UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação –PROPGPI
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

CAMYLLA HERCULANO DE BARROS PORTELA

ESCUTA TEU CORPO: representação e memória do Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco

RIO DE JANEIRO
2025

CAMYLLA HERCULANO DE BARROS PORTELA

ESCUTA TEU CORPO: representação e memória do Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito para a obtenção do Título de Doutora em Memória Social. Área de concentração: Memória e Patrimônio

Orientadora: Regina Abreu

RIO DE JANEIRO
2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

H Herculano de Barros Portela, Camylla
ESCUTA TEU CORPO: representação e memória do Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco / Camylla Herculano de Barros Portela. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
282

Orientadora: Regina Abreu.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2025.

1. Cavalo-Marinho. 2. Patrimônio imaterial. 3. Memória Social. I. Abreu, Regina, orient. II. Título.

ESCUTA TEU CORPO: representação e memória do Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito para a obtenção do Título de Doutora em Memória Social. Área de concentração: Memória e Patrimônio

Aprovado em: 26 de agosto de 2025

gov.br Documento assinado digitalmente
REGINA MARIA DO REGO MONTEIRO DE ABREU
Data: 27/08/2025 17:55:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

gov.br Documento assinado digitalmente
SABRINA DINOLA GAMA SILVA
Data: 28/08/2025 14:14:19-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Sabrina Dinola Gama Silva
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

gov.br Documento assinado digitalmente
JULIANA BITTENCOURT MANHAES
Data: 28/08/2025 13:46:40-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Juliana Bittencourt Manhães
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

gov.br Documento assinado digitalmente
TAMARA DE SOUZA CAMPOS
Data: 28/08/2025 11:53:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Tamara de Souza Campos
Universidade UNIGRANRIO

gov.br Documento assinado digitalmente
RENATA DE ALMEIDA OLIVEIRA
Data: 28/08/2025 11:45:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Renata de Almeida Oliveira
Universidade UNIGRANRIO

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese:

Às minhas raízes e sementes...

Minha filha, meu esposo e meus pais

AGRADECIMENTOS

Enfim chegou o meu tempo de compreender - não de concluir. Dar vida a esta tese que ao longo desses anos, pareceu um absurdo. Escrever exige. Dar lugar a exigência dessa escrita levou certo tempo, certo movimento: ir e vir, ir e vir. Mar adentro, essa tese traz um desaguar dessas ondas.

Agradeço aos meus pais, Valéria e Alexandre, que são razões de minhas inteiras possibilidades. A palavra desaparece aqui, diante deles, e meu corpo nascido torna-se o sentido de sua invisibilidade. E sigo, nesse ciclo da minha existência lembrando de pessoas que são o mundo próprio, invisível e privado desta dissertação. Projetados à tela permaneceram em meus olhos abertos a tantas de suas visões e são em mim, agora, palavras na carne de todos nós.

À Mellina, que, dentre as primeiras palavras, foi o meu sorriso de carnaval e minha vontade de ser um ser escrevente. Foi e permanece sendo meu maior desafio e amor.

Ao Adriano, viajante que, mesmo submerso é ser vidente e ser vivente, que em sua essência me aproximou de tudo que faz sentido, *mariposa de sueño, te pareces a mi alma*. Entre os videntes, minha orientadora, Regina, que, com incomparável argúcia, soube se expor ao risco desta visão, guiou-me pela mão e tornou concreto o meu amor pela antropologia, sendo uma parceira presente, mesmo à distância. Em especial à psicologia que me desatinou e desatou meus nós dentro da escrita, estirando meus músculos para dentro da poesia, do amor e da vida.

À Camila de Matos, amiga e tela de luz; às minhas avós, signos só comigo; ao meu irmão, irresistível presença/ausência; à Mini, pela leveza de sua existência; aos Mestres Zé Mário e Zé de Bibi e a Mestre Miriam Maria pela suavidade de suas palavras e colaboração na finalização deste projeto.

Ao PPGMS pelo espaço, Patrícia Tenório pela leitura atenta as minhas palavras, a banca de qualificação (Sandroni e Martha) e as professoras Sabrina Dinola e Bianca Rihan pelo acolhimento e norte em meio a um mar turbulento de palavras e sentimentos.

Às músicas que trilhavam meu processo de escrita e que me permitiam expressar aquilo que não encontrava nos signos verbais e me faziam entender que nesse lugar da melodia me encontraria e faria de mim minha própria casa.

Aos meus amigos, familiares e tantos outros que não citei, mas que foram meus e eu deles e que mesmo na ausência das palavras, me fizeram no conforto de um abraço, da paciência e das preces me sentir inteira e capaz. Gratidão a minha ancestralidade e às vozes, de todos os tempos, guianças desta travessia.

“O futuro é ancestral.” (Ailton Krenak)

RESUMO

O Cavalo-Marinho, reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil em 2014 e registrado no Livro das Formas de Expressão, é uma manifestação cultural multifacetada, integrando elementos plásticos, cênicos, musicais e poéticos. Originado nos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco e do Agreste paraibano, esse folguedo transcende a expressão festiva natalina, marcando presença em um calendário que dialoga com memórias coletivas e individuais. Esta tese investiga a transmissão das memórias corporais e sensoriais entre gerações de brincantes, propondo um rompimento da dicotomia corpo-mente e explorando as relações entre memória, representação e reconexão no fazer artístico. A pesquisa reflete sobre a relevância do Cavalo-Marinho como um rito de passagem, no qual corpo e território se tornam palcos simbólicos de resistência, identidade e pertencimento. A análise também discute os impactos do processo de patrimonialização, considerando como ele reposiciona a manifestação no campo das políticas culturais e das práticas sociais. Amparada por abordagens interdisciplinares, que incluem contribuições da antropologia, psicologia e estudos sobre memória social, a tese revela que o Cavalo-Marinho opera como um campo vivo onde o passado se ressignifica no presente, gerando novos sentidos de existência. Por meio de entrevistas, observações de campo e análise documental, destacam-se as práticas performativas e as narrativas corporais dos brincantes. Estes, ao transformarem traumas históricos em atos poéticos, reafirmam a potência criativa e ancestral de uma cultura profundamente enraizada. A pesquisa conclui que o Cavalo-Marinho é mais do que uma celebração: é um corpo coletivo que narra, através da dança, da música e da oralidade, as marcas de um povo e as possibilidades de um futuro entrelaçado à memória.

Palavras-chave: Cavalo-Marinho; patrimônio imaterial; memória; corpo; resistência cultural.

ABSTRACT

The Cavalo-Marinho, recognized as Cultural Heritage of Brazil in 2014 and listed in the Registry of Forms of Expression, is a multifaceted cultural manifestation that integrates plastic, scenic, musical, and poetic elements. Originating from the sugarcane mills of the Zona da Mata Norte in Pernambuco and the Agreste region of Paraíba, this tradition transcends the festive expressions of the Christmas season, marking its presence in a calendar that intertwines collective and individual memories. This dissertation investigates how embodied and sensory memories are transmitted across generations of performers, proposing a rupture of the body-mind dichotomy while exploring the relationships between memory, representation, and reconnection in artistic practices. The research reflects on the significance of Cavalo-Marinho as a rite of passage, where body and territory become symbolic stages of resistance, identity, and belonging. It also examines the impacts of the heritage recognition process, considering how it repositions this cultural practice within the fields of cultural policies and social practices. Grounded in interdisciplinary approaches, including anthropology, psychology, and memory studies, this study reveals Cavalo-Marinho as a living field where the past is re-signified in the present, generating new meanings of existence. Through interviews, field observations, and document analysis, the study highlights the performative practices and embodied narratives of the practitioners, who transform historical traumas into poetic acts, reaffirming the creative and ancestral power of a deeply rooted culture. The research concludes that Cavalo-Marinho is more than a celebration: it is a collective body that narrates, through dance, music, and oral tradition, the imprints of a people and the possibilities of a future interwoven with memory.

Keywords: *Cavalo-Marinho; intangible heritage; memory; body; cultural resistance*

RÉSUMÉ

Le Cavalo-Marinho, reconnu comme patrimoine culturel du Brésil en 2014 et inscrit au Registre des Formes d'Expression, est une manifestation culturelle multiforme qui intègre des éléments plastiques, scéniques, musicaux et poétiques. Originaire des moulins à sucre de la Zona da Mata Norte du Pernambouc et de la région de l'Agreste en Paraíba, cette tradition dépasse les expressions festives de la période de Noël, marquant sa présence dans un calendrier qui entrelace des mémoires collectives et individuelles. Cette thèse examine comment les mémoires corporelles et sensorielles sont transmises à travers les générations de performers, en proposant une rupture de la dichotomie corps-esprit et en explorant les relations entre mémoire, représentation et reconnexion dans les pratiques artistiques.La recherche reflète sur la signification du Cavalo-Marinho en tant que rite de passage, où le corps et le territoire deviennent des scènes symboliques de résistance, d'identité et d'appartenance. Elle analyse également les impacts du processus de patrimonialisation, en considérant comment celui-ci repositionne cette pratique culturelle dans les champs des politiques culturelles et des pratiques sociales. S'appuyant sur des approches interdisciplinaires, comprenant l'anthropologie, la psychologie et les études de la mémoire, cette étude révèle que le Cavalo-Marinho est un espace vivant où le passé se redéfinit dans le présent, générant de nouveaux sens à l'existence. À travers des entretiens, des observations de terrain et une analyse documentaire, l'étude met en lumière les pratiques performatives et les récits incarnés des artistes, qui transforment des traumatismes historiques en actes poétiques, réaffirmant la puissance créative et ancestrale d'une culture profondément enracinée. La recherche conclut que le Cavalo-Marinho est bien plus qu'une célébration : c'est un corps collectif qui narre, à travers la danse, la musique et la tradition orale, les empreintes d'un peuple et les possibilités d'un avenir tissé à la mémoire.

Mots-clés : *Cavalo-Marinho ; patrimoine immatériel ; mémoire ; corps ; résistance culturelle.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Figura utilizando máscara típica do brincante 38
Figura 2 — Público e brincadores unidos em comemoração da manifestação 49
Figura 3 Movimentos corporais do Cavalo-Marinho, pés firmes no chão e joelhos semiflexionados.. 56
Figura 4 Movimento do Mergulhão passo do Cavalo-Marinho 59
Figura 5 Boi e Mestra Miriam Maria 63
Figura 6 Mestre Zé de Bibi representando figuras do Cavalo-Marinho 64
Figura 7 Mestre Salustiano e o seu instrumento marco do Cavalo-Marinho: Rabeca 67
Figura 8 Bexigas secando para que possam se tornar instrumentos no Cavalo-Marinho 68
Figura 9 Banco com presença de uma mulher 70
Figura 10 — Entrada da Casa da Rabeca com grande imagem de Mestre Salustiano (local que se dedica a manter viva a prática do Cavalo-Marinho) 72
Figura 11 - Apresentação de Cavalo-Marinho durante entrevista 75
Figura 12 — Foto de uma roda de Cavalo-Marinho onde o público interage fazendo parte desse coletivo de memórias 77
Figura 13 Mestra Miriam reflete na saia o movimento do corpo 82
Figura 14 Cavalo-Marinho acontecendo no terreiro 84
Figura 15 Estado de Pernambuco, com indicação de possíveis áreas de ocorrência de cana-de-açúcar desde o final do século XVI 89
Figura 16 Valor da produção das principais culturas temporárias. 91
Figura 17 Filhos do Mestre Zé de Bibi dançando Cavalo-Marinho 93
Figura 18 Crianças e adultos durante a madrugada no Cavalo-Marinho 98
Figura 19 Sistema de apoio de Cultura e turismo do estado de Pernambuco 108
Figura 20 Folheto de ação educativa do clube de leitura do MCP 122
Figura 21 Foto onde os personagens unem elementos de diversas manifestações culturais de Pernambuco 129
Figura 22 Carnaval Multicultural – Representando a diversidade cultural 135
Figura 23 Mário de Andrade registrando melodias de congada com "embaixador" da dança, Mogi das Cruzes, 1936 140
Figura 24 Movimento do Grounding 145
Figura 25 Projeto Social Torda 173
Figura 26 Cidade de Condado (PE) 175
Figura 27 Crianças tocando Rabeca e Ganzá na Cidade de Gloria do Goitá 178
Figura 28 Sinalização para a Casa de Zé de Bibi e Museu do Cavalo-Marinho 179
Figura 29 Mestre Zé de Bibi 181
Figura 30 Museu do Cavalo-Marinho 183
Figura 31 Movimento mergulhão Cavalo-Marinho 184
Figura 32 Mestra Miriam Maria 186

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Sistema de apoio de Cultura e turismo do estado de Pernambuco 111
Tabela 2 — Descrição das teses e dissertações sobre Cavalo-Marinho por ano 50
Tabela 3 — Gráfico das teses e dissertações sobre Cavalo-Marinho 53

SUMÁRIO

1. ENTRA NA RODA 15

PRÉ-CAPÍTULO: EU E ELES 30

2. PRIMEIRO ATO — O QUE DANÇA E CONTA 33

2.1. TEMPO E RITO 39

2.2. VOZES E GERAÇÕES: ELE E ELA 41

2.3. FANTASIAS, SONS E RODAS INFINITAS 45

2.4. "DANDO NOME AOS BOIS" 47

2.5. ECOA RAÍZES 58

2.6. NO GALOPE DO CAVALO-MARINHO 70

2.7. PISADINHA BOA 84

3. SEGUNDO ATO — PERNAMBUCO, SEU CARTAZ TÁ AUMENTANDO! 87

3.1. PATRIMÔNIO CHEIO DE CULTURA 103

3.2. ÔH CULTURA FORTE 113

3.3. OLHAR PARA A CULTURA POPULAR 119

3.4. ESPAÇOS EM DISPUSTAS 127

3.5. RECONHECENDO CULTURA 134

4. TERCEIRO ATO — TEM QUE DIZER NO PÉ 142

4.1 CORPO: CASA DE MEMÓRIAS 154

4.2 LEMBRAR DOS PÉS NOS CHÃO 163

5. QUARTO ATO — A EXPERIÊNCIA CORPORIFICADA DO CAMPO 172

5.1. PÉS QUE FALAM, CORPOS QUE INSCREVEM 202

5.2. DANÇAR PARA LEMBRAR 210

6. CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS 217

REFERÊNCIAS 222

ANEXO 1 — Plano de Ação do MCP para o ano de 1963 (projeto do teatro) 232

ANEXO 2 – Transcrição Entrevista Zé Mario 236

ANEXO 3 – Transcrição Entrevista Zé de Bibi 245

ANEXO 4 – Transcrição Entrevista Miriam Maria 250

ANEXO 5 – Titulação Cavalo-Marinho 253

ANEXO 6 – Parecer referente a solicitação Cavalo-Marinho no livro de Forma de Expressão.....254

ANEXO 7 – Parecer DPI Cavalo-Marinho 271

1. ENTRA NA RODA

Inicio tentando definir o Cavalo-Marinho, nos deparamos com inúmeras tentativas de conceitualização, principalmente no recorte do século XX, especialmente por folcloristas como Mário de Andrade (1982), que delimitaram diversos termos – todos utilizados ao longo desta escrita –, tais como brincadeira, dança, jogo, ritual e folguedo. O Dossiê do Cavalo-Marinho do IPHAN, define esse bem cultural como uma forma de expressão realizada de forma tradicional pelos moradores e trabalhadores da Zona Norte de Pernambuco e agreste da Paraíba durante o ciclo natalino, em sua estrutura mistura-se teatro, poesia, rituais e movimentos corporais. Narram histórias, reais e imaginárias, que representam a cultura e o cotidiano dos trabalhadores rurais. Ao longo da brincadeira, mais de setenta personagens — entre seres animados e inanimados — surgem, compondo uma história que é, acima de tudo, resistência. Uma manifestação que precisa de fôlego e respiros. E diante de uma necessidade de mergulhar nessas dores e histórias essa tese começou a ser escrita em um momento em que o simples ato de respirar se tornou um risco: pandemia. Contudo, respirar o Cavalo-Marinho passou a ser um movimento essencial, uma prática de resistência e renovação, deixei de estar com eles, para como pesquisadora, estar por eles.

O Cavalo-Marinho é uma manifestação cultural complexa e multifacetada, cuja tessitura combina música, dança, teatro, poesia e religiosidade em um ritual performático profundamente enraizado na Zona da Mata Norte de Pernambuco e no sul da Paraíba. Historicamente, emerge dos engenhos de açúcar, espaço de opressão e resistência, onde trabalhadores rurais e escravizados criaram uma forma de expressão capaz de articular memória, identidade e celebração. Seu calendário tradicional vincula-se ao ciclo natalino, mas sua prática ultrapassa a temporalidade festiva para se tornar um campo vivo de criação e reinterpretação do passado.

No terreiro — espaço ritual em formato de semicírculo, outrora improvisado nas áreas planas dos engenhos e hoje expandido a praças, sedes culturais e casas de brincadores — desenrola-se uma dramaturgia conduzida pelo Capitão, que tece a narrativa principal: a busca por Mateus e Bastião, escravizados fugidos, entremeada por episódios que revelam o cotidiano, os conflitos e os imaginários desse universo. Mais de setenta personagens —

figuras humanas, animais e fantásticas — transitam pela roda, alguns com máscaras de couro ou papelão, outros com rostos pintados e vestes multicoloridas.

A música, elemento vital, é sustentada pela rabeca, pandeiro, ganzá, bombo e reco-reco, conduzindo trupés, tombos e pisadas que exigem vigor físico e precisão rítmica. O canto alterna loas, toadas e diálogos improvisados, numa oralidade poética que entrelaça humor, crítica social e louvação ao Divino Santo Rei do Oriente. Há momentos de culto à Jurema Sagrada, reforçando a interseção entre o sagrado e o profano.

Mais do que espetáculo, o Cavalo-Marinho é um "teatro-memória" no qual o corpo do brincante se torna arquivo vivo. Cada movimento carrega camadas de histórias, desde a violência e resistência no período escravista até as adaptações diante das transformações socioeconômicas da cana-de-açúcar, da urbanização e das novas mediações tecnológicas. A permanência desse patrimônio não se dá pela fixidez, mas pela reinvenção contínua, articulada por mestres, famílias e comunidades que transmitem saberes de geração em geração, preservando técnicas, cantos, modos de fazer máscaras e rabequeiros, além de narrativas fundantes.

O reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 2014, consagra oficialmente o valor histórico e simbólico da manifestação, mas também impõe novos desafios: evitar que a patrimonialização engesse a prática ou a adapte apenas às demandas turísticas. Por isso, a salvaguarda demanda diálogo constante com os grupos, garantindo que sua voz, seu ritmo e sua estética permaneçam autênticos. O Cavalo-Marinho, nascido na senzala, hoje ocupa palcos nacionais e internacionais, sem perder a marca de ser, antes de tudo, uma festa comunitária — uma celebração onde corpo, música e palavra reativam a memória e reafirmam o pertencimento. É um território simbólico onde a ancestralidade se atualiza e onde, a cada pisada, ecoa a resistência de um povo.

Aqui, a busca por compreender as raízes foi um desafio, principalmente diante de um mundo em constante busca de sentido e conexão. Assim, foi necessário voltar o olhar para dentro, para o chão do terreiro, onde o Cavalo-Marinho se revela em sua totalidade: ancestralidade, ritmo e história. Sua cultura é pulsante, colorida, viva. É no contato com as cores vibrantes das vestimentas, no som que invade a noite e nos corpos que se movem com liberdade e força que essa manifestação se refaz e se reafirma, tornando-se cada vez mais presente. A dança é uma lembrança, um retorno ao que persiste em cada um de nós, mesmo

quando o mundo parece perder o rumo. Ao pisar no terreiro, entramos em contato com uma memória que não se apaga, mas se mantém viva e forte, gerando novas possibilidades de existência. O Cavalo-Marinho é um corpo coletivo que atravessa o tempo e o espaço, carregando consigo as marcas de um povo, mas também sua potência criadora, que se manifesta no movimento, no gesto e na palavra.

A história que antes era construídas nos engenhos de açúcar, hoje ganha vários espaços, sobretudo os terreiros planos, no formato de um semicirculo o Capitão Marinho constrói um fio condutor da narrativa, ele segue em busca dos escravizados que fugiram do engenho – Mateus e Bastião – e vai abrindo espaço para o cotidiano dentro do trabalho canavieiro e para os outros personagens, que ou pintam seus rostos ou usam máscaras. Ao longo do teatro-memória percebemos a espontaneidade que não deixa de lado a importância de contar as dores de um momento de opressão que tecem a história complexa e dolorosa realidade do período dos escravizados.

Para compreender essa complexa rede de significados e a importância do Cavalo-Marinho, a tese se fundamenta em diferentes perspectivas teóricas. O olhar fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty (1999) auxilia na reflexão sobre a corporeidade como experiência encarnada e vivida, enquanto o conceito de Figura, de Erich Auerbach (1946), possibilita entender como a memória se manifesta de forma simbólica e histórica no corpo dos brincantes. A Teoria dos Afetos Barroca contribui para a análise da musicalidade e da performatividade do Cavalo-Marinho, considerando como os ritmos e melodias são capazes de gerar impactos emocionais profundos no público e nos próprios brincantes. Além disso, os estudos sobre a transmutação da voz em testemunhos de trauma, recorro a Primo Levi (1988) para pensar os limites da linguagem testimonial e o processo de 'reconstrução' da voz diante do trauma; é preciso, porém, explicitar que se trata de uma analogia teórica e não de equiparação historiográfica entre contextos distintos. Essas perspectivas, entrelaçadas ao longo da pesquisa, possibilitam compreender o Cavalo-Marinho como um campo vivo, no qual o passado se reinscreve no presente e gera novos sentidos de existência.

O Cavalo-Marinho é uma festa que envolve todos os sentidos. Imagine uma noite quente no interior de Pernambuco, onde os primeiros sons ecoam pela madrugada: o toque de um atabaque, o som de um pandeiro, a batida forte de tambores, a rabeca e seu timbre inconfundível. Ao fundo, uma música que se mistura ao silêncio da mata. As figuras, com suas máscaras e rostos pintados, começam a se mover com uma energia singular, dançando

em um grande semicírculo, com os movimentos fortes e rápidos. Cada gesto, cada movimento tem um significado, como se os corpos estivessem contando histórias há muito tempo esquecidas. As cores iluminam o escuro da noite, criando um espetáculo de luz e sombra. Os corpos dos brincantes se entrelaçam, saltam e giram com uma liberdade que parece não ter fim. Cada dança é um grito de resistência, uma memória que pulsa na terra e no ar. O Cavalo-Marinho não é apenas uma dança; é uma vivência, uma experiência sensorial em que o tempo e o espaço se desfazem, e o público se torna parte desse ritual, tocado pela ancestralidade e pela força daqueles corpos que, por instantes, parecem carregar o peso de um passado que nunca se apaga, mas se renova a cada passo, a cada canto, a cada sorriso. Apesar de todas as simbologias, não podemos esquecer que o Cavalo-Marinho é, sobretudo, uma festa para o Divino Santo Rei do Oriente, ou seja, uma celebração. Essa manifestação cultural advém de uma tradição oral e popular.

A manifestação é uma explosão de vida e memória que atravessa o tempo, um espetáculo em que o sagrado e o profano se encontram, costurados por cores, sons e movimentos que narram a história de um povo. O terreiro parece pulsar com os primeiros acordes da rabeca. O som dos ganzás e pandeiros se mistura ao riso das crianças e ao murmúrio da mata ao redor. Logo, as figuras começam a surgir: Mateus e Bastião, com suas máscaras feitas à mão e chapéus adornados com fitas brilhantes, entram no terreiro com passos marcados e olhares vivos. Suas roupas coloridas e estampadas parecem dançar junto com eles, refletindo a luz tremulante das chamas. O público, disposto inclina-se para assistir a cada movimento, capturado pela energia que emana do centro.

Os brincantes movimentam-se em uma coreografia repleta de significado, com passos firmes e giros ágeis que evocam tanto a leveza quanto a força. As máscaras, que mesclam expressões humanas e animalescas, dão vida a personagens que carregam simbolismos ancestrais. O Capitão, de postura altiva e chapéu ornamentado, guiando a brincadeira com autoridade quase mítica, enquanto o boi, com sua cabeça decorada e corpo de pano aparece apenas no fim da brincadeira. A música não é apenas um pano de fundo, mas uma força viva que conduz os corpos, transformando cada gesto em poesia. Ao redor, o público não é mero espectador: interage, canta junto, bate palmas e, por vezes, é convidado a entrar na roda, tornando-se parte desse rito coletivo.

Cada canto entoado narra histórias de luta, amores impossíveis e esperanças resgatadas, enquanto os passos vigorosos do Cavalo-Marinho traçam, no chão, os ciclos da

vida, no centro da roda, os personagens surgem para contar e recontar essas memórias. É uma celebração que envolve todos os sentidos, na qual o corpo se transforma em memória e o terreiro se torna o palco de uma ancestralidade que insiste em permanecer viva. O Cavalo-Marinho nunca é o mesmo, mas nunca deixa de ser ele, é um portal para um tempo em que os trabalhadores, exaustos após longas jornadas, encontravam no brincar uma forma de desafiar o cansaço, a dor e o silêncio.

Hoje, poucos grupos permancem ativos, aproximadamente 16 e entre os guardiões dessa manifestação, tão enraizada na alma nordestina, começo minha pesquisa com três mestres que emergem como figuras centrais, tecendo suas histórias com a mesma intensidade com que o Cavalo-Marinho preenche os terreiros. E foi com um olhar atento e buscando aprender que me aproximei deles, o Mestre Zé de Bibi, do Cavalo-Marinho Tira-Teima, é uma lenda viva de Pernambuco, reconhecido oficialmente como Patrimônio Vivo do estado. Ele não apenas carrega a rabeca como uma extensão de sua alma, mas também dá vida a cada acorde, cada improviso, reverberando a memória dos que vieram antes. No terreiro, Zé de Bibi transforma seu corpo e sua voz em uma ponte entre o passado e o presente, traduzindo os anseios, as dores e as alegrias de um povo que, mesmo em tempos difíceis, jamais perdeu a capacidade de cantar e dançar. Sua presença é luz, ritmo e poesia, uma força que ultrapassa gerações. Zé de Bibi é a resistência viva e a luta pela preservação das memórias do Cavalo-Marinho. Ele ensina, cria, recria e resguarda memórias em seu museu, criado em 2006 por iniciativa própria e que será abordado ao longo da tese. .

Mestre Zé Mário, do Cavalo-Marinho Boi Brasileiro, é mais do que um brincante: é um semeador de futuros. Como fundador do projeto Torda, ele utiliza o Cavalo-Marinho como ferramenta de transformação social, levando às novas gerações não apenas a técnica, mas também o sentido profundo de pertencimento e resistência. Zé Mário é um educador das margens, um artista que acredita no poder da cultura para reverter desigualdades.

Por outro lado, Mestre Miriam Maria, do Cavalo-Marinho Sol do Oriente, em Bayeux, Paraíba, desafia a tradição de um espaço historicamente dominado por homens, ampliando a participação das mulheres no Cavalo-Marinho. Essa inserção feminina, ainda recente em muitos grupos, questiona hierarquias de gênero e reposiciona as mulheres como agentes criadoras e transmissoras da tradição. Com sua dança, que parece flutuar entre o sagrado e o terreno, Miriam constrói novas narrativas, trazendo para o centro do terreiro a força das mulheres nordestinas. Em suas mãos, a tradição ganha um novo brilho, revelando que a

ancestralidade, quando cuidada por quem a vive de coração, é sempre um solo fértil para a reinvenção.

Quando Mestre Miriam Maria dança, o terreiro parece se redesenhar. Suas pisadas firmes desafiam os contornos de uma tradição que, por séculos, relegou as mulheres ao papel de espectadoras ou coadjuvantes. Sua presença é uma metáfora da força feminina que, mesmo silenciada, sempre esteve ali, moldando o Cavalo-Marinho com sutileza e resiliência. Miriam não apenas dança; ela escreve uma nova história com seu corpo, inscrevendo no chão a memória de mulheres que resistem, criam e transformam. Essa inserção feminina amplia as possibilidades da manifestação cultural, mostrando que o Cavalo-Marinho não é estático, mas uma construção viva, em constante diálogo com os tempos e com aqueles que o dançam.

Esses mestres são mais do que brincantes; são histórias vivas que cantam, dançam e resistem, fazendo do Cavalo-Marinho um espaço onde passado e futuro se encontram. Ao longo da escrita, buscamos refletir sobre a potência do corpo e os múltiplos sentidos do psiquismo, uma vez que corporeidade e consciência, conforme discutem Merleau-Ponty (1999) e Csordas (1994), se implicam mutuamente. Para além da psicologia, o corpo vem ganhando espaço nos mais diversos campos, como a arte, a literatura, a filosofia e a antropologia. No caso da sambada do Cavalo-Marinho, o corpo se apresenta como um meio de elaboração de traumas vivenciados desde o período dos canaviais, especialmente pelos escravizados.

Percebemos que, atualmente, a clássica noção cartesiana de corpo continua sendo reproduzida, fundamentando-se na dicotomia corpo-mente e na valorização da mente pois o corpo por tempos foi renegado nessa divisão. Contudo, existe a possibilidade de se pensar o corpo para além de um aparato físico, reconhecendo-o como um espaço onde memórias e histórias se inscrevem e, dentro dessa configuração, se recriam.

Como discutem Breuer e Freud (1895/2016, p. 20-21), há situações em que a relação entre um evento motivador e a reação dele decorrente é direta e evidente, enquanto, em outros casos, ela se constrói de forma simbólica. Esse entendimento nos ajuda a pensar o Cavalo-Marinho como um espaço em que gestos, músicas e narrativas corporais podem funcionar como respostas simbólicas a experiências coletivas de dor e resistência.

> Muitas vezes a conexão é tão clara que fica evidente a razão pela qual o incidente motivador gerou esse fenômeno e não outro. Esse foi, de maneira totalmente clara, determinado pelo motivo precipitador. Em outros casos a

> conexão não é tão simples; existe apenas uma relação simbólica, por assim dizer, entre o motivo precipitador e o fenômeno patológico, como a que uma pessoa sã forma no sonho, quando por exemplo, uma nevralgia se associa a uma dor psíquica ou vômito ao afeto de repugnância moral. (Breuer; Freud, 1895/2016, p. 20-21).

Reforçamos a ideia de que o corpo, conforme defendido por Sant'Anna (2000, p. 50), não se constitui apenas de leis fisiológicas supostamente imutáveis. Ele não escapa à memória. Dessa forma, o corpo é, acima de tudo, linguagem, concepção também sustentada por Walter Benjamin. Em seus ensaios *Sobre a linguagem em geral* e *Sobre a linguagem humana*, Benjamin afirma que "toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem" (BENJAMIN, 2011, p. 180). Essa perspectiva amplia nossa compreensão do Cavalo-Marinho como um sistema comunicativo que articula gestos, música e narrativa, convertendo memória em forma sensível. Assim, a comunicação não se limita apenas às palavras, mas abrange tudo aquilo que pode ser compreendido. Segundo ele, "não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada ou inanimada, que, de certa forma, não participe da linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual" (BENJAMIN, 2011, p. 177).

A capacidade de comunicação das memórias se manifesta por diversos caminhos, como no corpo, na literatura e na arte. Esse fenômeno nos leva, por um lado, à confirmação da pluralidade presente na memória e, por outro, à reflexão sobre os mecanismos de reativação e circulação dessas memórias, sobretudo no que diz respeito às formas de mantê-las vivas. A interdisciplinaridade presente nesse processo contribui para a construção de novas experimentações nesse sentido.

Partindo do entendimento de que a linguagem é um meio de comunicação, seja por meio de um texto, de um gesto ou de uma obra de arte, percebemos que o corpo não é um simples mediador entre o mundo e as coisas, mas parte integrante deles. É por meio do corpo que nos conectamos ao meio, compreendendo a fusão do homem com o mundo como uma experiência encarnada e perceptiva. Além disso, a linguagem, as tradições e a oralidade são formas essenciais de preservar a memória. Nesse contexto, o corpo e a narrativa carregam memórias individuais e coletivas, aprendidas (ou não) por meio da convivência social.

A psicologia, em seus diversos campos, nos permite múltiplos olhares sobre o corpo e a memória. Dessa forma, desenvolvemos, nesta tese, um embasamento teórico fundamentado em uma prática psicocorporal denominada Análise Bioenergética, definida como uma técnica

terapêutica que, por meio da análise do caráter e da realização de exercícios corporais, auxilia na reconexão do indivíduo com seu corpo,

> ajuda o indivíduo a reencontrar-se com o seu corpo, e a tirar o mais alto grau de proveito possível da vida que há nele. Essa ênfase dada ao corpo inclui a sexualidade, que é uma das suas funções básicas. Mas inclui também as mais elementares funções de respiração, movimento, sentimento e auto-expressão. O indivíduo que não respira corretamente reduz a vida do seu corpo. Se não se movimenta livremente, limita a vida de seu corpo. Se não se sente inteiramente, estreita a vida de seu corpo e, se sua auto-expressão é reduzida, o indivíduo terá a vida de seu corpo restringida. Na verdade, essas restrições à vida não são imposições voluntárias. Desenvolvem-se como forma de sobrevivência no meio familiar e cultural que nega os valores do corpo em favor do poder, de prestígio e de bens materiais. Apesar disso, aceitamos tais restrições em nossas vidas pelo simples fato de não as questionarmos e, consequentemente, traímos nossos corpos. [...] É igualmente verdadeiro que a maioria das pessoas não tem consciência de determinadas deficiências de seu corpo, deficiências estas que acabaram se tornando sua segunda natureza, compondo sua forma habitual de viver no mundo. O que é certo é que a maioria das pessoas atravessa a vida utilizando apenas uma pequena parcela do seu potencial de energia e sentimento. (LOWEN, 1982, p. 38).

Quando o brincante entra no terreiro, sua pele se torna um livro aberto, onde estão inscritas gerações de histórias. Cada movimento, cada giro, cada flexão do joelho carrega significados que ultrapassam o visível. Na respiração ofegante e no suor que escorre, encontram-se ecos de uma ancestralidade que insiste em sobreviver no corpo de quem dança.

É nesse contexto que a interdisciplinaridade se revela essencial: a psicologia nos auxilia a desvendar os traumas transformados em arte; a antropologia, a compreender o contexto social e cultural de cada gesto; e a filosofia, a olhar para o corpo como um espaço de resistência e transcendência. Juntas, essas perspectivas iluminam o Cavalo-Marinho como uma manifestação na qual corpo e memória são indissociáveis.

A conexão entre corpo e mente reflete a integralidade do ser humano, no qual o corpo não apenas participa, mas também é essencial para a compreensão das dimensões que o definem. Nesse sentido, destaca-se a importância do respeito à individualidade, como afirma a pesquisadora Elizabeth Paoliello Machado Souza que em sua produção acadêmica discute temas como consciência corporal, abordagens não-convencionais de movimento corporal, e a consolidação da ginástica geral como campo de estudo: “cada indivíduo é uno e deve trabalhar seu corpo no seu próprio ritmo e dentro de suas possibilidades” (SOUZA,

1992, p. 42).

Ressaltamos ainda a relevância da filosofia e, diante de tantos teóricos, utilizaremos as contribuições de Leda Maria Martins, em Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela (2021) onde desconstrói a noção ocidental e linear de tempo e sua perspectiva é enraizada em cosmologias e saberes africanos e afro-diaspóricos. O tempo não avança em linha reta, mas em um movimento espiralar que interconecta passado, presente e futuro. Nessa concepção, o corpo e a memória não são entidades separadas. Pelo contrário, o corpo é o próprio lócus, o "corpo-tela", onde a memória é inscrita e a história é recontada. A memória, para a autora, não é um mero registro ou uma cópia estática do passado. Ela é uma força viva, performática, que se atualiza no presente por meio das ações, dos gestos, das danças e das narrativas orais.

Assim, levaremos em consideração o contexto no qual esses corpos estão inseridos, refletindo sobre corpos-memórias, corpos-histórias e corpos-políticos. Como nos conta Zé de Bibi, mestre brincante do Cavalo-Marinho, a memória se manifesta no corpo desde a infância, moldando a relação dos sujeitos com a tradição e a identidade. “Uma das memórias mais marcantes foi a primeira vez que meu pai me levou para assistir a uma brincadeira. Eu devia ter uns oito anos e fiquei fascinado com os personagens, as cores e a música. Não consegui dormir naquela noite de tanta emoção” (ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023). Essa vivência ilustra a transmissão da cultura através da experiência sensorial e corporal, onde a brincadeira não se limita a um espetáculo, mas se inscreve na carne e na emoção daqueles que a vivenciam.

Nessa perspectiva, nos deparamos hoje com uma cultura de consumo. Dessa forma, compreender a raiz desse consumo exige uma análise sociológica e antropológica que nos leve às memórias, histórias e políticas de permanência desses fenômenos. A memória, como um espaço de pertencimento, não se constrói apenas por meio de narrativas, mas se atualiza no gesto e no corpo. Essa relação é evidente no próprio processo de iniciação dos brincantes, como demonstra Zé de Bibi ao lembrar do momento em que, ainda criança, fabricou seu primeiro instrumento: “Usei uma lata velha e uns pedaços de borracha para fazer um tambor. Desde aquele dia, nunca mais larguei a música” (ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023). Essa experiência ressalta a dimensão material e sensível da memória, onde o aprendizado se dá na experimentação e na prática, transformando objetos cotidianos em extensões do próprio corpo e meio de expressão cultural. Surge, confluindo com essa ideia, a necessidade de

contextualizar memória e história. Ao longo da tese, caminharemos sob uma perspectiva voltada prioritariamente para o primeiro conceito — memória.

Pernambuco abriga uma diversidade marcante de manifestações e bens culturais. Contudo, processos como a urbanização acelerada, o avanço do turismo predatório e a redução do apoio financeiro a grupos tradicionais têm fragilizado os laços comunitários que sustentam essas expressões (SILVA, 2019). Nesse cenário, torna-se essencial buscar caminhos que fortaleçam as tradições e valores regionais. O conceito de pernambucanidade representa essa vivência do passado no presente, um sentimento de continuidade histórica que se manifesta nas práticas culturais. Diferentemente de um folclore desvinculado de seu contexto original, em Pernambuco, as heranças culturais seguem sendo recriadas e revividas, preservando sua relevância ao longo do tempo.

Nesta tese, são analisados os saberes e fazeres de um coletivo de pessoas que, representam a cultura popular e a tradição. Mestres, artistas e trabalhadores, dispersos pelo estado, sobretudo na Zona da Mata Norte, assumem um papel central na preservação das expressões culturais. Seus modos de vida e práticas estão profundamente ligados aos processos de patrimonialização, sendo transmitidos por aqueles que detêm as técnicas e conhecimentos necessários para manter vivas as memórias coletivas. Dessa forma, a valorização e a continuidade dessas práticas são fundamentais para a manutenção do patrimônio imaterial.

Ao longo desta pesquisa, torna-se essencial compreender o Decreto nº 27.503, de 2004, que regulamenta a Lei do Registro do Patrimônio Vivo (LPV - Lei nº 12.196), promulgada no estado de Pernambuco em 2 de maio de 2002. Na Seção 1 do decreto, estabelece-se que:

> pessoa natural ou grupo de pessoas naturais, que detenham os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular, de comunidades localizadas no Estado de Pernambuco e em especial, os que sejam capazes de transmitir seus conhecimentos, valores, técnicas e habilidades, objetivando a proteção e a difusão da cultura tradicional ou popular pernambucana, com prioridade para artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do Poder Público ou da iniciativa privada. (PERNAMBUCO, 2004).

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, torna-se essencial aprofundar a compreensão de conceitos como tradição, transmissão de saberes, reconhecimento e

patrimônio, que estruturam a construção da memória coletiva. Essas categorias não apenas moldam a maneira como o passado se inscreve no presente, mas também reverberam no cotidiano e nas histórias de vida dos indivíduos. A tradição, por exemplo, está intrinsecamente ligada ao modo como práticas e conhecimentos atravessam gerações.

A transmissão de saberes, por sua vez, ultrapassa o repasse de conhecimentos técnicos ou culturais; ela opera como um fio invisível que sustenta a memória coletiva, fortalecendo os laços comunitários e reafirmando pertencimentos. Embora o reconhecimento como patrimônio cultural represente um marco na valorização do Cavalo-Marinho, é necessário refletir sobre os impactos que esse processo pode gerar. Conforme argumenta Gonçalves (2007), a patrimonialização pode, em determinados contextos, levar à padronização ou à mercantilização de práticas culturais, moldando-as para atender a demandas externas ao seu contexto original. Esse fenômeno tensiona a relação entre a preservação da espontaneidade da prática e as expectativas impostas pelas políticas culturais e pelo turismo. Assim, torna-se imprescindível que as iniciativas de salvaguarda estejam ancoradas em um diálogo constante com os brincantes, garantindo que suas vozes sejam ouvidas e suas práticas respeitadas.

O reconhecimento do patrimônio, seja material ou imaterial, vai além da simples preservação de objetos ou tradições; ele reflete como uma sociedade enxerga seu passado e de que maneira esse passado é incorporado ao presente. Quando reconhecido e valorizado, o patrimônio adquire um papel central na construção da memória coletiva, fornecendo referências fundamentais para a formação da identidade cultural dos indivíduos.

Dessa forma, compreender a intersecção entre memória e patrimônio revela-se essencial, pois permite visualizar como essas categorias moldam sentidos, significados e práticas que orientam comportamentos e perspectivas sobre o mundo. Assim, ao perceber a forma como memória e patrimônio se entrelaçam na vida dos sujeitos, torna-se possível entender não apenas seus impactos na trajetória individual, mas também seu papel no fortalecimento das relações sociais e na preservação da diversidade cultural.

No entanto, a patrimonialização, apesar de ser um reconhecimento essencial, pode trazer desafios que atingem a essência das manifestações tradicionais. Um dos riscos mais evidentes é a mercantilização, na qual expressões culturais passam a ser moldadas para atender a interesses externos, como o turismo cultural. Essa adaptação pode levar à perda da espontaneidade e da conexão orgânica com as comunidades que mantêm viva a tradição. O

Cavalo-Marinho, por exemplo, ao ser formalizado como patrimônio, corre o risco de se transformar em um produto de consumo, muitas vezes desconectado do seu terreiro e de seus mestres, diluindo sua vitalidade ancestral. O que não reduz a importância e a necessidade da patrimonialização pois a partir dela conseguimos pensar nas estratégias para manter as memórias vivas.

Se antes sua força pulsava no ritmo da rabeca e no compasso dos ganzás, agora ele se projeta para novos territórios, ocupando telas e redes sociais. Cada pisada, cada canto, cada máscara, antes protegidos pelo terreiro, agora se desdobram em pixels que atravessam fronteiras e chegam a públicos que nunca sentiram o cheiro da terra molhada ou ouviram o silêncio da madrugada antes do primeiro acorde. A expansão do Cavalo-Marinho vem ganhando espaço para além dos terreiros e trazendo nossas possibilidades para esse fazer.

A globalização traz oportunidades, mas também impõe desafios: como preservar o núcleo identitário — a dimensão simbólica e afetiva que sustenta o Cavalo-Marinho — enquanto ele transita pelos territórios digitais? Se antes o terreiro era o coração pulsante da manifestação, agora ele precisa coexistir com *likes* e compartilhamentos, sem perder a visceralidade e a força enraizada.

O terreiro sempre foi um espaço de criação coletiva, onde a magia reside na liberdade dos improvisos e na respiração do momento. Mas o processo de patrimonialização levanta uma questão inevitável: como preservar sem engessar? O Cavalo-Marinho, que floresceu na espontaneidade dos canaviais e no calor das noites nordestinas, corre o risco de ser moldado por exigências institucionais que, conforme Handler (1986), podem reconfigurar o que se entende por “autenticidade” em práticas culturais, afetando sua relação com a comunidade de origem.

Afinal, como capturar, em um único retrato, a multiplicidade de histórias e gestos que só existem porque são vividos em liberdade? É preciso compreender o terreiro como um espaço vivo, onde o imprevisto e a organicidade são as verdadeiras guardiãs da tradição.

A *Lei de Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco* surge a partir da necessidade de valorizar e reconhecer culturas tradicionais em Pernambuco. Essa lei ganha força com o advento da *Convenção da União das Nações Unidas* para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) sobre a *Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2003).

> Art. 216. Constituem Patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
> I – as formas de expressão;
> II – os modos de criar, fazer e viver;
> III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
> IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (BRASIL, 1988).

É fundamental ressaltar e aprofundar, ao longo desta escrita, a Carta de Fortaleza de 1997, fruto do Seminário Internacional Patrimônio Imaterial, cujo foco principal foi definir estratégias e formas de proteção para aquilo que representa as memórias de um grupo, ainda que não estejam necessariamente vinculadas a objetos físicos. O Seminário, além de estabelecer as primeiras diretrizes, abriu caminhos para que, nos anos seguintes, fossem desenvolvidas políticas públicas de salvaguarda dos patrimônios imateriais brasileiros logo, impactaram diretamente manifestações como o Cavalo-Marinho.

Esta tese propõe pisar no chão do território, e essa pisada molda os procedimentos metodológicos deste trabalho. Observar as histórias dos brincadores, ouvir sobre Condado (terra de Cavalo-Marinho), sentir os cheiros exalados pelas memórias de quem passou pelo brincante, identificar as transformações da manifestação, perceber os traumas inscritos no corpo-voz e escutar as vozes dos sujeitos políticos, artistas e trabalhadores — eis o caminho traçado.

No primeiro ato desta pesquisa, confirmamos a diversidade cultural do estado de Pernambuco, tomando como base as 12 heranças étnicas deixadas por povos nativos e imigrantes, que nos legaram a tradição da oralidade como tecnologia ancestral, política e artística (KILOMBA, 2019; HALL, 2003). Uma estratégia de resistência, um saber cultivado para garantir a permanência dos costumes e das práticas que sustentam a identidade e a memória coletiva. Apresentamos, ainda, um breve panorama das expressões e manifestações culturais influenciadas pela oralidade, destacando como essas vozes ancestrais seguem ecoando no presente.

Ainda no primeiro ato, realizamos uma revisão bibliográfica, na qual revisitamos teses e estudos de teóricos que já se debruçaram sobre o folguedo. Nosso objetivo é compreender as múltiplas interpretações sobre essa manifestação, bem como os saberes que, nascidos da experiência cotidiana, foram metaforizados em brincadeiras, contos, cantigas, lendas, poemas, músicas e danças. São narrativas que alimentam o imaginário e, simultaneamente, afirmam políticas e celebram a vida.

Diante da diversidade da tradição oral pernambucana, buscamos entender os elementos que diferenciam e fundamentam o Cavalo-Marinho, analisando suas características culturais e seu papel na construção da memória e da subjetividade dessa manifestação multifacetada. Além disso, resgatamos referências históricas que ajudaram a construir a imagem da população canavieira e dos brincadores, muitas vezes associados à miséria e ao atraso — estereótipo reproduzido em crônicas de viajantes do século XIX (TAUNAY, 1868) e reforçado por discursos modernizadores do período pós-abolição (ALBUQUERQUE JR., 2009). Para além desse estigma, procuramos ressignificar essa visão, trazendo a perspectiva dos próprios brincantes sobre seu território e sua arte, reconhecendo o sentimento de pertença como fundamento de suas práticas.

Ao longo da escrita, será necessário investigar a influência dos povos escravizados e os caminhos da ocupação dos trabalhadores da zona rural na construção da identidade e da tradição cultural da região. Trata-se de um território marcado pela cultura de pés no chão, pelo contato direto com a terra e pela força das narrativas cotidianas. Pensamos essa manifestação não apenas como uma expressão artística, mas como um reflexo de diversos fazeres e saberes – teatro, dança, narrativa, corporeidade, produção de artefatos. A partir dessa compreensão, aprofundaremos conceitos fundamentais como memória e tradição.

No segundo ato, adentramos a dimensão do corpo — uma fonte inesgotável de criação, preservação e renovação da vida. O corpo como portal para a imanência, para a expressão do indizível, para o que escapa à lógica cartesiana. Pensamos o corpo não apenas como indivíduo, mas como coletividade, energia e ancestralidade.

A pesquisa mergulha nas tramas que se desenrolam no terreiro, explorando cada gesto e cada corpo como parte de um "espaço-em-arte", onde se dá o encontro entre público, figuras, figureiros e ancestrais. O corpo artístico é conquista: pré-expressivo, ele se molda

antes mesmo do contato com o público, sendo forjado no tempo e no aprendizado, em um movimento contínuo entre passado e presente.

O terceiro ato, nomeado Rito de Passagem, propõe um estudo de caso dos mestres que acompanhamos. Esse capítulo resgata o olhar dos artistas e trabalhadores sobre corpos, cultura, história e memória, trazendo a experiência e a vivência como eixo central da investigação.

Reacendemos, então, o olhar para esses corpos que narram histórias por meio da arte, pois corpo e memória são indissociáveis. Pensar o Cavalo-Marinho é pensar o corpo — um corpo que dança, que canta, que vibra, mas que também carrega as cicatrizes do tempo, que resiste, que grita e que insiste em permanecer vivo.

Por fim, pretendemos concluir reafirmando a importância de reconhecer o corpo como um território de memória, onde a história se inscreve e se manifesta na cadência de cada movimento.

PRÉ-CAPÍTULO: EU E ELES

Nasci em Garanhuns, no agreste pernambucano, uma cidade de clima ameno, onde a neblina da manhã veste os telhados e as noites pedem agasalho. Lá, o frio é parte da paisagem tanto quanto os festivais (inverno, música, jazz, literatura) e as festas juninas com seus balões e fogueiras. As manifestações culturais que me rodearam na infância tinham outro compasso — marcado por outras cores, outros sons.

Mas foi no calor úmido das férias escolares e feriados em Recife, quando ia visitar minha avó materna, que algo em mim começou a se abrir. A cidade me acolhia com o cheiro do mar e do mangue, o som dos tambores e uma vibração que fazia o corpo querer se mover. Lembro nitidamente do meu primeiro encontro com o Cavalo-Marinho. Eu tinha oito anos, estávamos no Recife Antigo, em pleno carnaval. Ouvimos de longe gritos misturados um som musical, batidas de pés e pessoas reunidas. As cores, as máscaras, os corpos dançando... Foi como se o mundo tivesse se tornado encantado por alguns instantes. Aquela cena me atravessou de um jeito que nunca mais saiu de mim. Não consegui nomear, à época, o que era aquele impacto. Mas eu sabia, no fundo, que algo ali me convocava.

Cresci, segui o curso da vida, mas o Cavalo-Marinho nunca deixou de me chamar. Fui reencontrando seus ritmos ao longo dos anos — em apresentações, em vídeos, em conversas, e principalmente no som da rabeca, que parecia sempre ecoar uma memória antiga. Aos 10 anos fomos morar em Recife depois de um ano no norte do país. E morar em Recife, me fez criar uma relação maior com a cultura local e quando entrei na psicologia, escolhi me aprofundar na Análise Bioenergética. E foi aí que o corpo, que sempre esteve tão presente em mim, começou a ganhar linguagem, escuta e sentido. Percebi, com uma nitidez crescente, como os movimentos do Cavalo-Marinho dialogavam com os fundamentos dessa abordagem. Havia grounding nos pés dos brincantes, havia expressão plena nas suas vozes, nos giros, na vitalidade pulsante de seus corpos. A tradição que eu havia visto como festa, agora se revelava também como linguagem do inconsciente, como território de memória e resistência.

A cada passo que dei em direção ao Cavalo-Marinho, ele também veio ao meu encontro, mas algo que “cutucava”: queria entender além do que via, do sentia, queria a história e as memórias da manifestação e foi assim que entrei no doutorado em memória e comecei a buscas as figuras que iriam me acompanhar na escrita. A escolha do meu primeiro entrevistado se deu de forma aleatória em conversa com um colega da época de escola e atualmente músico do conservatório, nas ruas de Recife, falei sobre minha conexão com o

Cavalo-Marinho e sobre meu projeto ter sido aprovado para o doutorado, no mestrado havia trabalhado poesia e lá senti a necessidade de me reconectar com a cultura de Recife. Ele logo me falou que tocava com um mestre e que estariam levando o Cavalo-Marinho em uma turnê pela Europa, rapidamente peguei meu telefone e pesquisei seu nome "Zé Mário" no google enquanto pesquisava, meu colega ligou para ele e falou "preciso de você, minha amiga está estudando Cavalo-Marinho e precisa de suporte" a resposta foi acolhedora e rápida "Claro!". Trocamos mensagens e peguei horas de trânsito para Condado. Ele se encaixava perfeitamente nos critérios que havia definido. Inicialmente – Antes da pandemia – meu projeto pensava em entrevistar o máximo de moradores na região e fazer um levantamento com base nessas entrevistas.

Mas, Zé Mário se encaixava perfeitamente na mudança, mestre, trabalhador rural, lutando constantemente para manter o Cavalo-Marinho vivo. Seu projeto Torda, é um resgate, uma resistência, uma luta diária que busca manter na região essa memória viva, aulas de rabeca, de dança, de história. Assisti a partir daí todas as apresentações de Cavalo-Marinho que aconteciam em Pernambuco do seu grupo. Fui assistir aulas no Torda e conhecer um pouco da cidade, assim, de 2022 à 2025 foram incontáveis idas a região, conversas estruturadas, conversas informais. Vivendo o Cavalo-Marinho de Zé Mário.

Em uma de nossas conversas ele me disse "você já viu o museu de Bibi?" E eu respondi que não, mas rápidamente fui pesquisar. E assim cheguei a meu segundo guia nessa caminhada de terreiro. Saí de Condado nesse dia de novembro de 2022 pensando que precisava falar com Zé de Bibi, tentei conseguir telefone, falar com pessoas da música e no fim fui para o mais óbvio: Instagram. Logo que abri a página do Cavalo-Marinho Tira-teima, a tela conduzia para um aplicativo de mensagem e narrei toda minha necessidade de pesquisa, logo me responderam, uma de suas filhas, me disse "pode vir". Agendei a primeira ida 2023, fui pronta para encontrar um marco do Cavalo-Marinho, ele que fundou o Cavalo-Marinho de Tira-Teima, que mantem em uma pequena casa de taipa um museu que foi premiado e que desde a década de 60 é matido como um marco de preservação de memórias da manifestação. Sem catalogação, sem apoio, tudo organizado e mantido pelas mãos desse mestre que é Patrimônio Vivo de Pernambuco. O caminho mais difícil para chegar até meu objetivo, me perdi no meio do canavial, um dia chuvoso, e quando já estava perdendo as esperanças de chegar no sítio Málicia, vejo uma placa escrita a mão: Museu do Cavalo-Marinho.

Zé de Bibi também é trabalhador rural, e em um gesto muito acolhedor, me recebeu pedindo um minuto para trocar de roupas pois já estava se organizando para ir ao trabalho pois achava que eu tinha desistido de ir. Ele me mostrou o espaço que criou para eventos que organiza, o acervo que guarda e me falou das dificuldades de manter viva a cultura com os mais jovens, me disse que os mais jovens só querem eventos de "seresta" mas que ele não desiste, que coloca filhos e netos para dançar. As crianças que estavam brincando perto, logo se juntaram a nossa conversa e pegaram instrumentos para tocar. E nesse movimento de observar o mestre e assistir, comecei também a me aproximar da região de Glória do Goitá onde Bibi reside. E também, inúmeras idas que contribuiram com cada linha dessa tese.

Quando fiz minhas primeiras conversas com Zé Mario e com Zé de Bibi, ambos me narraram sobre a força da história e como seus pais ou os homens eram fortes e suportavam horas de dança e batidas de pés nos terreiros. E naquele momento os questionei: mas... e as mulheres? E ai me deparei com a escassez da presença feminina, mais uma vez voltei para minhas buscas. E me assustei quando percebi que a primeira mulher a entrar em um Cavalo-Marinho foi Nice, grande incentivadora e filha do mestre Antônio Teles de um dos mais importantes Cavalos-Marinho que existe o Estrela de Outro. Ela participou pela primeira vez em 2010, mas não na manifestação, participava do banco de músicos. Depois, surge em julho de 2019 o grupo Flor de Manjerona, formado predominatemente pelas filhas do Mestre Salustiano, rabequeiro e mestre importante no história do Cavalo-Marinho. Mas, a minha inquietação queria encontrar uma mestre que não tivesse uma relação tão direta com um mestre, e foi mais uma vez no instagram que localizei o centro cultural de Bayeux na Paraíba e me passaram o contato da mestre Miriam Maria.

Miriam é pedagoga e mestre de Cavalo-Marinho me recebeu vestida de mestre o logo me avisou "não sou mestra no papel, mas sou mestra por merecimento", fui três vezes na cidade, das delas para conversar com Miriam e conhecer seu ateliê... lugar da produção das vestimentas, e uma última vez para entender como era a relação da cidade com a cultura. E apesar uma cidade pequena, com dois grupos ativos, perguntei a várias pessoas se sabiam onde era o Centro de cultura da cidade, e ninguém conseguiu me ensinar, alguns nem sabiam da sua existência e foi assim que Miriam começou nossa conversa "viver de cultura é difícil, assim, me fiz pedagoga para ensinar aos pequenos". Ao longo da tese, teremos um mergulho, nas figuras centrais dessa tese, mas um aprofundamento na história do Cavalo-Marinho e em Pernambuco. Entender o contexto histórico reforça a importância de um olhar atento para a luta desses artistas-trabalhadores.

2. PRIMEIRO ATO — O QUE DANÇA E CONTA

O que dirá o mundo sobre as cidades?
Eu até estarei, reconheço a cidade

Em cada rua uma dor
Em cada dor, desabafo
Em cada corpo que eu acho
Eu trafego comigo

Eu lhe peço um abrigo

(Otto)

Ao me debruçar sobre o Cavalo-Marinho, percebo que estou diante de uma das mais ricas e complexas manifestações da nossa cultura popular. Não se trata apenas de um folguedo cênico, mas de algo que transcende a simples representação artística. Sinto que ele está enraizado nas profundezas da nossa história social e cultural, especialmente na Zona da Mata de Pernambuco e no agreste da Paraíba. Este espetáculo-vivência é um testemunho vivo da capacidade humana de ressignificar a realidade, de expressar identidades e de preservar memórias através da arte. A sua trajetória, que se estende desde o século XIX até os dias de hoje, me parece marcada por um dinamismo constante, onde a tradição e a inovação se entrelaçam, moldando sua forma, sua função e o seu significado ao longo do tempo.

Ao mergulhar nas origens do Cavalo-Marinho, fica evidente que suas raízes se aprofundam no século XIX, um período sombrio da nossa história, marcado pela escravidão e pelas relações desumanas nos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste. Essa manifestação, hoje Patrimônio Cultural do Brasil, nasceu e se forjou nesse ambiente de trabalho forçado e opressão, sendo uma herança direta dos povos negros e indígenas que ali resistiram (IPHAN, 2014; BRASIL DE FATO, 2020). A sua gênese, está intrinsecamente ligada à formação da sociedade açucareira, onde a mão de obra escravizada africana e a população indígena foram submetidas a um regime de exploração brutal.

Nesse cenário de desumanização, a cultura emergiu como um poderoso instrumento de resistência, de coesão social e de preservação da identidade. O Cavalo-Marinho, nesse sentido, me parece muito mais do que uma simples forma de entretenimento; ele é um complexo sistema simbólico que encapsula a memória, a história e a visão de mundo de seus criadores. É fundamental destacar que o Cavalo-Marinho, em sua forma mais primitiva, já era praticado pelos escravizados nos engenhos muito antes da abolição da escravatura em 1888

(IPHAN, 2014b). Essa constatação é a chave para compreender o caráter de resistência e a função social que a brincadeira sempre teve. Longe de ser uma mera distração, o folguedo servia como um espaço de expressão, onde as vivências, os sofrimentos e as esperanças podiam ser metaforicamente representados e, de certa forma, subvertidos.

A estrutura da brincadeira, com seus personagens e enredos, muitas vezes refletia e satirizava a hierarquia social e as figuras de poder da época, como os senhores de engenho e, claro, o temido capitão Marinho. Através da encenação, os brincantes podiam criticar, de forma velada, as condições de vida e trabalho, os abusos de poder e a própria estrutura escravista. Essa capacidade de transformar a dor em arte e a opressão em crítica é, para mim, uma das características mais marcantes do Cavalo-Marinho desde suas origens. Após a abolição, a brincadeira não só persistiu, como se adaptou e se ressignificou, mostrando uma notável resiliência. A transição do regime escravista para o trabalho livre, embora não tenha apagado as profundas desigualdades, permitiu que o Cavalo-Marinho continuasse a ser um veículo de memória e identidade para os trabalhadores rurais.

A manifestação, que antes era praticada em segredo, começou a ganhar outros espaços, ainda que fortemente ligada ao universo rural. A sua persistência após a abolição é um testemunho eloquente de sua vitalidade e de sua importância como elemento de afirmação cultural para essas comunidades. Ele se tornou um elo entre o passado e o presente, um repositório de memórias ancestrais. A questão sobre se os capitães do mato sabiam e permitiam a brincadeira, e se ela operava como uma "válvula de escape", é algo que me intriga profundamente. O Capitão Marinho era uma figura crul, encarregada de reprimir e manter a ordem nos engenhos, representando a violência do sistema (SILVA, 2003). Qualquer manifestação cultural dos escravizados era, por si só, um ato de coragem. No entanto, a cultura popular, especialmente em contextos de opressão, desenvolve mecanismos de resistência velada. A ridicularização de figuras de autoridade em folguedos esse representação é satirizada, nos faz pensar que a brincadeira poderia funcionar como uma forma de crítica social.

Através do humor e da inversão de papéis, os brincantes podiam expressar seu descontentamento de maneira indireta. Essa ambiguidade permitia que a brincadeira existisse numa zona cinzenta, onde a vigilância podia ser contornada pela aparente inocência do folguedo. É plausível que, em alguns casos, os senhores de engenho tolerassem a brincadeira como forma de liberar tensões, desde que não representasse uma ameaça direta. Nesse

sentido, o Cavalo-Marinho poderia ter operado como uma válvula de escape controlada (OLIVEIRA, 2023). A complexidade dessa dinâmica reside na capacidade dos brincantes de usar a arte para subverter e resistir. A presença de personagens que representam a autoridade, como o Capitão Marinho, pode ser interpretada como uma forma de lidar com a realidade da vigilância, mas ao mesmo tempo, permitir que os personagens cômicos, Mateus e Bastião, subvertessem a ordem de forma lúdica (IPHAN, 2014). Essa dualidade é um dos traços mais ricos do Cavalo-Marinho, revelando sua profunda conexão com as experiências históricas de seus criadores. A brincadeira se tornou um refúgio, um espaço onde a identidade e a dignidade podiam ser reafirmadas.

Essa capacidade de se reinventar é o que garante a perenidade do Cavalo-Marinho, tornando-o um patrimônio vivo e pulsante da nossa cultura. A cada nova geração, a brincadeira ganha novas nuances, novas interpretações, mas a espinha dorsal da tradição permanece intacta, um fio invisível que conecta o passado ao presente e projeta o futuro. É um processo contínuo de criação e recriação, onde a tradição é honrada e a inovação é bem-vinda, desde que respeite a essência do folguedo.

Essa manifestação é uma experiência que transcende o que a gente entende por "espetáculo". Uma grande roda, que é o coração de tudo, onde música, dança e poesia se entrelaçam de um jeito muito particular. Não é só uma apresentação, é uma vivência coletiva que pode durar a noite toda, do anoitecer ao amanhecer. Os brincantes, como são chamados os participantes, se transformam em personagens com figurinos coloridos e máscaras expressivas, que não são meros adereços, mas parte fundamental da alma da brincadeira, permitindo que cada um se entregue a um universo de significados e simbolismos. É como se a própria comunidade se reunisse para contar e reencenar suas histórias, suas alegrias e suas críticas de um jeito único.

No centro dessa roda, a gente vê uma trama que, embora tenha variações, geralmente gira em torno da morte e ressurreição do boi, um elemento que remete a rituais ancestrais e simboliza a renovação da vida. Mas não é só isso. A brincadeira é um verdadeiro teatro popular, onde personagens como o Capitão Marinho, que pode representar a autoridade, e os cômicos Mateus e Bastião, com suas irreverências, interagem em diálogos improvisados, canções e coreografias. É fascinante como eles conseguem satirizar o cotidiano, as figuras de poder e as relações sociais, tudo com muito humor e inteligência. A música, tocada com rabeca, pandeiro, bumbo e ganzá, é o que conduz a energia, dita o ritmo e embala as

evoluções dos personagens, criando uma atmosfera contagiante que convida a todos a participar, seja dançando, cantando ou simplesmente observando e se deixando levar pela magia.

O Cavalo-Marinho é, portanto, muito mais do que uma simples folia; é uma manifestação cultural viva, um espaço de resistência e de afirmação de identidade para as comunidades rurais, especialmente na Zona da Mata de Pernambuco e no sul da Paraíba. É um legado que se renova a cada geração, onde a tradição se encontra com a criatividade dos brincantes. É um convite para mergulhar em um universo onde a história, a fé e a arte se misturam, celebrando a vida e a capacidade humana de transformar a realidade através da expressão cultural. É uma herança que nos lembra da riqueza e da complexidade da nossa cultura popular, um verdadeiro tesouro a ser valorizado e preservado.

A tradição, mantém-se viva através da interação entre corpo e voz, consolidando-se como uma manifestação multifacetada que reúne cerca de 70 figuras. Cada uma delas desempenha um papel essencial na composição do espetáculo, utilizando máscaras, vestimentas coloridas e uma combinação de gestos, diálogos e performances que traduzem o cotidiano dos brincantes. Mais do que uma encenação, o Cavalo-Marinho é uma celebração do Divino Rei, marcada por uma estrutura narrativa bem definida, na qual os figureiros, acompanhados de música e dança, dão vida aos Mateus, Bastiões, Catirinas e tantas outras personagens emblemáticas. Os diálogos, travados no contexto da brincadeira, incorporam expressões regionais e elementos próprios do folguedo, resgatando práticas sociais, transformações culturais e o dia a dia dos trabalhadores dos canaviais. Dessa forma, essa manifestação não apenas resiste ao tempo, mas também se reinventa, garantindo sua permanência no espaço social contemporâneo.

As personagens são classificados em humanos, animais, seres fantásticos e bonecos. Essas figuras emergem das relações dos brincantes com o ambiente em que vivem—usinas, engenhos, crenças populares e a fauna da região. Dessa forma, ao longo da narrativa, surgem personagens como escravizados, senhores, capitães, vaqueiros, onças, cavalos, caiporas, morto-carregando-o-vivo e caboclo de Arubá, entre outros. Cada um deles entra na roda, traçando a linha tênue entre o mundo concreto e o universo mítico.

Embora a estrutura do Cavalo-Marinho seja flexível, existe um roteiro recorrente que se organiza em torno do Capitão Marinho, figura de autoridade que organiza um baile em

homenagem aos Reis Magos. Para preparar o terreiro, ele designa os personagens Mateus e Bastião, dois negros bufões que, ao invés de cumprir suas tarefas, desorganizam o espaço, gerando conflitos e situações cômicas. A trama se desenvolve com a entrada de diversos personagens, humanos, fantásticos e animais, cada um contribuindo para a riqueza e diversidade do espetáculo .

Entre os personagens principais, destacam-se:

- Capitão Marinho: Representa o chefe político ou proprietário de terras, figura central que comanda o folguedo.
- Mateus e Bastião: Personagens cômicos de origem africana, responsáveis por grande parte da comicidade do espetáculo. Ambos disputam o amor de Catirina e são conhecidos por suas roupas coloridas e uso de máscaras.
- Catirina: Esposa de Mateus e Bastião, figura feminina que, embora não apareça fisicamente em todas as apresentações, é central nas disputas e interações dos dois personagens.
- Soldado da Guarita: Encarregado de manter a ordem no terreiro, intervém nos conflitos causados por Mateus e Bastião.
- Galantes e Damas: Representam a aristocracia, convidados para o baile do Capitão Marinho. Participam da dança dos arcos, uma coreografia que simboliza a hierarquia social.
- Caboclo Juremeiro: Entidade espiritual ligada ao culto da Jurema Sagrada, que aparece para curar o boi e trazer elementos do catimbó para a apresentação.
- Animais: Como o boi, a ema, o cavalo, o macaco, a onça e a burra, que entram na roda trazendo elementos lúdicos e simbólicos.

Mas, é na roda que as personagens ganham vida—nos trajes coloridos, nos passos ritmados, no desenho cênico e na narrativa construída coletivamente. Cada entrada na roda não é apenas uma aparição; é um renascimento, um ato de continuidade de uma tradição que, mesmo em constante reinvenção, preserva o vínculo essencial com suas raízes

Figura 1 Figura utilizando máscara típica do brincante



Fonte: Acervo da autora (2019)

As máscaras carregam a alma dos personagens que habitam o universo do Cavalo-Marinho. Mais do que simples adornos, elas funcionam como portais, conectando o humano ao simbólico e dando forma aos gestos que narram uma ancestralidade viva. Ao serem colocadas no rosto dos brincantes, essas máscaras transformam o ordinário em extraordinário, recriando histórias que resistem ao esquecimento. Elas não apenas ocultam, mas revelam; não apenas escondem, mas permitem a reinvenção de identidades, tornando cada apresentação um espaço onde o real e o imaginário se entrelaçam.

As máscaras, como ressalta Stuart Hall (2006), não são apenas símbolos do passado, mas também instrumentos para recontar a história e reconfigurar a identidade. Elas representam o ponto de fusão entre corpo e memória, entre fala e silêncio. Através delas, o Cavalo-Marinho se reinventa a cada apresentação, não porque se perde, mas porque sabe transitar entre o real e o mítico, entre o vivido e o imaginado, entre o que foi e o que ainda ressoa como eco de uma alma coletiva que nunca se apaga.

Na dança, o corpo se move como se estivesse reescrevendo sua própria história—cada gesto é uma palavra, cada passo, uma frase, e o movimento, um discurso. Nessa narrativa silenciosa, mas carregada de significados, o Cavalo-Marinho se perpetua. Ele sobrevive não apenas através das palavras, mas, sobretudo, pelo corpo e pela memória, que são a espinha dorsal da brincadeira.

2.1. TEMPO E RITO

A temporalidade e a ritualidade são elementos intrínsecos ao Cavalo-Marinho. Ele se manifesta em períodos específicos do ano, carregando consigo significados que se entrelaçam com o calendário religioso e as práticas sociais das comunidades rurais. A brincadeira, que nasceu nos engenhos, encontrou no ciclo natalino um período propício para sua realização, consolidando-se como um verdadeiro símbolo do Natal nordestino. Essa conexão não é um mero acaso, mas reflete uma profunda intersecção entre as tradições culturais africanas e indígenas, as influências ibéricas e o contexto socioeconômico da região.

A escolha do período natalino para a eclosão da brincadeira é, a meu ver, crucial para entender sua função social e simbólica, pois o Natal, com seu caráter de renovação e celebração, oferecia um espaço de relativa liberdade e festividade em meio à rotina exaustiva do trabalho no campo. A frequência com que o Cavalo-Marinho ocorria nos tempos dos engenhos não é algo que se possa documentar com precisão, mas sabemos que era praticado em momentos de folga do trabalho árduo da lavoura de cana (IPHAN, 2014). A vida nos engenhos era ditada pelo ritmo da produção açucareira, com jornadas exaustivas que deixavam pouco espaço para o lazer. Assim, os raros momentos de folga, como feriados religiosos ou períodos de entressafra, tornavam-se oportunidades preciosas para a realização de manifestações culturais.

A natureza da brincadeira, que se estende por uma noite inteira, do anoitecer ao amanhecer, me faz pensar que não era um evento diário, mas uma celebração especial, um respiro, talvez ligada a datas festivas ou a períodos de menor demanda de trabalho. Essa intensidade e duração do folguedo indicam seu valor como um evento catártico e de coesão comunitária, capaz de romper com a monotonia e a opressão do cotidiano. A questão da autorização para a realização do Cavalo-Marinho é, como já mencionei, mais sutil e complexa. Acredito que a brincadeira operava em uma zona de ambiguidade, onde a tolerância por parte dos senhores e capitães do mato funcionava como uma forma de controle social, permitindo uma liberação de tensões sem desestabilizar a ordem (OLIVEIRA, 2023).

Essa tolerância, no entanto, não significava plena autorização ou reconhecimento. Era uma permissão tácita, muitas vezes condicionada à discrição e à não-afronta direta à autoridade.

A brincadeira, portanto, existia em um delicado equilíbrio entre a necessidade de expressão dos brincantes e a vigilância dos opressores. A ausência de registros formais de autorização reforça a ideia de que o Cavalo-Marinho era uma manifestação que, embora tolerada, mantinha um caráter de resistência e autonomia, sendo organizada e mantida pelas próprias comunidades, fora das estruturas de poder dominantes. Com o tempo, e especialmente após a abolição, a brincadeira ganhou maior liberdade e visibilidade, embora ainda mantendo suas raízes comunitárias e sua forte ligação com o universo rural. A sua inserção no ciclo natalino, com apresentações que tradicionalmente começam em junho e se estendem até 6 de janeiro, Dia de Reis, reforça seu caráter ritualístico e celebratório.

Essa periodicidade anual, centrada nas festividades de fim de ano, transformou o Cavalo-Marinho em um evento esperado e valorizado pelas comunidades, um momento de reencontro, celebração e reafirmação cultural. A passagem do tempo permitiu que a brincadeira se desvinculasse, em parte, da necessidade de ser uma manifestação velada, ganhando as praças públicas e os palcos, mas sem perder sua essência comunitária e sua capacidade de mobilizar e unir as pessoas. A autorização, nesse novo contexto, passou a ser mais formal, com o reconhecimento institucional e o apoio de órgãos culturais, como o IPHAN, que o inscreveu no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2014 (IPHAN, 2014).

Essa conexão não é uma simples coincidência, mas o resultado de um processo de sincronismo cultural, onde diferentes tradições se encontraram e se mesclaram ao longo dos séculos. O documento inicial que analisei menciona que o Cavalo-Marinho contém a louvação ao Divino Santo Rei do Oriente e possui momentos em que há culto à Jurema Sagrada (IPHAN, 2014). A presença dos Reis Magos na trama central da brincadeira, com o Capitão Marinho organizando um baile em sua homenagem, é um elo direto com a tradição cristã do Natal. No entanto, a incorporação do culto à Jurema Sagrada, uma religião de matriz indígena e africana, demonstra a capacidade do Cavalo-Marinho de absorver e integrar diferentes elementos culturais e religiosos, criando uma manifestação híbrida e rica em significados. Não vejo isso como uma mudança abrupta na essência da brincadeira, mas sim como uma adaptação e ressignificação ao longo do tempo.

A escolha do período natalino para a realização da brincadeira pode ter sido estratégica, aproveitando um tempo de festividade e relativa folga para os trabalhadores rurais, além de

oferecer uma cobertura cultural que permitia a continuidade de suas manifestações. O Natal, como período de celebração e congregação familiar e comunitária, oferecia um ambiente mais permissivo para a realização de folguedos, o que pode ter contribuído para a consolidação do Cavalo-Marinho nesse período. Essa fusão de elementos religiosos e culturais é um exemplo da capacidade sincrética da cultura brasileira, onde diferentes tradições se encontram e se transformam, gerando novas formas de expressão (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2015).

A brincadeira, ao se associar ao ciclo natalino, garantiu não apenas sua sobrevivência, mas também sua perenidade, tornando-se parte integrante da identidade cultural das comunidades. A celebração do Natal, com suas festividades e rituais, proporcionou um arcabouço temporal e simbólico para o Cavalo-Marinho, permitindo que ele florescesse e se perpetuasse, carregando consigo as memórias e as tradições de seus antepassados, ao mesmo tempo em que se abria para novas interpretações e significados. A consolidação dessa conexão com o Natal não é uma perda de identidade, mas uma demonstração da vitalidade e da capacidade de adaptação da brincadeira, que soube encontrar no calendário festivo um espaço para sua contínua existência e renovação. A transição do terreiro e engenho para a praça pública e, mais recentemente, para as redes sociais, demonstra a capacidade do Cavalo-Marinho de se desdobrar e se adaptar a novos palcos, mantendo sua essência e seu poder de encantar e mobilizar. A conexão natalina, portanto, é um marco na evolução da brincadeira, que soube se integrar a um ciclo festivo maior, garantindo sua visibilidade e sua transmissão para as futuras gerações.

2.2. VOZES E GERAÇÕES: ELE E ELA

A participação social no Cavalo-Marinho é um espelho fascinante das dinâmicas comunitárias e das transformações sociais que vivemos ao longo do tempo. As questões de gênero e a participação de diferentes gerações são aspectos cruciais para entender a evolução da brincadeira, revelando como o protagonismo e os papéis sociais foram sendo redefinidos. A análise desses elementos nos permite compreender não apenas quem participa, mas como essa participação se organiza e quais significados são atribuídos a cada papel, refletindo as estruturas sociais mais amplas em que a brincadeira está inserida.

A brincadeira, em sua essência, é um microcosmo da sociedade, e as mudanças em sua composição e dinâmica de participação refletem as lutas e conquistas sociais que ocorrem no macrocosmo, algo que sempre me chamou a atenção. Historicamente, o Cavalo-Marinho foi predominantemente uma manifestação de protagonismo masculino, especialmente nas figuras

centrais e de maior visibilidade na roda. Os personagens principais, como o Capitão Marinho, Mateus e Bastião, são tradicionalmente interpretados por homens, refletindo uma estrutura social patriarcal presente tanto nos engenhos quanto nas comunidades rurais (IPHAN, 2014).

Essa predominância masculina não era exclusiva do Cavalo-Marinho, mas uma característica comum a muitas manifestações culturais populares no Brasil, onde os espaços públicos e de performance eram majoritariamente ocupados por homens. A figura feminina, como Catirina, embora central na trama como objeto de disputa e catalisadora de conflitos entre Mateus e Bastião, muitas vezes não aparecia fisicamente em todas as apresentações ou tinha um papel mais secundário na performance direta, atuando mais nos bastidores ou em funções de apoio.

Isso não significa que as mulheres não participassem da brincadeira, mas que sua participação era frequentemente relegada a funções de apoio, como a confecção de figurinos, a preparação de alimentos para os brincantes ou a organização logística, sem o mesmo reconhecimento público e protagonismo dos homens. A invisibilidade feminina na performance pública era um reflexo das normas sociais da época, que limitavam o papel da mulher ao espaço doméstico e privado, algo que, felizmente, tem mudado.

A sociedade patriarcal, que moldou as estruturas dos engenhos e das comunidades rurais, naturalmente se refletia nas manifestações culturais, onde os espaços de visibilidade e poder eram predominantemente masculinos. As mulheres, embora essenciais para a manutenção da vida comunitária e para a transmissão de saberes, muitas vezes não tinham seu trabalho e sua criatividade reconhecidos publicamente. No Cavalo-Marinho, essa dinâmica se manifestava na ausência de personagens femininas com o mesmo destaque dos masculinos, ou na sua representação como figuras passivas, objetos de desejo ou disputa, em vez de agentes ativos da narrativa.

A própria figura de Catirina, que é central para o enredo, muitas vezes era interpretada por homens, o que reforça a ideia de uma hegemonia masculina na performance. Essa ausência de protagonismo feminino na cena pública da brincadeira não deve ser interpretada como uma falta de participação, mas sim como um reflexo das restrições sociais impostas às mulheres na época. Elas estavam presentes, mas em outros papéis, muitas vezes invisibilizados pela historiografia e pela própria dinâmica da performance. A confecção dos adereços, a organização das festas, o cuidado com os brincantes, tudo isso era parte do universo feminino e fundamental para a realização do Cavalo-Marinho, mas raramente recebia o mesmo destaque que a performance dos homens na roda.

É importante reconhecer essa lacuna histórica para entender a importância das mudanças que viriam a seguir. No entanto, essa dinâmica tem passado por significativas transformações, especialmente a partir do final do século XX e início do XXI. Observo um movimento crescente de empoderamento feminino na brincadeira, com o surgimento de grupos formados exclusivamente por mulheres, como o Cavalo Marinho Flor de Manjerona, que se tornou o primeiro do Brasil a ser composto apenas por mulheres. Esse marco é de extrema importância, pois desafia as estruturas tradicionais e redefine os papéis de gênero na manifestação.

Esses grupos buscam não apenas a inclusão, mas também o protagonismo feminino, reivindicando o direito de ocupar os mesmos espaços e desempenhar os mesmos papéis que antes eram exclusivos dos homens. A participação feminina na confecção das roupas e adereços sempre foi relevante, mas agora se estende para a performance e a liderança, mostrando uma reconfiguração dos espaços e do poder dentro da brincadeira. Essa mudança reflete transformações sociais mais amplas, onde as mulheres buscam maior visibilidade e reconhecimento em todos os âmbitos da sociedade, incluindo as manifestações culturais populares.

A emergência de mestras e contramestras, que assumem a liderança dos grupos, é outro indicativo dessa mudança, demonstrando que o protagonismo feminino não se limita à performance, mas se estende à gestão, à criação e à transmissão do saber. Essa inclusão e busca por equidade não apenas enriquecem a brincadeira, adicionando novas perspectivas e interpretações, mas também a tornam mais representativa da diversidade de suas comunidades, garantindo sua relevância e sua capacidade de dialogar com as questões contemporâneas de gênero.

A quebra de paradigmas e a abertura para a participação feminina plena são sinais de uma brincadeira que se mantém viva e pulsante, capaz de se adaptar e de se reinventar sem perder suas raízes, mas incorporando as demandas e as vozes de todos os seus membros. Para mim, essa é uma das evoluções mais significativas do Cavalo-Marinho, pois demonstra a capacidade da cultura popular de se adaptar e de refletir as mudanças sociais, tornando-se um espaço de afirmação e de luta por igualdade. A presença feminina na roda, com suas vozes e seus corpos, ressignifica a brincadeira, trazendo novas energias e perspectivas, e garantindo que ela continue a ser um espelho da sociedade em constante transformação.

A liderança feminina, em particular, é um fator de renovação e de fortalecimento da tradição, pois traz consigo novas formas de organização, de gestão e de transmissão do saber,

que enriquecem o Cavalo-Marinho e o tornam ainda mais vibrante e relevante para as novas gerações. É um movimento que celebra a diversidade e a inclusão, mostrando que a tradição não é estática, mas um organismo vivo que se alimenta das experiências e das vozes de todos que dela fazem parte. A transmissão do conhecimento e a participação de diferentes gerações são, para mim, pilares fundamentais para a perpetuação do Cavalo-Marinho.

Os conhecimentos relacionados à brincadeira são passados de forma oral, de geração em geração, especialmente durante a própria realização do folguedo (IPHAN, 2014). Essa oralidade é a espinha dorsal da tradição, garantindo a continuidade da brincadeira e a formação de novos brincantes, desde a infância. A presença de mestres, contramestres e brincantes mais experientes é crucial para esse processo, pois são eles que detêm o saber acumulado e o transmitem aos mais jovens, não apenas através de ensinamentos formais, mas principalmente pela prática, pela observação e pela vivência compartilhada. A imersão na brincadeira desde cedo é o que garante a apropriação dos códigos, dos ritmos e dos significados do Cavalo-Marinho.

A forma como o saber é transmitido, de boca em boca, de corpo em corpo, é o que mantém a autenticidade e a vitalidade da brincadeira, garantindo que ela não se torne um mero espetáculo folclórico, mas uma experiência viva e transformadora. A figura do mestre, em particular, é central nesse processo, pois ele é o guardião da tradição, o elo entre o passado e o presente, o responsável por manter viva a chama do Cavalo-Marinho e por inspirar as novas gerações a se engajarem na brincadeira. A sua sabedoria, sua experiência e sua paixão são os pilares que sustentam a continuidade da tradição, garantindo que ela continue a florescer e a se reinventar ao longo do tempo. Inicialmente, a brincadeira estava fortemente atrelada ao contexto de trabalho dos engenhos, o que me leva a crer que a participação de pessoas em idade laboral era proeminente, pois eram elas que vivenciavam diretamente o cotidiano e as relações sociais que o Cavalo-Marinho representava.

A brincadeira surgia como um respiro, um momento de escape e de celebração em meio à rotina exaustiva e opressora. No entanto, a natureza da transmissão oral e a importância da brincadeira como elemento comunitário indicam que outras gerações sempre participaram, em alguma medida. Crianças, desde cedo, são expostas e envolvidas na brincadeira, aprendendo as toadas, os passos e os personagens, garantindo a renovação do folguedo. A participação infantil é vital para a continuidade da tradição, pois assegura que as novas gerações se apropriem do Cavalo-Marinho e o mantenham vivo, perpetuando seus valores e suas formas de expressão.

Idosos, por sua vez, desempenham um papel crucial como mestres e guardiões da tradição, transmitindo o saber acumulado, as histórias e a memória histórica da brincadeira. Eles são a ponte entre o passado e o presente, garantindo que a essência e os valores do Cavalo-Marinho sejam preservados e que as novas gerações compreendam a profundidade e a importância de suas raízes. A participação de crianças e idosos, portanto, não é um fenômeno recente, mas uma característica intrínseca da brincadeira, que sempre se configurou como um espaço de encontro e de troca entre as diferentes gerações. As crianças, com sua energia e curiosidade, trazem a renovação e a alegria para a brincadeira, enquanto os idosos, com sua sabedoria e experiência, garantem a preservação da memória e da autenticidade. É essa interação entre as gerações que confere ao Cavalo-Marinho sua riqueza e sua vitalidade, tornando-o um espaço de aprendizado e de celebração para todos.

Com a evolução da brincadeira e sua expansão para além dos engenhos, a participação de diferentes gerações se tornou ainda mais evidente e diversificada. O Cavalo-Marinho se tornou um ponto de encontro intergeracional, onde avós, pais e filhos compartilham o mesmo espaço de celebração e aprendizado. A presença de crianças e idosos não é apenas passiva; eles participam ativamente, seja na roda, na plateia, ou na organização, contribuindo para a riqueza e a diversidade da manifestação. Essa participação expandida demonstra a capacidade do Cavalo-Marinho de se manter relevante e atrativo para todas as idades, adaptando-se às novas realidades sociais sem perder sua essência.

A brincadeira, que antes era restrita aos trabalhadores rurais, hoje atrai pessoas de diferentes profissões e contextos sociais, ampliando seu alcance e sua capacidade de mobilizar. A participação de estudantes, pesquisadores e artistas também contribui para a renovação e a difusão do Cavalo-Marinho, garantindo que ele continue a ser uma manifestação cultural viva e em constante transformação. A vitalidade da tradição reside justamente nessa capacidade de envolver e integrar diferentes gerações, que, cada uma a seu modo, contribuem para a perpetuação e a reinvenção do Cavalo-Marinho, assegurando que seu legado cultural seja transmitido e celebrado por muitos anos. A brincadeira, assim, se torna um espaço de diálogo entre o passado, o presente e o futuro, onde a memória é constantemente reativada e ressignificada pelas novas gerações.

2.3. FANTASIAS, SONS E RODAS INFINITAS

As mudanças e continuidades nos elementos materiais e performáticos do Cavalo-Marinho são, um campo fértil para compreender a evolução da brincadeira. As fantasias, os

instrumentos, os objetos e a própria trama central, embora mantenham uma essência que os conecta ao passado, também revelam um processo contínuo de adaptação e inovação. A análise dessas transformações me permite enxergar como a brincadeira dialoga com o presente, incorporando novos materiais, novas estéticas e novas narrativas, sem, no entanto, perder sua identidade e sua força simbólica.

É um equilíbrio delicado entre a preservação da tradição e a abertura para a criatividade e a experimentação, algo que me fascina profundamente. Essa capacidade de se reinventar materialmente é um dos segredos da longevidade e da vitalidade do Cavalo-Marinho. As fantasias e os adereços, por exemplo, embora mantenham uma estrutura básica que remete aos personagens tradicionais, têm incorporado novos materiais e novas técnicas de confecção ao longo do tempo. Se antes eram feitas com materiais mais rústicos e disponíveis no ambiente rural, como tecidos simples, sementes e fibras naturais, hoje é comum vermos o uso de materiais sintéticos, brilhos e cores mais vibrantes, refletindo uma maior disponibilidade de recursos e uma influência da estética urbana e do carnaval.

Essa mudança, no entanto, não descaracteriza a brincadeira, mas a enriquece, tornando-a mais vistosa e atraente para o público contemporâneo. A essência dos personagens, com suas máscaras e seus trejeitos, permanece, mas a roupagem se renova, mostrando que a tradição não é estática, mas um organismo vivo que se adapta e se transforma. Os instrumentos musicais também passaram por um processo de evolução. A base sonora do Cavalo-Marinho, com a rabeca, o pandeiro, o baje e o mineiro, continua a mesma, garantindo a identidade rítmica da brincadeira (IPHAN, 2014). No entanto, a forma de construção desses instrumentos, os materiais utilizados e até mesmo a maneira de tocá-los podem variar de um grupo para outro, de uma geração para outra.

A rabeca, por exemplo, que é a alma da brincadeira, pode ser feita de diferentes madeiras e ter diferentes afinações, o que confere uma sonoridade única a cada grupo. Essa diversidade de timbres e de estilos de execução é uma prova da criatividade e da individualidade dos mestres e dos músicos, que, embora sigam a tradição, também imprimem sua marca pessoal na brincadeira. A incorporação de novos instrumentos, embora menos comum, também pode ocorrer, desde que não descaracterize a base rítmica tradicional. Essa abertura para a experimentação sonora é um sinal de que a brincadeira está viva e em constante diálogo com o universo musical que a cerca. A trama central do Cavalo-Marinho, com a morte e a ressurreição do boi, a disputa por Catirina e a presença de figuras cômicas e de autoridade, permanece como o fio condutor da brincadeira. No entanto, a forma como essa

trama é encenada, os diálogos, as coreografias e as improvisações podem variar significativamente de um grupo para outro, de uma apresentação para outra. A improvisação, em particular, é um elemento fundamental do Cavalo-Marinho, que confere à brincadeira uma espontaneidade e uma vitalidade únicas.

Os mestres e os brincantes, a partir da estrutura básica da trama, criam novas situações, novos diálogos e novas interações com o público, tornando cada apresentação uma experiência única e irrepetível. Essa capacidade de improvisar e de se reinventar a cada apresentação é o que mantém a brincadeira sempre atual e interessante, tanto para os brincantes quanto para o público. A centralidade da roda, como espaço cênico e de interação, também é uma constante no Cavalo-Marinho. A roda é o coração da brincadeira, o lugar onde a comunidade se reúne para celebrar, para dançar, para cantar e para se reconhecer. É na roda que a energia da brincadeira se concentra, que os laços comunitários se fortalecem e que a tradição se renova. A disposição circular, que coloca todos os participantes em pé de igualdade, sem hierarquias espaciais, é um reflexo da dimensão comunitária e participativa da brincadeira. No entanto, a forma como a roda se organiza, o seu tamanho, a sua localização e a sua relação com o público podem variar de acordo com o contexto. Se antes a roda era formada nos terreiros dos engenhos, de forma mais íntima e restrita, hoje ela pode ocupar praças públicas, palcos de festivais e até mesmo as redes sociais, alcançando um público cada vez mais amplo e diversificado.

A expansão do espaço cênico não significa uma perda da essência da roda, mas uma adaptação aos novos tempos, uma busca por novos espaços de visibilidade e de interação. A roda continua a ser o centro da brincadeira, o lugar onde a magia acontece, mas agora ela se abre para o mundo, convidando novas pessoas a participarem e a se encantarem com a riqueza e a beleza do Cavalo-Marinho.

2.4. “DANDO NOME AOS BOIS”

Os folguedos brasileiros, como o Cavalo-Marinho, assemelham-se a fios entrelaçados em uma vasta tapeçaria cultural, carregando as marcas e as memórias de gerações passadas. Essas manifestações, que atravessam o tempo e o espaço, não se limitam a simples apresentações, mas se revelam como respirações coletivas, transmitindo histórias e ressignificando os sentidos de pertencimento a uma comunidade. Entre os ritmos e danças que compõem esse rico mosaico cultural—como o Maracatu, a ciranda, o coco e o mamulengo—há uma constante: a presença da memória como pilar da identidade. Cada movimento

corporal, cada verso entoado, cada gesto do ator ou brincante carrega a carga histórica de um coletivo e de um território. Dentro desse contexto, o Cavalo-Marinho se destaca como uma das expressões mais marcantes dessa tradição, preservando em sua essência o diálogo entre passado e presente (CAMAROTTI, 2001, p. 23).

A classificação proposta por Roger D. Abrahams (apud Camarotti, 2001, p. 53), que divide o teatro em três categorias — popular, folclórico e sofisticado—, amplia nossa compreensão sobre a dinâmica do Cavalo-Marinho. Como manifestação folclórica, ele se distancia da formalidade de um teatro institucionalizado e se firma em espaços comunitários, muitas vezes ao ar livre, onde é produzido essencialmente por e para os próprios membros da comunidade. Nesse cenário, o folguedo se alimenta da improvisação e do humor, características que fazem de cada apresentação um evento único. Cada gesto e cada palavra surgem como expressões autênticas de uma coletividade que se manifesta sem os filtros impostos pela lógica do mercado cultural. No Cavalo-Marinho, a improvisação não é apenas uma escolha estética, mas um reflexo da criatividade popular, visível no embate entre figuras mitológicas e cotidianas, nas trocas de versos e nos movimentos da dança.

Entretanto, como sugere Marco Camarotti (2001, p. 21), com o passar do tempo, o Cavalo-Marinho passou por um processo de mercantilização que transformou sua natureza. A brincadeira, antes restrita ao universo comunitário, foi incorporada ao circuito do turismo cultural, promovendo uma transição da manifestação folclórica para um teatro popular voltado a públicos mais amplos. Nesse novo contexto, o Cavalo-Marinho já não se restringe a uma comunidade específica, mas atrai espectadores de diferentes origens e interesses. O público, que antes se limitava a observar, agora é convidado a se inserir na brincadeira, tornando-se parte do espetáculo e assumindo temporariamente os papéis do folguedo. Dessa maneira, a manifestação adquire uma dimensão híbrida, em que a interação entre brincantes e espectadores amplia seu alcance, sem, no entanto, descaracterizar os elementos essenciais de sua origem

Essa transição do teatro folclórico para o teatro popular suscita reflexões sobre a autenticidade da tradição e os desafios de sua preservação. O Cavalo-Marinho, ao ser comercializado e transformado em produto cultural, enfrenta o risco de perder sua conexão orgânica com a comunidade. No entanto, mesmo nesse processo de adaptação ao mercado e à ampliação do público, sua potência simbólica continua a ressoar. Como sugere Camarotti (2001, p. 21), a inserção do espectador na brincadeira mantém viva sua dimensão ritualística,

preservando os elementos de troca e de interação que sempre caracterizaram o teatro folclórico. Dessa forma, ainda que o contexto se modifique, o Cavalo-Marinho segue como espaço de experiência compartilhada, onde a improvisação e a participação coletiva continuam a dar forma à tradição.

A transformação do Cavalo-Marinho não deve ser encarada apenas como uma perda, mas como um processo de reinvenção, em que as formas tradicionais se ajustam às novas dinâmicas sociais. O corpo, a memória e a tradição seguem se afirmando, ainda que sob novas roupagens. Essa passagem entre o teatro folclórico e o teatro popular não apaga o significado da manifestação; pelo contrário, evidencia sua capacidade de ressignificação, de se adaptar a novos públicos sem romper com sua origem. Como aponta Abrahams (apud Camarotti, 2001, p. 53), o Cavalo-Marinho mantém o fio condutor que o sustenta: a memória coletiva de um povo que dança e canta sua história, reafirmando, no presente, sua resistência e sua identidade.

Figura 2 — Público e brincadores unidos em comemoração da manifestação



Fonte: Acervo da autora (2022)

Estudar o Cavalo-Marinho e essa integração entre artistas/trabalhadores,bem como as memórias de seus antepassados que permanecem vivas por uma via de corpo-voz, nos fez

revisitar os trabalhos já feitos e pensar como a cultura imaterial desses grupos tem sido documentada em teses e dissertações desenvolvidas nas universidades.

Tabela 1 — Descrição das teses e dissertações sobre Cavalo-Marinho por ano

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO	NATUREZA	TÍTULO	AUTOR(A)	ANO
Programa de Pós-Graduação em Antropologia	Tese	Na pisada do galope: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade	Helena Maria Tenderini Ferreira Da Silva	2003
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas	Tese	A Roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro (CONDADO – PERNAMBUCO)	Érico José Souza de Oliveira	2006
Programa de Pós-Graduação em Música	Tese	A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba	Agostinho Jorge de Lima	2008
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	Corpo, Cavalo-Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Pelejo	Carolina Dias Laranjeiras	2008
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano	Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos	2008
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	O ator brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho	Ana Caldas Lewinsohn	2009
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	Na Mata tem esperança: encontros com o corpo sambador no cavalo marinho	Lineu Gabriel Guaraldo	2010

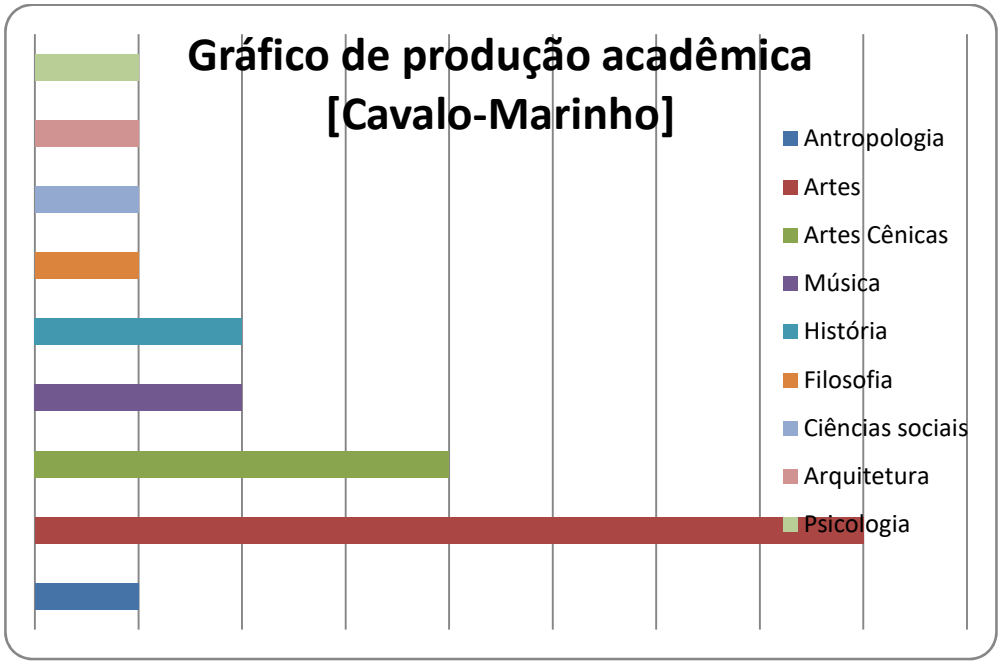
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	Uma máscara, um corpo: a figura do Ambrósio - a brincadeira do cavalo-marinho de Pernambuco como fonte renovadora da criação em dança	Vera Cristina Santos e Silva de Athayde	2010
Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências Humanas	Tese	Capitães e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth - 1870-1888)	Beatriz de Miranda Brusantin	2011
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas	Dissertação	O entre do carvão ao corpo - em - arte de ator-brincante	Alan Carlos Monteiro Júnior	2011
Programa de Pós-Graduação em História	Dissertação	Oh pisadinha boa: transformações e permanências no Cavalo Marinho Pernambucano entre os anos de 1960 e 2000	Rosely Tavares de Souza	2013
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais	Dissertação	A política do cavalo-marinho: brincadeira-ritual na Zona da Mata de Pernambuco	Raquel Dias Teixeira	2013
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas	Dissertação	Atriz–Brincante: caminho de experimentações cênicas através da aproximação com a brincadeira do Cavalo-Marinho	Flávia Cristiana da Silva	2013
Programa de Pós-Graduação em Artes	Tese	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	Carolina Dias Laranjeiras	2013
Programa de Pós-Graduação em Música	Dissertação	Na batida do baião: o cavalo-marinho no terreiro da família Teles em Condado – PE	Paulo Henrique Lopes de Alcantâra	2014

Programa de Pós-Graduação em História	Dissertação	Da boca da noite à barra do dia as representações do cavalo marinho: o caso do boi ventania de Feira Nova – PE	Frank Sosthenes da Silva Souto	2014
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	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
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas	Dissertação	GINGAS DE CORPOS EM FESTA: O Jongo e o Mergulhão do Cavalo Marinho em Articulação Teórico-Prática para uma Atuação no Teatro de Rua	Osvanilton de Jesus	2016
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo	Dissertação	A dança que produz espacialidades: análise do Cavalo-Marinho	Francisco Ferreira dos Santos Neto	2017
Programa de Pós-Graduação em Artes	Dissertação	Mito rasgado: performance e Cavalo Marinho na cena "in processo"	Luciana de Fatima L	2018
Programa de Pós-Graduação em Psicologia	Tese	O transpasse da vida em vadiação: entre a capoeira, o cavalo marinho e o maracatu rural	Pedro Henrique Martins Valério	2021

Fonte: dados produzidos pela autora a partir do BDTD

Dentre as pesquisas encontradas, podemos destacar o programa de pós-graduação de artes das universidades como o espaço institucional que mais produziu sobre esse tema. No geral, foram encontradas as seguintes produções acadêmicas vinculadas aos campos de saber listados:

Tabela 2 — Gráfico das teses e dissertações sobre Cavalo-Marinho



Fonte: dados produzidos pela autora a partir do BDTD.

Sobre as temáticas e os registros na *BDTD* (Base de Dados de Teses e Dissertações), encontramos um dos primeiros trabalhos acadêmicos dedicados ao Cavalo-Marinho, datado de 1984 e escrito por Edval Marinho. Trata-se de uma dissertação submetida ao programa de pós-graduação do mestrado em Administração Rural, intitulada *O Folguedo Popular como Veículo de Comunicação Rural: estudo de um grupo de Cavalo-Marinho*. O estudo aborda a relação entre vida e brincadeira a partir da observação do grupo de Ferreiros, localizado na Zona da Mata Norte de Pernambuco. O autor trabalha o folguedo como uma crítica às relações sociais da região, mas sem considerar a escuta dos brincantes, o que limita a compreensão da experiência vivida por aqueles que mantêm a tradição.

Dois anos depois, em 1986, Márcia Menezes desenvolveu uma monografia que analisa as relações entre homens e mulheres dentro do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro do Condado. Seu estudo examina o contexto dramatizado como expressão de um comportamento repressivo e patriarcal legitimado pela força, em que a figura feminina é representada de forma submissa e passiva. A pesquisa traz uma abordagem crítica ao destacar como as relações de gênero se manifestam dentro do folguedo, refletindo estruturas sociais mais amplas.

Já em 1994, John Murphy aprofunda o olhar sobre a brincadeira em *Performing a Moral Vision: An Ethnography of Cavalo Marinho, a Brazilian Musical Drama*. O autor

apresenta um histórico da região e constrói um panorama sobre o ambiente no qual a relação entre vida e brinquedo se estabelece. Sua análise considera aspectos socioeconômicos, religiosos, educacionais e laborais, além das dinâmicas entre patrões e empregados. A partir desse contexto, Murphy traça um quadro das transformações pelas quais o Cavalo-Marinho passou ao longo do tempo, oferecendo um olhar etnográfico detalhado sobre as mudanças que atravessam essa tradição.

Além dessas pesquisas, há duas obras que investigam o Cavalo-Marinho na Paraíba. A primeira, escrita pelo pesquisador Werber Moreno, intitula-se *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural* e consiste em um estudo da brincadeira inserida no meio em que é produzida. O autor analisa as influências do contexto social sobre o brincante e compara o Cavalo-Marinho de Pernambuco com sua versão paraibana, buscando compreender as diferenças e semelhanças entre os dois. Já a segunda dissertação, desenvolvida em 1998 por Josane Santos Moreno, no mestrado em Letras, é intitulada *Versos e Espetáculo do Cavalo-Marinho de Várzea Nova*. Nota-se uma conexão entre os dois trabalhos, não apenas por se dedicarem ao mesmo grupo, mas, como a própria autora destaca na introdução, pela realização da pesquisa em parceria entre ambos.

No ano de 2001, a monografia de especialização *Música e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*, defendida por Gustavo Vilar Gonçalves, buscou compreender a música como um elemento essencial do Cavalo-Marinho. O autor analisa as transformações da brincadeira e os aspectos que permanecem inalterados ao longo do tempo, comparando práticas antigas com as atuais. Entre os estudos mais recentes e relevantes, destaca-se a pesquisa no campo da antropologia de Maria Acselrad, intitulada *"Viva Pareia!": a arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho*. A autora apresenta o folguedo dentro de seu contexto sociocultural, possibilitando uma compreensão mais ampla do universo em que essa manifestação se insere, além de discutir as relações entre arte e "cultura popular". Cada um desses trabalhos, a partir de olhares distintos, contribui significativamente para os novos diálogos acadêmicos sobre o Cavalo-Marinho, ampliando as possibilidades de pesquisa sobre esse tema.

A sistematização dos bens culturais imateriais em Pernambuco vai além da simples documentação; ela se concretiza na participação social, envolvendo principalmente os grupos detentores de saberes tradicionais. Esse processo amplia o conhecimento da sociedade sobre essas manifestações, ao mesmo tempo em que reduz a apropriação indevida desses bens, uma

vez que seu acesso se torna mais democrático. Assim, a patrimonialização dos conhecimentos tradicionais reconhece o esforço das comunidades na preservação de sua identidade, garantindo que elas permaneçam como sujeitos ativos em um diálogo contínuo com a sociedade. As ações de salvaguarda desempenham um papel fundamental nesse processo, pois possibilitam que esses saberes coletivos sejam transmitidos para as gerações futuras (COELHO, 2003; ANDRELLO, 2008).

A construção cultural e histórica do Cavalo-Marinho nasce em um território que pode ser considerado o "coração do folclore nordestino", conforme canta Lenine em *Leão do Norte*, um espaço onde diversas manifestações culturais emergem das dores do período da escravidão. A Mata Norte, apesar de não ter mar, tem a cana-de-açúcar como elemento central de sua paisagem e de sua história, um lugar onde narrativas são contadas *"em voz e silêncio paralelos"*, como descreve João Cabral de Melo Neto (1999, p. 79) em seu poema *O mar e o canavial*.

Nesse universo, a maioria das pessoas cresceu imersa no ciclo do plantio e da colheita da cana, entre os engenhos e as usinas, sob a relação entre senhores de engenho, usineiros e trabalhadores rurais. As famílias, marcadas pelo esforço físico imposto pelo campo, carregam nas mãos calejadas os vestígios de um cotidiano de trabalho árduo—plantar, cortar, amarrar e carregar a cana. Dentro dessa região, é raro encontrar alguém que, direta ou indiretamente, não tenha relação com a lavoura, seja na cana-de-açúcar ou na chamada lavoura branca.

Refletir sobre a identidade regional presente na narrativa do Cavalo-Marinho nos leva a um mergulho no território, na história e no ritmo dessa expressão cultural. A oralidade se manifesta no corpo que dança descalço, nos instrumentos confeccionados com matéria-prima local e na voz dos artistas-trabalhadores que carregam consigo a memória de um coletivo. Esse conhecimento, passado de geração a geração, remonta às práticas dos povos originários e diaspóricos, que perpetuavam sua história pela transmissão oral. Desde a infância, aprende-se a confeccionar os instrumentos, a costurar as roupas, a memorizar os passos da dança e a entoar os cantos que refletem a ancestralidade. Dessa maneira, a tradição se mantém viva, não apenas como expressão artística, mas como um compromisso com a preservação da cultura da região.

A transmissão desses saberes acontece por meio da voz e do corpo, que se tornam tecnologias ancestrais fundamentais na perpetuação da cultura a cada nova geração. É por meio dessa prática coletiva que se constrói a consciência cultural do grupo, garantindo que o Cavalo-Marinho não seja apenas um espetáculo, mas um espaço vivo de memória, resistência e identidade.

Figura 3 Movimentos corporais do Cavalo-Marinho, pés firmes no chão e joelhos semiflexionados



Fo**nte**: Acervo próprio **(**2023**)**.

A narrativa do Cavalo-Marinho pulsa como a própria terra, marcada pelo ritmo dos pés que tocam o solo, onde cada batida ecoa não apenas como som, mas como memória ancestral, perpetuada através dos corpos. Esse ciclo de celebração, inicialmente vinculado ao período natalino, desenha uma trajetória que vai além da festividade: é uma história de resistência, de enfrentamento às imposições externas e de reconciliação com a natureza e suas colheitas. Sua origem remonta a um cenário de opressão, nos tempos de dominação colonial e escravização, encontrando na celebração da colheita um marco essencial, ainda hoje fundamental para a vida na Zona da Mata Norte. Como explica Stuart Hall (2006, p. 5), manifestações desse tipo tornam-se uma "narrativa do povo", contada e recontada ao longo do tempo, gerando imagens, símbolos e rituais que consolidam as experiências coletivas e a memória comunitária.

A manifestação do Cavalo-Marinho inicia-se com a preparação do espaço ritual, onde os brincantes se organizam e se vestem com trajes característicos, compostos por fitas coloridas, espelhos e elementos simbólicos que remetem à ancestralidade e às representações locais. O personagem central, o cavalo-marinho, utiliza uma máscara que representa o animal mítico, conferindo-lhe identidade performativa e função simbólica dentro da brincadeira.

A música, composta por instrumentos tradicionais — como a rabeca, a viola, o ganzá e a caixa — estabelece o ritmo que orienta os movimentos coreografados dos participantes. O cavalo-marinho realiza passos que alternam entre o galopar rítmico e movimentos ágeis, saltos e giros, articulando uma encenação que dialoga com a narrativa cultural da comunidade.

Durante a apresentação, a interação entre o cavalo-marinho, o mestre de cerimônias e os demais brincantes configura um espaço simbólico de negociação social, no qual as representações de poder, resistência e pertencimento são expressas por meio da corporeidade e da música. Os sons percussivos dos pés no solo funcionam como elementos rítmicos e simbólicos, reforçando a conexão entre a performance e o ambiente natural. Ao término da brincadeira, o reconhecimento coletivo, manifestado por meio do canto e da participação comunitária, reafirma os vínculos identitários e a continuidade histórica dessa manifestação cultural.

Compreender o que significa ser da Zona da Mata Norte exige também compreender como a cultura local constrói e representa suas histórias, criando um espaço de fala próprio. Esse espaço simbólico de resistência estrutura-se a partir de um discurso contra-hegemônico, que emerge da experiência concreta da população rural e se traduz em símbolos específicos, como a cana-de-açúcar, a natureza e o engenho.

É justamente na interseção entre memória e identidade que se torna indispensável recorrer aos conceitos de Stuart Hall, um dos principais teóricos contemporâneos da cultura e das identidades culturais. Para Hall (2006, p. 4), a identidade não pode ser entendida como um dado fixo, essencial ou imutável, mas sim como um processo em constante construção e transformação, que se dá em relação a contextos históricos, sociais e políticos específicos. Segundo ele, as identidades culturais são múltiplas e fluidas, marcadas por rupturas e continuidades, e construídas a partir das narrativas que os grupos sociais constroem para si mesmos, negociando sentidos e valores no tempo.

Essa perspectiva desconstrói a ideia tradicional de identidade como continuidade ininterrupta de tradições, propondo, ao contrário, que as identidades são forjadas por meio de processos de “reedição” e “reinvenção” das tradições — um conceito que Hall dialoga com a clássica noção de “invenção de tradições”, originalmente discutida por Hobsbawm e Ranger (1983). Para Hall, tais processos revelam que a cultura é um campo de disputa simbólica, onde significados são constantemente negociados, apropriados e resignificados, o que confere às identidades um caráter dinâmico e muitas vezes contraditório.

No caso do Cavalo-Marinho, essa compreensão é fundamental para desvendar as razões de sua longevidade e relevância cultural. A permanência dessa manifestação não reside na mera reprodução acrítica de práticas antigas, mas na capacidade de reinvenção contínua, que permite a adaptação às transformações sociais e políticas sem que suas raízes culturais sejam perdidas. As trocas simbólicas presentes durante a brincadeira, a subversão das normas sociais e a crítica velada à ordem política vigente ilustram como o Cavalo-Marinho funciona como um espaço de resistência e negociação identitária. Nesse contexto, os significados culturais não são imutáveis vestígios do passado, mas elementos vivos que se renovam, desafiando e reafirmando, simultaneamente, as identidades locais.

O Cavalo-Marinho não é apenas uma manifestação tradicional, mas um espaço simbólico de construção e disputa, onde passado e presente dialogam em um ciclo constante de reconstrução. Como enunciamos Stuart Hall (2006, p. 9), a cultura se forma na tensão entre o que é herdado e o que é inventado, criando uma tradição que não sobrevive apenas pela repetição, mas pela capacidade de reinventar suas próprias memórias e símbolos. É nesse movimento contínuo, entre continuidade e transformação, que o Cavalo-Marinho permanece vivo, reafirmando sua identidade e seu pertencimento ao tempo e ao espaço que o sustentam.

2.5. ECOA RAÍZES

O Cavalo-Marinho se reinventa, rompendo sua associação exclusiva ao ciclo natalino, impulsionado tanto pelas políticas de investimento cultural quanto pelas transformações naturais que ocorrem dentro da própria manifestação. Com isso, a brincadeira do Cavalo-Marinho ganha novos contornos, expandindo os espaços e os períodos dedicados às suas apresentações.

A roda, elemento central dessa expressão, continua sendo o eixo organizador que dá forma ao espetáculo. No entanto, ela não se restringe mais a um período específico do ano. Agora, ela se amplia, adaptando-se a diferentes contextos e ressignificando cada espaço em que se insere. Em cada nova apresentação, o Cavalo-Marinho se transforma em um universo simbólico, onde as memórias se entrelaçam e se reconstroem. Assim, qualquer ambiente pode se tornar um terreiro sagrado, onde as narrativas resistem ao tempo.

Figura 4 Movimento do Mergulhão passo do Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo próprio (2023)

Dentro da roda do Cavalo-Marinho, cada passo ecoa tempos que insistem em permanecer. A cada giro e movimento, o corpo não é apenas o ator, mas o próprio narrador de histórias que atravessam gerações. O espaço da brincadeira se dissolve, dando lugar a um universo simbólico onde passado e presente se encontram na leveza de uma melodia ancestral. A roda, esse círculo sagrado, torna-se o palco onde as memórias se entrelaçam e a história se refaz a cada samba, a cada respiro. Mas não é apenas no deslocamento do corpo que as lembranças se revelam; elas emergem, sobretudo, na capacidade desse corpo de recontar o que nunca se perdeu, como um rio que, mesmo em seu fluxo constante, mantém vivas as marcas de suas margens, esculpindo-as em formas sempre novas e inesperadas.

Naquele instante em que rabecas, pandeiros e bageses preenchem o ar, o tempo deixa de ser linear. Ele se dilata, se curva, e, por meio dessa música—que não é apenas sonora, mas quase palpável—os brinquedos ganham vida e história. Esse efeito de imersão sensorial e emocional pode ser compreendido pela ótica da Teoria dos Afetos Barroca, que, no século

XVII, buscava provocar estados emocionais específicos nos espectadores por meio de técnicas musicais refinadas. Assim como os compositores barrocos organizavam modulações, pausas e dinâmicas para imprimir determinado impacto no ouvinte, no Cavalo-Marinho, a rabeca, os ganzás e a batida firme do pandeiro estruturam uma experiência estética capaz de ativar memórias, induzir estados emocionais e fortalecer o vínculo comunitário. Cada nuance musical não apenas acompanha a dança, mas também a amplifica, transformando o ritual em um campo de afeto e presença.

Murphy (2008, p. 105) nos lembra que a música não é apenas uma estrutura do tempo, mas a energia vital que mantém acesa a chama da tradição, como o vento que sopra incessante sobre a terra. O corpo se entrega à melodia, tornando-se uma extensão do som, como se os ossos, a carne e a voz fossem notas tocadas no violão da memória. A cada toada, uma nova história surge—não narrada em palavras, mas tecida no corpo, que fala além do som: ele encarna, revive, grita.

Mas o que seria a dança do Cavalo-Marinho sem a máscara? Aqui, ela não é um mero adorno, mas um espelho que reflete a alma do brincante. Feita de couro, papel machê ou qualquer outro material que a criatividade do povo conceba, a máscara carrega um poder místico. Ela não apenas oculta, mas também revela. Ao cobrir os rostos dos atores, transforma-os em personagens imortais, seres que transitam entre o humano e o mítico, multiplicando a identidade e expandindo o alcance de cada movimento. Como observa Mário de Andrade (1982a, p. 62), a máscara é uma chave para outro mundo—um espaço onde o real e o imaginário coexistem em perfeita harmonia, permitindo que o corpo se liberte das limitações de sua forma. A voz que ecoa por trás da máscara já não pertence ao brincante; ela se amplifica, ganha novas nuances, se projeta para o infinito. Com a máscara, o brincante não apenas se reinventa, mas se torna um emissário das vozes ancestrais, um guardião da história.

Ao levantar a máscara, o corpo se revela, mas a história permanece oculta, imortalizada no tempo, vibrando no som, nos giros da dança, no eco da voz. A memória contada pela figura mascarada vai além das palavras ditas—ela se inscreve nos gestos, nos olhares, no corpo em movimento. A máscara permite ao brincante transcender sua identidade individual, ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de lembrar quem ele é, de onde vem e o que carrega consigo. O couro que recobre a face do ator, a madeira que se molda às mãos, o papel que redesenha o semblante—cada material utilizado nas máscaras do Cavalo-Marinho é um elo entre os tempos, uma ponte entre passado e presente, um vestígio vivo de

um povo que nunca deixou de lutar, de cantar e de dançar.

A brincadeira continua quando Mateus e Bastião tomam conta do terreiro—seja ele real ou simbólico—empunhando as bexigas, confeccionadas a partir de tripas de boi infladas. Esses objetos, além de elementos cênicos, funcionam como instrumentos de controle do espaço, sendo utilizados para afastar qualquer figura ou espectador que ultrapasse os limites narrativos sem ser convidado. Da mesma forma, as bexigas servem para encerrar a participação de determinadas personagens, instaurando, ao mesmo tempo, ordem e desordem dentro da brincadeira. Mateus e Bastião são dois escravizados que, ao longo da encenação, recusam o lugar de submissão imposto historicamente. Suas figuras emergem entre o cômico e o contestador, utilizando a irreverência como estratégia de sobrevivência. A brincadeira, assim, não é apenas risada; é também uma forma de resistência, um espaço onde o humor se infiltra na dor.

Essa tentativa de ordem que termina em desordem impede que o Capitão Marinho se estabeleça como autoridade absoluta dentro da narrativa. A trama se desenrola em torno da busca pela captura de Mateus e Bastião, personagens que desafiam a hierarquia e subvertem as regras do jogo. Enquanto a sequência de figuras entra na roda e a história se desenvolve, a brincadeira caminha para uma homenagem ao nascimento de Jesus, mantendo, no entanto, um discurso ancorado na oralidade e na linguagem local, sem formalidades excessivas.

Como observa Mário de Andrade (1982), o teatro das chamadas danças dramáticas fundamenta-se em um diálogo cotidiano e direto, aproximando-se das formas espontâneas de comunicação do dia a dia. No Cavalo-Marinho, essa teatralidade ganha força no improviso, na relação entre brincantes e espectadores, e na construção de uma narrativa em que o riso se confunde com a crítica, e a resistência se manifesta no próprio ato de brincar.

> Em vez da descrição, que é um mecanismo intelectual mais complicado e completo, abrangendo o assunto por mil lados, o povo prefere criar na forma de diálogo, de que ele tem a amostra fácil no mecanismo cotidiano das suas comunicações. O diálogo evita a análise psicológica, evita a descrição de gestos e de ambientes, facilita a síntese dos recontos, sem que haja propriamente desistência de elementos tão importantes como psicologia e descritividade, pois que ele os implica a todos. (ANDRADE, 1982a, p. 47).

No Cavalo-Marinho, o jogo teatral se desenrola tanto nos diálogos entre os personagens quanto nas loas, que possuem um caráter mais individual. Essas loas, carregadas de musicalidade e poesia, são construídas a partir da união de versos em quadras, uma

estrutura poética fortemente enraizada na tradição portuguesa e amplamente difundida no Nordeste brasileiro (MURPHY, 2008, p. 82).

Entretanto, dentro da brincadeira, a palavra não se restringe ao seu significado literal; ela se desprende do sentido usual e se projeta para um universo onde a ludicidade e a memória determinam sua função. Mesmo quando o discurso se apresenta como um diálogo direto e cotidiano, ele não se limita à comunicação objetiva—torna-se matéria moldável, instrumento de improvisação e elemento essencial na construção da narrativa. Assim, cada palavra dita no Cavalo-Marinho carrega o peso da oralidade ancestral, ao mesmo tempo em que se reinventa a cada novo ato, transformando-se em expressão viva da cultura popular.

> As louvações recebem no Nordeste às vezes o nome antigo de Loas, mas este nome designa especialmente certas recitações de alguns bailados, fixas como parte obrigatória deles, e móveis como escolha dos versos. (ANDRADE, 1982a, p. 59).

A última figura a entrar na sambada do brincante é o boi, personagem central em toda a estrutura simbólica do Cavalo-Marinho. Mais do que um elemento cênico, o boi carrega um significado profundo, representando morte e ressurreição dentro da narrativa cristã. Assim como na tradição religiosa, ele atravessa o ciclo de transformação, trazendo consigo a mensagem de que a morte não é um fim, mas um recomeço. Como afirma o mestre Antônio Teles (2003), *"o Boi morre, mas ressuscita para a alegria do povo"*.

Esse ciclo narrativo, repetido a cada apresentação do Cavalo-Marinho, estabelece uma ponte entre o passado e o presente da região canavieira do Nordeste brasileiro. Ao ser representado em cena, o boi não apenas reforça a dimensão ritualística da brincadeira, mas também resgata memórias ancestrais, conectando as vivências do povo nordestino à ideia de renovação e continuidade. Ele não morre definitivamente—ele volta, dança, renasce—reafirmando, assim, a essência de um povo que resiste e se reinventa, mantendo-se sempre vivo, mesmo diante dos desafios da história.

Figura 5 Boi e Mestra Miriam Maria



Fonte: Acervo próprio (2024)

O compositor Lívio Tragtenberg (2008, p. 17-21) desenvolveu uma pesquisa que busca compreender a relação entre as expressões musicais e cênicas. Ao longo do estudo, ele argumenta que, nas tradições mais remotas e diversificadas, a música assume diferentes formatos e funções narrativas, sendo altamente provável sua presença no teatro e nas manifestações populares de caráter dramático desde os primórdios da expressão artística.

Dessa forma, a interdependência entre música e cena não apenas evidencia a complementaridade entre essas formas de expressão, mas também sugere um novo olhar sobre a narrativa sonora e corporal. No contexto das manifestações populares, como o Cavalo-Marinho, essa integração não se dá de maneira artificial; ao contrário, a música e a dramaturgia se desenvolvem juntas, alimentando-se mutuamente e criando um espaço estético híbrido, onde ritmo, movimento e voz constroem uma experiência sensorial e simbólica única.

Figura 6 Mestre Zé de Bibi representando figuras do Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo próprio (2023).

No Cavalo-Marinho, a roda é uma moldura humana, e a música, uma moldura sonora. Juntas, elas evocam memórias e constroem uma atmosfera emotiva que envolve brincadores e espectadores, fazendo com que o público não apenas assista, mas se torne parte da narrativa encenada. Dessa maneira, a música não desempenha apenas um papel criativo e dinâmico; ela também assume uma função narrativa, conduzindo e reforçando a dramaturgia da brincadeira.

As figuras se comunicam com o banco, que responde sonoramente ao que é passado em cena, preenchendo os vazios e os silêncios que, por muito tempo, os brincantes foram obrigados a suportar. Essa relação íntima entre música e entrecho dramático confere ao Cavalo-Marinho uma dinâmica diferenciada, tornando-o suscetível a alterações e improvisações ao longo da brincadeira (GONÇALVES, 2001, p. 22).

Essa manifestação, multifacetada e coletiva, se expande entre sons e movimentos que

ocupam tanto o espaço simbólico quanto o espaço físico do terreiro. Na dança, os pés no chão deixam de ser uma obrigatoriedade; o foco dos passos concentra-se na parte inferior do corpo, com movimentos rápidos e firmes, alternando entre pisadas fortes e cruzadas de perna (ACSELRAD, 2013, p. 131). A velocidade e o tempo de duração da dança não são aleatórios: eles simbolizam, de forma imaginária, o ritmo acelerado e exaustivo do corte da cana-de-açúcar, assim como a resistência física dos trabalhadores canavieiros. Os movimentos, muitas vezes chamados de trupés, pisadas, tombos, mergulhos e carreiras, traduzem em gestos a vivência e o esforço desses trabalhadores, criando um elo entre a arte e o cotidiano da região.

Maria Acselrad (2013, p. 131) aponta que cada figura possui sua própria dança, mas há coreografias que são coletivas, como o margúio ou mergulho, a dança dos arcos e a roda grande. O mergulho desempenha um papel fundamental: ele aquece o corpo e o espírito para o início da brincadeira. Um brincador se posiciona no centro da roda e desafia outro a executar movimentos rápidos e ritmados, principalmente com as pernas, em uma troca de gestos que se assemelha à capoeira. Sobre essa possível ligação entre as duas tradições, o teatrólogo pernambucano Valdemar de Oliveira (1900-1977) afirma:

> Onde havia um folguedo, aí estava a capoeira, dele participando ou a ele assistindo, fosse o bumba-meu-boi, o pastoril, o cavalo-marinho, o fandango, o coco, qualquer "brinquedo". A música era uma constante em sua vida. (OLIVEIRA, 1985, p. 83-84).

Embora o Cavalo-Marinho seja uma brincadeira em que a dança ocupa um papel central, ele não exige dos participantes um domínio técnico avançado. Mais do que uma demonstração de habilidade, a dança dentro dessa tradição é um espaço de aprendizado e memória, onde não se trata apenas de movimentos e coreografias, mas também da transmissão de saberes e narrativas sociais.

Ao analisarmos a música na tradição oral, percebemos como ela se relaciona naturalmente com a dança, não apenas no Brasil, mas em diversas culturas ao redor do mundo. Na Europa do século XVI, por exemplo, era costume da aristocracia dançar ao som de suítes, um conjunto de danças organizadas em sequência. Segundo Grout e Palisca (2007, p. 261), ao longo do tempo, esse costume foi sendo gradualmente substituído, e a suíte perdeu sua função original, transformando-se em um modelo instrumental que passou a ser considerado mais adequado para a nobreza.

No Brasil, entretanto, a dança permaneceu profundamente vinculada à tradição

musical popular. No *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade observa como a suíte da dança se manteve viva entre as manifestações culturais do país, sendo amplamente utilizada nas tradições musicais, incluindo o Cavalo-Marinho:

> A suíte é antiquíssima e a gente encontra a base dela na música popular. É muito comum, no povo, a união de peças musicais distintas, todas de caráter coreográfico, para formar obras complexas e maiores. (ANDRADE, 1989, p. 490).

O folclorista Mário de Andrade ressalta a marcante presença da forma suíte nas danças dramáticas, descrevendo-a como uma *"obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas"* (ANDRADE, 1982, p. 71). No Cavalo-Marinho, essa integração se desdobra não apenas na relação entre música e dança, mas também na fusão entre memória e história, indivíduo e coletividade, corpo e identidade. Esse entrelaçamento ultrapassa a execução artística, preenchendo tempo e espaço, e criando uma experiência imersiva que transforma a brincadeira em vivência.

A rabeca consolida-se como um símbolo da cultura local, carregando tanto a diversidade musical quanto a fluidez de sua adaptação a diferentes contextos. Sua sonoridade ecoa através das conjunturas sociais e festividades, reafirmando seu papel como elemento identitário e elo entre passado e presente. No Cavalo-Marinho, a rabeca não apenas conduz a música—ela narra, emociona e fortalece a continuidade da tradição, moldando a memória coletiva em cada toque e melodia.

> É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes. (GRAMANI, 2002, p. 12).

No Brasil, especialmente na Zona da Mata Norte Pernambucana, a rabeca (ou rebeca) não se restringe ao Cavalo-Marinho; ela atravessa diferentes formas de expressão cultural. No entanto, com o avanço da globalização e o êxodo rural, observa-se uma redução significativa no uso desse instrumento, resultando em uma diminuição de sua presença nas manifestações populares.

Apesar desse cenário, sua relevância permanece incontestável. Como afirma o mestre Antônio Teles (2013): *"sem Rebeca não tem Cavalo-Marinho"*. A rabeca não é apenas um instrumento musical, mas um marco da cultura popular, um elo que conecta tradição, memória e identidade. Sua sonoridade, carregada de ancestralidade, mantém viva a essência

das narrativas populares, garantindo que a história se perpetue não apenas nas palavras, mas no som que ecoa nos terreiros e nas rodas de brincadeira.

Figura 7 Mestre Salustiano e o seu instrumento marco do Cavalo-Marinho: Rabeca



Fonte: captura de tela de imagem extraída do site Catracalivre, reprodução livre (2023).

A construção dos instrumentos e das músicas dentro da manifestação do Cavalo-Marinho revela uma característica peculiar: no terreiro, tudo produz som. Cada elemento do espaço, por mais inesperado que pareça, se torna parte da sonoridade coletiva. Um exemplo marcante são as bexigas, confeccionadas a partir dos órgãos do boi desidratados e inflados com ar. Mais do que simples acessórios cênicos, elas se transformam em instrumentos percussivos, utilizados pelas figuras de Mateus e Bastião para marcar o ritmo da brincadeira. Seu som forte e pulsante não apenas acompanha os movimentos dos brincantes, mas também reforça a musicalidade da roda, assumindo uma função rítmica essencial dentro da estrutura sonora da manifestação.

Figura 8 Bexigas secando para que possam se tornar instrumentos no Cavalo-Marinho



Fonte: fotografia Nice Teles.

A voz que canta e reverbera no Cavalo-Marinho vai além da simples impostação vocal. Dentro da manifestação, a projeção da voz não é apenas técnica, mas visceral, carregada de significado e emoção. Até mesmo no banco, que é um espaço dentro da manifestação composto pelos músicos e cantores que sustentam o ritmo da brincadeira, percebe-se que um “bom banco” não é apenas aquele que executa bem a música, mas aquele que mexe com o corpo e a mente, despertando emoções e transmitindo tradição e memória.

Ao longo da dramaturgia do Cavalo-Marinho, à medida que as figuras entram e saem da roda, cada uma delas é conduzida por sua toada, um elemento essencial da brincadeira. Segundo Câmara Cascudo (2002, p. 684-685), no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, as toadas são *"versos cantados que apresentam diferentes configurações nas mais diversas manifestações musicais brasileiras"*. No Cavalo-Marinho, o corpo do brincante acompanha o ritmo das toadas, dando forma e identidade a cada figura. O gesto e o som se fundem, criando um conjunto simbólico no qual o espectador compreende quem é a personagem e o que ela representa dentro da narrativa.

Além das toadas associadas às figuras específicas, há também as toadas soltas, que não pertencem a um personagem específico, mas cumprem um papel coletivo. Elas servem como forma de aquecimento e preenchimento de vazios, garantindo que a energia da brincadeira permaneça sempre ativa. A maioria das toadas do Cavalo-Marinho segue a estrutura

"responsorial", em que há uma interação entre os músicos: um toadeiro entoa a pergunta, de caráter mais livre, enquanto os demais músicos do banco respondem de maneira mais fixa e ritmada. No entanto, também existem toadas diretas, que não apresentam essa alternância, sendo cantadas de forma contínua.

A ideia de música tem ganhado, ao longo do tempo, uma percepção mais ampla, especialmente quando analisamos sua relação com o corpo e o movimento. Como observa Pinto:

> [...] é importante lembrar que em muitas outras culturas se desconhece um termo cujo signo seja idêntico ao de música, *music*, *zene*, *musiqu*, *Musik,* etc. Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato [...]. (PINTO, 2001, p. 222).

Para compreender essa concepção, podemos recorrer às ideias do etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik, que dedicou parte de seus estudos à cultura afro e defendeu a relação indissociável entre música, movimento corporal e narrativa oral. Segundo Kubik, a musicalidade não se restringe ao som em si, mas se manifesta em um conjunto integrado de gestos e movimentos, que atuam na produção, concepção e recepção do material sonoro, de modo que, em muitas culturas africanas, não há uma palavra única para distinguir som e movimento (KUBIK, 1983, p. 315).

Essa perspectiva se reflete diretamente no Cavalo-Marinho, onde corpo e som são indissociáveis. A prática dessa manifestação não pode ser fragmentada: no fazer da brincadeira, o corpo produz sonoridade, e o som gera corporeidade. O banco, por meio da voz e dos instrumentos, dá sustentação à musicalidade, enquanto o brincador, ao pisar no chão, ao girar e ao dançar, reforça a musicalidade com cada movimento. Assim, música e dança se unem no mesmo tempo e espaço, criando uma experiência sensorial e simbólica que ultrapassa a mera execução artística e se torna um campo vivo de expressão cultural e memória coletiva.

Figura 9 Banco com presença de uma mulher



Fonte: acervo da autora (2023).

Dessa maneira, as sonoridades não apenas preenchem o espaço, mas fazem vibrar os corpos daqueles que tocam e cantam no banco, impulsionando e alimentando a energia dos brincantes. O som reverbera, ecoa e se entrelaça ao movimento, guiando aqueles que dialogam, declamam e sambam no terreiro. A musicalidade, portanto, não é um elemento isolado, mas um catalisador de corporeidade e expressão, conectando corpo e voz, tradição e presente, rito e festa.

2.6. NO GALOPE DO CAVALO-MARINHO

No período entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, o Cavalo-Marinho acontecia de maneira discreta dentro dos engenhos, longe dos olhares dos senhores de engenho. Nesses espaços reservados, trabalhadores-artistas encontravam na brincadeira uma forma de liberdade simbólica, escapando momentaneamente da dura realidade do trabalho e se permitindo a ressignificação de suas identidades. À noite, assumiam papéis que lhes eram negados no cotidiano e tornavam-se reis, palhaços, capitães e espectadores. As brincadeiras ocorriam principalmente aos sábados, estendendo-se até o amanhecer do domingo, quando os brincantes retornavam às suas casas carregando consigo não apenas o cansaço da noite, mas a força e a resistência de uma cultura que se recusava a desaparecer.

Com o passar do tempo, a manifestação foi se adaptando às mudanças sociais e econômicas, sem perder sua essência. Se antes as apresentações ocorriam nos terreiros dos engenhos ou nos quintais dos mestres e duravam até o sol raiar, hoje, o Cavalo-Marinho expandiu seus espaços e passou a integrar festivais e eventos culturais. Esse deslocamento se deu, em grande parte, pelo reconhecimento da manifestação como patrimônio cultural, o que trouxe incentivos financeiros tanto públicos quanto privados, garantindo sua continuidade e visibilidade. Atualmente, cidades como Condado, Goiana, Itambé, Nazaré da Mata e Aliança seguem sendo polos tradicionais dessa expressão cultural, ao passo que Recife e Olinda também incorporaram a brincadeira em festividades como o Carnaval, o São João e as celebrações natalinas.

A comercialização do Cavalo-Marinho, ainda que alvo de críticas, mostrou-se uma estratégia necessária para sua sobrevivência. A inserção da manifestação no mercado cultural não implica uma perda de autenticidade, mas sim uma adaptação que permite sua permanência em novos contextos. Ao ocupar praças públicas e palcos institucionais, o folguedo amplia seu alcance e leva consigo a memória e o saber de seus mestres. O que antes acontecia apenas em comunidades rurais agora também se apresenta a um público mais amplo, o que possibilita não apenas a continuidade da tradição, mas também sua ressignificação diante das novas realidades sociais. Dessa forma, o Cavalo-Marinho reafirma-se como uma manifestação cultural dinâmica, transitando entre a preservação de suas raízes e a necessidade de adaptação ao mundo contemporâneo.

Figura 10 — Entrada da Casa da Rabeca com grande imagem de Mestre Salustiano (local que se dedica a manter viva a prática do Cavalo-Marinho)



Fonte: acervo da autora (2023).

Ao nos debruçarmos sobre a origem das tradições culturais do Nordeste, deparamo-nos com um entrelaçamento de influências que transcendem os limites geográficos e temporais. A riqueza dessas manifestações, que florescem nas festas populares, nos rituais, nas danças e na música, ecoa a fusão de diferentes povos, moldados por séculos de encontros, disputas e miscigenação. Essa tapeçaria complexa de referências culturais se reflete nos debates acadêmicos, onde pesquisadores divergem sobre as raízes das expressões nordestinas. Enquanto alguns apontam influências greco-romanas ou provençais, outros destacam a presença africana e indígena. No entanto, há aqueles, como Luis Soler (1978), que sugerem uma forte influência árabe, frequentemente marginalizada nos estudos, mas que se manifesta de maneira marcante na musicalidade nordestina, especialmente na figura da rabeca.

Esse instrumento, de sonoridade singular no Cavalo-Marinho, uma das manifestações mais emblemáticas de Pernambuco, carrega consigo uma longa trajetória histórica. Segundo o musicólogo Ernesto Oliveira (1982, p. 224), a rabeca tem sua origem no *rebab*, um instrumento árabe introduzido na Península Ibérica durante as invasões muçulmanas no século VIII. Com o tempo, foi se transformando, alterando sua forma e função, mas sem perder sua essência itinerante. Ao chegar ao Brasil no início do século XVI, trazida pelos colonizadores portugueses, encontrou ressonância no cotidiano das populações indígenas e, gradualmente, consolidou-se como um dos pilares das manifestações culturais nordestinas. Assim, a rabeca

não se limita a um papel instrumental; ela é um elo que conecta as culturas árabe, europeia e africana, trazendo consigo a memória de diferentes tradições que se entrelaçam e se reinventam.

A introdução da rabeca no Brasil, como analisam Lima (2001, p. 8) e outros estudiosos, ocorreu em um contexto no qual as dinâmicas de poder e colonização estruturavam as trocas culturais. Relatos de cronistas da época indicam que, em suas primeiras funções, o instrumento foi utilizado como ferramenta de catequização dos povos indígenas. No entanto, assim como ocorreu com outros elementos culturais, sua apropriação se deu de maneira mais orgânica, sendo transformada e ressignificada pelo povo. Com o tempo, a rabeca, antes associada à cultura colonial, foi reinventada pelos mestres do Cavalo-Marinho, tornando-se um símbolo de resistência e identidade cultural. Seu uso passou a refletir não apenas a influência dos colonizadores, mas também a criatividade e a resiliência das comunidades que a adotaram, permitindo que a rabeca ganhasse novos significados dentro da cultura popular nordestina.

Porém, uma análise sobre a rabeca e seu papel na musicalidade popular nordestina não pode estar dissociada de um olhar crítico sobre as questões raciais e culturais que permeiam a formação do Brasil. Como aponta Homi Bhabha (1994), a cultura não é estática ou imutável, mas um campo de tensões e negociações no qual diferentes influências se articulam de maneira contraditória. Ao reconhecermos a presença de elementos árabes na constituição do Cavalo-Marinho e de outras manifestações culturais nordestinas, torna-se inevitável refletir sobre o silenciamento das culturas islamizadas no contexto da colonização brasileira.

O debate sobre as origens da rabeca, e por extensão do Cavalo-Marinho, evidencia como a historiografia oficial privilegiou a branquitude e a europeização dos registros culturais, marginalizando as influências árabes e africanas. Essa exclusão, mais do que uma omissão histórica, reflete um projeto de apagamento que reforçou o preconceito racial e cultural no Brasil. Certos elementos, apesar de fundamentais para a formação da identidade nacional, continuam sendo ignorados ou minimizados, demonstrando como as disputas por reconhecimento e memória ainda moldam a maneira como narramos nossas expressões culturais. Assim, o estudo da rabeca não se limita a uma investigação sobre um instrumento musical, mas se amplia para um debate sobre o próprio processo de construção do que é legitimado como patrimônio cultural no país.

Por meio dessa análise, torna-se possível compreender o Cavalo-Marinho não apenas como um espetáculo artístico, mas como uma manifestação cultural de resistência. Como destaca Stuart Hall (2001), a identidade cultural nunca é unificada, mas fragmentada e multifacetada, composta por uma multiplicidade de narrativas e significados que se entrelaçam e se constroem a partir de diferentes perspectivas. O Cavalo-Marinho, com sua dança vibrante, personagens marcantes, musicalidade envolvente e, sobretudo, com a presença da rabeca, ressoa como uma memória viva que carrega em si a luta pela preservação dos saberes ancestrais. O folguedo, ao encenar a história de um povo, não apenas transmite suas origens e tradições, mas também se configura como um campo de disputas sociais e culturais, no qual a memória coletiva permanece pulsante, ressignificando-se a cada novo tempo e contexto.

A importância da rabeca e do Cavalo-Marinho vai muito além da sua dimensão estética ou folclórica; ambos representam elementos fundamentais de uma cultura que, apesar das inúmeras tentativas de silenciamento e marginalização ao longo da história, encontra caminhos para se reinventar e sobreviver. Esse processo de constante reinvenção reflete as dinâmicas históricas, sociais e culturais que permeiam as relações entre o local e o global, o passado e o presente, as classes populares e as estruturas de poder. É nessa tensão que o Cavalo-Marinho reafirma sua força: uma manifestação que não apenas resiste, mas se adapta, se expande e se transforma sem perder sua essência.

Com sua sonoridade encantada e suas danças místicas, o Cavalo-Marinho continua a ser um elo essencial entre o Nordeste e o resto do mundo, conectando diferentes tempos e espaços e reafirmando a identidade de um povo que, através da arte e da música, encontra formas de reafirmar sua existência. Ele não é apenas um testemunho do passado, mas uma prova viva de que a cultura popular não se curva ao esquecimento; pelo contrário, ela pulsa, se recria e segue ecoando nos corpos e nas vozes daqueles que a vivenciam e a perpetuam.

Figura 11 - Apresentação de Cavalo-Marinho durante entrevista



Fonte: Acervo próprio (2022)

O Cavalo-Marinho, como manifestação cultural do Nordeste, transcende os limites da encenação artística e revela-se como um elo profundo com as vivências sociais e culturais dos seus praticantes. Não se trata da reprodução de uma tradição, mas da atualização e transformação de um fazer artístico e cultural que nasce de um espaço de subjetividade e resistência. Aqui, o corpo, enquanto veículo de expressão, ganha uma amplitude que se conecta ao que há de mais visceral: a preservação da memória coletiva. Não se trata apenas de uma dança, de uma música ou de uma narrativa. O Cavalo-Marinho é uma forma de resistência de construção de laços e formas de pertencimento a um grupo social.

A narrativa que se desenrola no Cavalo-Marinho é múltipla, envolvendo diferentes figuras e personagens, se alimenta de uma vivência letiva e de uma experiência orgânica. Cada ato de dança, cada toque na rabeca, cada improvisação vocal ressoa como uma voz ancestral, uma força que pulsa dentro de cada indivíduo que participa e testemunha. O corpo torna-se o medium dessa expressão. Como assinala Mauss (1936, p. 75), "é através dele que se constroem as representações", e, portanto, não podemos compreendê-lo apenas como uma

entidade biológica. No Cavalo-Marinho, esse corpo coletivo ressignifica a dor, transforma o trauma e devolve à arte a potência de dar voz às vivências, fazendo-as renascer em cada movimento.

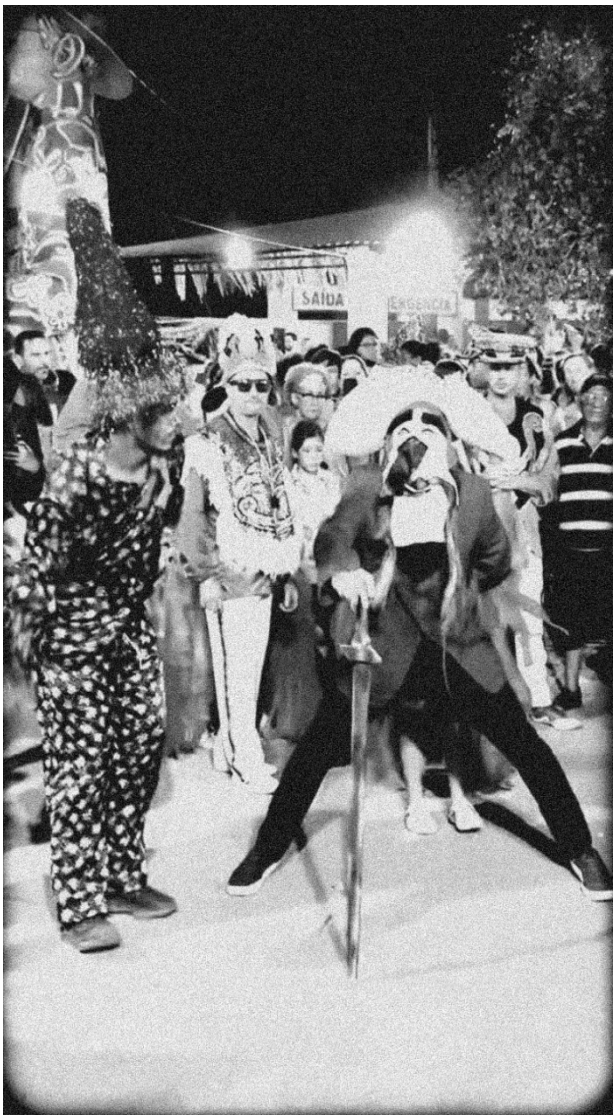
É interessante notar que a tradição do Cavalo-Marinho não busca, em momento algum, congelar-se no passado; pelo contrário, ele se manifesta como a continuidade de um saber coletivo que se adapta e se reinventa. Aquilo que poderia ser interpretado como variação ou mudança ao longo do tempo reafirma, a tradição incorporando novos elementos. Se tomarmos como referência a definição de Mauss (1936, p. 74), "o corpo é, ao mesmo tempo, ferramenta original e substância a partir da qual o mundo humano é moldado", percebemos que o Cavalo-Marinho, ao se apresentar para diferentes públicos, com diferentes figuras e interpretações ao longo dos anos, não perde seu caráter tradicional, mas o reafirma. Ele é o reflexo de um corpo social, de um saber corporificado, que dialoga constantemente com o coletivo.

Essa ressignificação do corpo no Cavalo-Marinho também evidencia o seu caráter simbólico e social. O corpo não se reduz a uma forma física; ele se torna um campo de construção de sentidos. Como apontam Comparin e Schneider (2004), ao integrar as dimensões psíquicas, sociais e espirituais, o corpo no Cavalo-Marinho se revela em sua totalidade, desafiando as divisões tradicionais entre corpo e mente. Dessa forma, ele não é apenas aquilo que sente, mas também aquilo que pensa, representa e comunica, interagindo constantemente com a cultura que o molda. Esse fenômeno pode ser interpretado como um reflexo das estruturas sociais que constituem esse grupo, evidenciando tanto as hierarquias e tensões que atravessam a sociedade quanto as potências de uma tradição que se sustenta pela força coletiva de seu povo.

Assim, ao se pensar o corpo dentro da tradição do Cavalo-Marinho, não se deve compreendê-lo como uma simples repetição de movimentos, mas sim como parte de um processo de aprendizagem e de uma memória ancestral que se refaz a cada ciclo. A memória do corpo é coletiva e cultural, como nos ensina Mauss (1936, p. 81), e o Cavalo-Marinho é, antes de tudo, um espaço de memorização e ressignificação da cultura. Os corpos dos mestres e das mestras, das crianças e dos idosos, que se revezam nesse fazer artístico, carregam e transmitem conhecimentos e valores que desafiam a linearidade do tempo. Esse ciclo contínuo cria um espaço onde passado, presente e futuro se entrelaçam, nos mostrando que a arte não é apenas um reflexo do tempo, mas um espaço vivo de resistência e pertencimento, no qual a tradição não se fixa, mas pulsa, se transforma e se renova.

A presença do corpo no Cavalo-Marinho não se limita a uma expressão física; ela é, acima de tudo, uma afirmação de memória coletiva, luta e resistência. O corpo que dança, que toca e que canta não apenas ocupa um espaço, mas o transforma, ressignificando as relações entre passado, presente e apontando para o futuro. A rabeca, com sua sonoridade ancestral, não é apenas um instrumento musical, mas um corpo sonoro que reverbera ecos de memórias coletivas, costurando tempos e narrativas. Como aponta Vale de Almeida (2004, p. 4), o corpo "é a ferramenta original com que os humanos moldam o seu mundo", e, no Cavalo-Marinho, ele se torna a matéria-prima de um saber que resiste ao esquecimento. O Cavalo-Marinho não se restringe a uma performance isolada; ele é um fazer artístico que dialoga com o cotidiano dos brincantes, que encontra na arte e na cultura um meio de existência e resistência.

Figura 12 — Foto de uma roda de Cavalo-Marinho onde o público interage fazendo parte desse coletivo de memórias



Fonte: Acervo da autora (2024)

A roda que se forma no Cavalo-Marinho (figura 12) vai além de um simples círculo de brincantes e espectadores; ela representa um corpo coletivo, onde passado e presente se entrelaçam em um fluxo contínuo de experiências. Nesse encontro, o público não se limita ao papel de observador, mas se torna parte ativa da memória que se constrói e se renova. Cada movimento, cada olhar compartilhado inscreve-se na tradição, permitindo que a ancestralidade seja revivida e transformada a cada apresentação. A manifestação cultural do Cavalo-Marinho evidencia que o corpo não é apenas matéria, mas um território onde o físico, o social e o cultural se fundem, dissolvendo a ideia de individualidade e revelando uma memória corporal que atravessa gerações. Cada gesto, cada passo, cada toque na rabeca carrega não apenas a história de quem o executa, mas de um povo inteiro que luta para preservar suas raízes.

Essa construção do corpo, como aponta Le Breton (1992, p. 3), é simbólica: o corpo é um signo das relações sociais, um vetor de significados que ultrapassam a mera existência biológica e se apresenta como uma representação das vivências coletivas. No Cavalo-Marinho, o corpo não se restringe à sua constituição física, mas se torna um espaço de negociação e reconstrução de sentidos. A individualidade se dilui no coletivo, mas sem que se perca a importância das experiências que cada corpo carrega consigo. O brincante não dança apenas por si; ele carrega a dor, a alegria e a memória do outro, ressignificando a história e reafirmando, a cada apresentação, um ciclo contínuo de resistência e celebração.

O corpo, como nos ensina Bergson (2007), não é apenas receptor das imagens do mundo, mas um organismo que se constrói por meio de uma percepção contínua, dinamizada nas sensações e no fluxo da experiência. Para Bergson (2007, p. 63), a memória não se limita a um arquivo do passado; ela é um processo dinâmico que se conecta diretamente ao presente, influenciando a forma como vivenciamos e interpretamos o agora. O Cavalo-Marinho, enquanto manifestação cultural de resistência, absorve e ressignifica essas experiências, transformando cada gesto e movimento em registros vivos do corpo que dialogam com diferentes tempos e espaços. É nesse corpo que se preservam as memórias da escravidão, da luta por liberdade, das dores herdadas e, ao mesmo tempo, da capacidade de reinvenção e reconstrução por meio da arte.

A teoria de Wilhelm Reich (1930) sobre a integração entre corpo, mente e espírito nos ajuda a compreender a experiência do Cavalo-Marinho como um processo de libertação e transformação. Reich argumenta que o corpo não é apenas um reflexo das emoções e dos

traumas vividos, mas também um instrumento de cura, pois, ao tomar consciência das tensões e bloqueios que carrega, pode se libertar. No Cavalo-Marinho, esse corpo que canta, dança e toca resgata memórias esquecidas, libera tensões acumuladas e, ao fazer isso, reconcilia-se com as feridas abertas pela história. A dança e a música tornam-se, então, não apenas formas de expressão, mas também caminhos para a cura, para a reafirmação da existência e para a continuidade de uma tradição que se recusa a ser apagada.

Essa conexão entre corpo e memória no Cavalo-Marinho pode ser vista como uma poderosa estratégia de resistência cultural, em que o corpo não apenas reproduz um legado, mas também encontra nele um meio de fortalecimento e sobrevivência. Durante o período da escravidão, o corpo negro foi transformado em campo de opressão, um território marcado pela violência e pelo silenciamento. No entanto, a arte emergiu como um espaço de liberdade, onde esse corpo encontrou meios de expressar aquilo que não lhe era permitido dizer. Como enfatiza Le Breton (1992, p. 24), o corpo é "o lugar onde se encontram a dor, o prazer, a memória e a resistência", e, no Cavalo-Marinho, ele se torna um veículo de preservação e reinvenção, reafirmando que a cultura popular não é apenas um resquício do passado, mas um organismo vivo que desafia o tempo, se expande e se fortalece na coletividade.

A materialidade desse corpo, seus gestos e expressões, carregam significados que vão além da estética performativa. Como destaca Zé Mário, a mensagem transmitida pelo corpo no Cavalo-Marinho é intensa e carrega um simbolismo que se amplifica na brincadeira: “Sim, tem uma mensagem, e ela é forte. Essa relação corporal, na forma de interpretar um personagem ou na dança, é muito significativa. No início da brincadeira, sem as vestimentas, o corpo natural transmite muito mais. Nos momentos dos personagens, a mensagem é ainda mais clara” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022). Dessa forma, a transmissão de memórias ocorre tanto no corpo desvestido, que carrega a verdade crua dos movimentos, quanto nos personagens, que amplificam e resignificam narrativas ancestrais por meio de suas expressões.

Além disso, os movimentos corporais no Cavalo-Marinho não surgem de uma abstração, mas remetem diretamente às vivências do campo, reforçando o elo entre trabalho, resistência e cultura. “A dança reflete muito o trabalho no campo: o corte da cana, o trabalho no roçado, na lavoura. Para quem vivenciou isso, os movimentos são familiares, como se estivesse cortando cana, limpando um mato, levantando uma cova. Para quem não viveu, fica na oralidade, mas não deixa de aprender” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022). Essa perspectiva

evidencia que o corpo no Cavalo-Marinho não apenas resgata memórias individuais e coletivas, mas também traduz em gestos o cotidiano de gerações, permitindo que experiências ancestrais permaneçam vivas, mesmo para aqueles que não as vivenciaram diretamente.

No Cavalo-Marinho, o corpo se constitui como um arquivo vivo de memórias compartilhadas, um receptáculo das experiências coletivas que se atualizam em cada gesto e em cada canto entoado. A cada movimento e a cada ressurreição do corpo no terreiro, a tradição se renova, reafirmando que a cultura popular não é estática, mas pulsa e se reinventa na coletividade. É nesse fluxo contínuo que reside sua potência: um espaço onde o tempo não aprisiona, mas possibilita, onde o passado não é um fim, mas um ponto de partida para que a identidade de um povo continue viva, dançando entre o ontem e o amanhã.

Nesse contexto, podemos pensar no corpo não apenas como produto, mas também produtor.

> Ou seja, este deixa de ser mero objeto da ação social e simbólica, receptáculo da inscrição de símbolos culturais e objeto a ser modelado pelas representações sociais e coletivas, e passa a ser agente e sujeito da experiência individual e coletiva, veículo e produtor de significados, instrumento e motor de constituição de novas subjetividades e novas formas do sujeito. (MALUF, 2002, p. 96).

A manifestação do Cavalo-Marinho, enquanto expressão cultural, evidencia um dos aspectos mais profundos da construção do corpo como sujeito da cultura. Sob a perspectiva das ideias de Thomas Csordas, o corpo não se limita a um suporte físico, mas se estabelece como um centro de ação e significação, um espaço onde as dimensões sociais, culturais e simbólicas se entrelaçam de maneira indissociável. O conceito de *embodiment*, proposto por Csordas, rompe com dicotomias clássicas como corpo e mente ou corpo e espírito, ao posicionar o corpo não apenas como reflexo da cultura, mas como agente que a cria e a transforma. No Cavalo-Marinho, a corporeidade não se restringe à representação de um legado, mas se apresenta como o próprio meio pelo qual a tradição se manifesta e se perpetua, renovando-se continuamente.

Cada brincante, ao se entregar à dança e ao canto, torna-se um elo entre passado e presente, entre memórias ancestrais e novas formas de expressão que emergem a cada encenação. Sob a ótica fenomenológica de Merleau-Ponty, que destaca a experiência sensível e a percepção corporal como fundamentais para a construção do mundo, o Cavalo-Marinho não se resume a uma performance executada mecanicamente, mas é vivido em sua plenitude.

O corpo do brincante não apenas evoca um passado distante, mas o reinventa a cada gesto, tornando-se um reflexo dinâmico da cultura que o originou.

Dessa forma, o Cavalo-Marinho pode ser compreendido como um espaço de *embodiment*, onde o corpo não é apenas receptor da memória coletiva, mas também criador ativo desse patrimônio imaterial. Não há separação entre aquele que dança e aquele que recorda; ambos se constituem mutuamente, reforçando a continuidade da tradição. O corpo, ao vivenciar a brincadeira, não se limita a reproduzir memórias históricas, mas as ressignifica e reafirma no presente. Esse movimento de preservação e atualização não ocorre apenas pela palavra, mas pela presença corporal, pelo ritmo e pelo canto, que se tornam os principais meios de comunicação e transmissão desse saber ancestral.

O conceito de *embodiment*, portanto, evidencia a centralidade do corpo no Cavalo-Marinho, não como um simples reflexo da cultura, mas como sua materialização viva e pulsante. Como ressalta Csordas, o corpo não é apenas aquilo que existe, mas aquilo que faz, constrói e transforma. Cada movimento, cada passo, cada gesto do brincante é, por si só, um ato de criação cultural, resistência e afirmação identitária. Dessa maneira, o Cavalo-Marinho, ao proporcionar um espaço onde o corpo se expressa em sua totalidade, não se limita a um espetáculo ou uma tradição, mas se configura como um campo de experiência sensível, no qual a cultura é incessantemente recriada e reinventada.

Figura 13 Mestra Miriam reflete na saia o movimento do corpo



Fonte: acerto próprio (2023).

O Cavalo-Marinho, além de ser um espaço de memória e resistência, constrói-se como uma manifestação profundamente ancorada no corpo e em sua expressão. O corpo, como meio de vivência e força simbólica, torna-se a moldura pela qual as histórias do passado e do presente se entrelaçam. Ele não é apenas veículo de transmissão cultural, mas também um campo de resistência, no qual a dor histórica é transformada em gesto, som e movimento. Compreender o Cavalo-Marinho implica reconhecer o corpo como protagonista de uma memória coletiva, que se reconstrói a cada dança, a cada toque do tambor, a cada canto entoado.

A concepção do Cavalo-Marinho como uma apropriação da festa do boi pelos africanos vaqueiros da África Central, mais especificamente dos povos do sudoeste da Angola, ressurge com grande clareza nesse contexto. O antropólogo Arthur Ramos (1935), em seu estudo pioneiro, descreve a relação com o boi, com o tambor e com as máscaras— elementos profundamente enraizados na tradição africana — como essencial para compreender essa manifestação. O uso do bombo, do Bajé e das máscaras, ingredientes culturais africanos, torna-se a alma que circula no corpo do brincante, que, ao se mover, não apenas representa uma história, mas também a revivifica.

O escritor e pesquisador de cultura popular Mário de Andrade observou o processo de apropriação da cultura imbricado no entrelaçamento das artes, especialmente no que diz respeito às danças dramáticas, como o Cavalo-Marinho (1982a, p. 23-30). A fusão entre o cênico, o coreográfico e o poético testemunha a capacidade do corpo de exprimir não apenas as adversidades da vida cotidiana, mas também sua potência de transformação e resistência. A dança, enquanto forma de arte, se converte em um campo de inversão simbólica: um espaço onde as hierarquias sociais são subvertidas, onde o negro e o oprimido assumem papéis de poder, desafiando a lógica escravagista. Essa inversão não ocorre apenas no imaginário da região canavieira, mas se reflete no próprio corpo do brincante, que carrega em seus movimentos as lutas ancestrais e os anseios por liberdade, revivendo, em cada gesto, a trajetória de um povo que resiste dançando e cantando sua própria história.

No contexto do Cavalo-Marinho, o corpo dos brincantes carrega a história de seu grupo, transformando essa prática em um verdadeiro lugar de memória, que contribui para a construção de uma memória coletiva—uma vez que a tradição permanece nesses grupos por muitas gerações. Os registros dessa manifestação, que são frutos de um corpo-voz, tornam-se recursos valiosos de reelaboração e afirmação historiográfica. Segundo Maurice Halbwachs (1990),

> Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender o passado se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço — aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir — que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança. (HALBWACHS, 1990, p. 99).

Dessa perspectiva, surge uma reconstituição criativa de objetos, imagens, espaços e recordações, onde conteúdos são elaborados e reelaborados a partir da experiência e da memória coletiva. Para Leda Martins, em *Retóricas de Retalhos* (2001), essa capacidade de reconstrução ocorre principalmente por meio de um narrador que, segundo a autora, atua como um fio condutor, entrelaçando fragmentos e transformando retalhos em novos engenhos da linguagem. Esse narrador desempenha um papel essencial na preservação das memórias, tornando-se um elo entre passado e presente, onde a oralidade e a performance cumprem um papel fundamental na transmissão do conhecimento ancestral.

2.7. PISADINHA BOA

O Cavalo-Marinho se reinventa, rompendo sua associação exclusiva ao ciclo natalino, impulsionado tanto pelas políticas de investimento cultural quanto pelas transformações naturais que ocorrem dentro da própria manifestação. Com isso, a brincadeira do Cavalo-Marinho ganha novos contornos, expandindo os espaços e os períodos dedicados às suas apresentações.

A roda, elemento central dessa expressão, continua sendo o eixo organizador que dá forma ao espetáculo. No entanto, ela não se restringe mais a um período específico do ano. Agora, ela se amplia, adaptando-se a diferentes contextos e ressignificando cada espaço em que se insere. Em cada nova apresentação, o Cavalo-Marinho se transforma em um universo simbólico, onde as memórias se entrelaçam e se reconstroem. Assim, qualquer ambiente pode se tornar um terreiro sagrado, onde as narrativas resistem ao tempo.

Figura 14 Cavalo-Marinho acontecendo na Casa da Rabeca



Fonte: Acervo da autora (2023)

Dentro da roda do Cavalo-Marinho, cada passo ecoa tempos que insistem em permanecer. A cada giro e movimento, o corpo não é apenas o ator, mas o próprio narrador de histórias que atravessam gerações. O espaço da brincadeira se dissolve, dando lugar a um universo simbólico onde passado e presente se encontram na leveza de uma melodia ancestral. A roda, esse círculo sagrado, torna-se o palco onde as memórias se entrelaçam e a história se refaz a cada samba, a cada respiro. Mas não é apenas no deslocamento do corpo que as

lembranças se revelam; elas emergem, sobretudo, na capacidade desse corpo de recontar o que nunca se perdeu, como um rio que, mesmo em seu fluxo constante, mantém vivas as marcas de suas margens, esculpindo-as em formas sempre novas e inesperadas.

Naquele instante em que rabecas, pandeiros e bageses preenchem o ar, o tempo deixa de ser linear. Ele se dilata, se curva, e, por meio dessa música—que não é apenas sonora, mas quase palpável—os brinquedos ganham vida e história. Esse efeito de imersão sensorial e emocional pode ser compreendido pela ótica da Teoria dos Afetos Barroca, que, no século XVII, buscava provocar estados emocionais específicos nos espectadores por meio de técnicas musicais refinadas. Assim como os compositores barrocos organizavam modulações, pausas e dinâmicas para imprimir determinado impacto no ouvinte, no Cavalo-Marinho, a rabeca, os ganzás e a batida firme do pandeiro estruturam uma experiência estética capaz de ativar memórias, induzir estados emocionais e fortalecer o vínculo comunitário. Cada nuance musical não apenas acompanha a dança, mas também a amplifica, transformando o ritual em um campo de afeto e presença.

Murphy (2008, p. 105) nos lembra que a música não é apenas uma estrutura do tempo, mas a energia vital que mantém acesa a chama da tradição, como o vento que sopra incessante sobre a terra. O corpo se entrega à melodia, tornando-se uma extensão do som, como se os ossos, a carne e a voz fossem notas tocadas no violão da memória. A cada toada, uma nova história surge—não narrada em palavras, mas tecida no corpo, que fala além do som: ele encarna, revive, grita.

Mas o que seria a dança do Cavalo-Marinho sem a máscara? Aqui, ela não é um mero adorno, mas um espelho que reflete a alma do brincante. Feita de couro, papel machê ou qualquer outro material que a criatividade do povo conceba, a máscara carrega um poder místico. Ela não apenas oculta, mas também revela. Ao cobrir os rostos dos atores, transforma-os em personagens imortais, seres que transitam entre o humano e o mítico, multiplicando a identidade e expandindo o alcance de cada movimento. Como observa Mário de Andrade (1982a, p. 62), a máscara é uma chave para outro mundo—um espaço onde o real e o imaginário coexistem em perfeita harmonia, permitindo que o corpo se liberte das limitações de sua forma. A voz que ecoa por trás da máscara já não pertence ao brincante; ela se amplifica, ganha novas nuances, se projeta para o infinito. Com a máscara, o brincante não apenas se reinventa, mas se torna um emissário das vozes ancestrais, um guardião da história.

Ao levantar a máscara, o corpo se revela, mas a história permanece oculta, imortalizada no tempo, vibrando no som, nos giros da dança, no eco da voz. A memória contada pela figura mascarada vai além das palavras ditas—ela se inscreve nos gestos, nos olhares, no corpo em movimento. A máscara permite ao brincante transcender sua identidade individual, ao mesmo tempo em que reforça a necessidade de lembrar quem ele é, de onde vem e o que carrega consigo. O couro que recobre a face do ator, a madeira que se molda às mãos, o papel que redesenha o semblante—cada material utilizado nas máscaras do Cavalo-Marinho é um elo entre os tempos, uma ponte entre passado e presente, um vestígio vivo de um povo que nunca deixou de lutar, de cantar e de dançar.

3. SEGUNDO ATO — PERNAMBUCO, SEU CARTAZ TÁ AUMENTANDO!

Lá
Onde o mar bebe o Capibaribe
Coroado leão
Caribenha nação
Longe do Caribe.

É a festa dos negros coroados
Num batuque que abala o firmamento;
É a sombra dos séculos guardados
É o rosto do girassol dos ventos.

É o brilho dos trilhos que suportam
O gemido de mil canaviais;
Estandarte em veludo e pedrarias
Batuqueiro, coração dos carnavais.

É o frevo, a jogar pernas e braços
No alarido de um povo a se inventar;
É o conjuro de ritos e mistérios
É um vulto ancestral de além-mar.

(Bráulio Tavarez / Lenine)

Em 1500, o Nordeste foi colonizado pelos povos ibéricos e, entre as capitanias povoadas, estava Pernambuco. Com seu vasto território, estendendo-se do Rio Igaraçu ao Rio São Francisco, o estado abriga 185 cidades, cada uma marcada por histórias que resistem ao tempo.

Nas terras férteis de Pernambuco, o ciclo da cana-de-açúcar moldou corpos e territórios. Entre a opressão do trabalho e a poeira dos terreiros, surgiram memórias vivas, transmutadas em canto e dança. Nesse cenário de dor e resistência, o Cavalo-Marinho floresceu como um espaço simbólico onde o tempo se refaz – em passos, gestos e melodias ancestrais, guardando na terra e no corpo as histórias de um povo.

A plantação e a exportação da cana-de-açúcar sempre se concentraram em três regiões de Pernambuco: Região Metropolitana, Mata Sul e Mata Norte. E, no verde infinito dos canaviais, emergiram os atores da formação dos espaços físicos, sociais, econômicos e culturais do estado. Entre o som do corte da cana e a poeira dos terreiros, histórias de opressão e esperança se entrelaçavam. Ali, corpos trabalhavam e sonhavam, encontrando no Cavalo-Marinho não apenas um refúgio, mas um território de resistência, onde a dor se convertia em canto e movimento.

Zé Mário, brincante e mestre do Cavalo-Marinho, resgata essa memória ao relembrar sua infância no Engenho Retiro, próximo à cidade de Condado. “Enquanto trabalhávamos na cana-de-açúcar, as pessoas cantavam músicas do Cavalo-Marinho. Nem todo mundo era brincante, mas muitos eram espectadores. Trabalhávamos distantes uns dos outros, mas cantávamos para nos comunicar. Um começava, o outro respondia, e assim seguíamos” (Zé Mário, Entrevista, 2021).

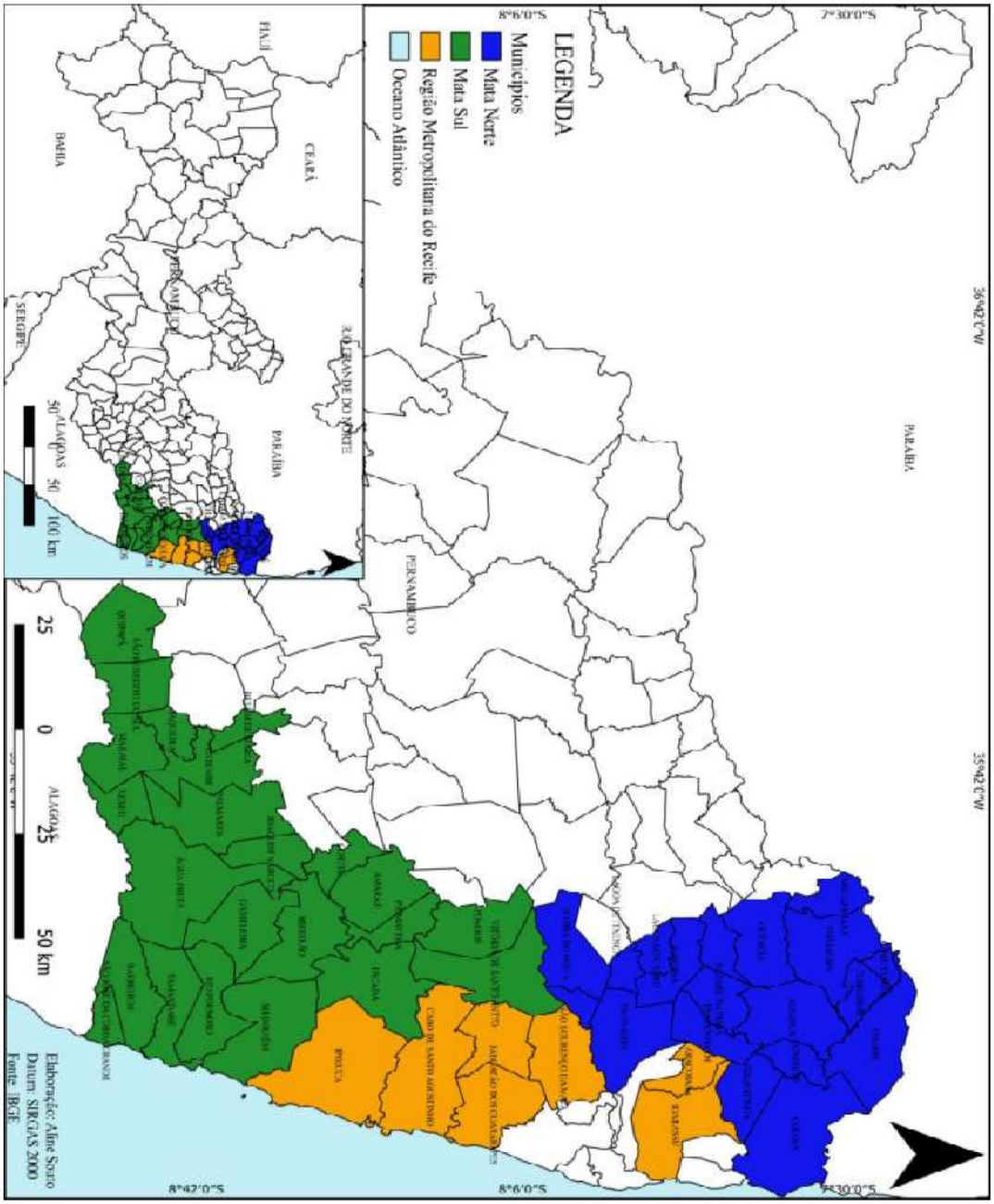
Essa experiência de infância revela a íntima conexão entre o trabalho no campo e a musicalidade popular de corpos de trabalhadores que resistiam. Como bem aponta a pesquisadora Leda Martins, “mesmo em situações de maior pressão, as sociedades conseguem se comunicar através do corpo, porque no corpo há voz” (MARTINS, 2002, p. 45). A música e a dança não eram apenas lazer, mas parte integrante da vida e do trabalho, fundindo-se à própria existência daqueles que viviam na Zona da Mata.

A colonização do Nordeste – e, em especial, de Pernambuco – não apenas traçou os rumos econômicos da região, mas também esculpiu sua identidade cultural. Desde os engenhos coloniais, a produção da cana-de-açúcar moldou Pernambuco, não só na economia, mas na alma do seu povo.

Compreender essa manifestação exige um olhar profundo sobre aqueles que formaram e seguem formando essa região. Foi nos engenhos, nas casas-grandes e nas senzalas, entre o peso do cativeiro e o eco dos gritos, que a memória coletiva tomou forma, impulsionada pelos cantos, pisadas firmes e corpos que se recusaram a ceder ao esquecimento. O Cavalo-Marinho emergiu como um espelho da memória coletiva, um ato de superação que ecoa na riqueza cultural da região.

Pernambuco tem suas manifestações insurgentes enraizadas na oralidade e na corporeidade, entrelaçadas na construção de um espaço vivo, composto por pessoas que transformaram suas existências em arte. São histórias inscritas no corpo e na terra, ressoando na batida do ganzá, reimaginando o tempo em cada movimento.

Figura 15 Estado de Pernambuco, com indicação de possíveis áreas de ocorrência de cana-de-açúcar desde o final do século XVI



Fonte: BRASIL, 1983.

O mapa (figura 1) revela mais do que as terras onde a cana-de-açúcar floresceu. Ele traça os rastros de histórias que se enraizaram nesses espaços, testemunhando o tempo e suas transformações. Cada pedaço de solo marcado guarda os ecos de vidas que, entre cortes e colheitas, moldaram tradições que ainda resistem: coco, maracacatu, ciranda, cavalo-marinho.

Pernambuco, além do cultivo da cana, apresenta uma produção expressiva da lavoura branca e da fruticultura, setores que atualmente desempenham um papel relevante na geração de renda do estado. No entanto, mesmo com essa expansão agrícola, a cana-de-açúcar segue sendo a espinha dorsal da economia pernambucana. Ainda assim, a redução progressiva da área colhida reflete diretamente na dinâmica social da Zona da Mata, impactando a oferta de empregos e alterando os ciclos de trabalho no campo.

Ao longo dos séculos, Pernambuco soube se reinventar diante das transformações econômicas e climáticas, diversificando suas produções agrícolas, mas sem perder sua essência. A lavoura branca e a fruticultura vêm ganhando espaço e contribuindo para a geração de renda, mas não conseguem desbancar o protagonismo da cana-de-açúcar, cuja presença persiste como base econômica e cultural do estado. Ainda que a área de plantio tenha diminuído, sua permanência revela um passado profundamente enraizado no desenvolvimento social e econômico da região. Mais do que um cultivo, a cana-de-açúcar é ritmo, paisagem e memória, compondo os ciclos de vida que desafiam o tempo.

No entanto, o mesmo solo que sustentou essa cultura agora revela novas tensões. O recuo das plantações e a diminuição da produção reconfiguram as relações de trabalho e impactam a subsistência de milhares de trabalhadores rurais. A Zona da Mata, outrora dominada pelo corte da cana, vê-se agora diante da incerteza: a economia que por séculos ditou seu compasso já não sustenta com a mesma força aqueles que dela dependiam.

A migração de trabalhadores para novas atividades, como a fruticultura, simboliza uma tentativa de adaptação a esse novo cenário. No entanto, essa transição não se dá sem desafios, pois evidencia as limitações de um modelo de produção que já não gera o mesmo nível de prosperidade do passado. Entre memória e mudança, permanência e reinvenção, Pernambuco segue trilhando novos caminhos sem apagar as pegadas do que já foi.

Figura 16 Valor da produção das principais culturas temporárias.

Culturas	Valor da produção (mil R$)			Parti
	2002	2012	Var (%)	2002
Lavoura temporária	**1.776.384,00**	**1.630.583,00**	**-8,21**	**71,**
Cana-de-açúcar	1.081.739,00	908.785,00	-15,99	43,
Mandioca	99.887,00	314.278,00	214,63	4,
Cebola	71.633,00	135.275,00	88,84	2,
Tomate	172.726,00	85.411,00	-50,55	6,
Melancia	18.535,00	77.595,00	318,64	0,

Fonte: elaborado pelo BNB/ETENE com dados do IBGE (2014)

Ao falarmos engenhos que foram cenários de nascimento do Cavalo-Marinho, precisamos entender a formação das usinas de açúcar, referimo-nos a unidades fabris implantadas no Nordeste brasileiro entre o século XIX e todo o século XX (ANDRADE, 1994). Muitas dessas usinas surgiram da fusão de antigos engenhos, concentrando terras, mão de obra e recursos sob um único domínio. Essa mudança representou um avanço produtivo, mas também reconfigurou estruturas de poder e aprofundou desigualdades. A modernização da produção não significou a ruptura com a escravidão, mas sim uma nova forma de perpetuar a exploração, e no campo social: mais dor em meio a dor.

Assim, a transição dos engenhos para as usinas não trouxe alívio para os trabalhadores. A centralização produtiva, ao invés de mitigar a opressão, intensificou o controle sobre os corpos e suas forças. Como observa Maria Helena Machado, essa reorganização não reduziu o uso da mão de obra escravizada. Pelo contrário, com os avanços administrativos e tecnológicos, o trabalho negro permaneceu subordinado, ainda que sob novas roupagens.

Machado destaca que "o novo modelo de usina, ao se expandir, mantinha intactos os mecanismos de subordinação do trabalho negro, sendo, em muitos aspectos, uma modernização da escravidão" (MACHADO, 1995, p. 132).

Essa adaptação do sistema escravagista evidencia um fato fundamental: a escravidão não desapareceu repentinamente, mas transformou-se conforme as novas demandas

econômicas. Seu legado não se apagou com a abolição, mas continuou ecoando nas desigualdades estruturais da sociedade brasileira.

O historiador Sidney Chalhub, ao refletir sobre os resquícios da escravidão, afirma:

> "A estrutura social gerada pela escravidão nunca foi completamente desfeita, e as relações de poder, muitas vezes disfarçadas, permanecem como uma sombra sobre a sociedade" (CHALHUB, 2002, p. 74).

Mesmo após a assinatura da Lei Áurea, os sistemas de controle e subordinação não se dissolveram – apenas se reinventaram. As marcas da escravidão seguem vivas nas relações de trabalho, nas dinâmicas sociais e no abismo das desigualdades que ainda hoje estruturam o país.

Entender as relações de trabalho no monocultivo sucroalcooleiro em Pernambuco nos obriga a atravessar o tempo e enxergar a complexidade da transição do trabalhador rural para o trabalhador industrial. Mesmo com as mudanças no modelo produtivo, as condições precárias de trabalho permaneceram, assim como os efeitos da colonização e da escravidão. Desde muito cedo, crianças já estavam inseridas nesse ciclo, como relembra Zé Mário: “No engenho, era comum começar a trabalhar por volta dos nove anos, assim que se aprendia a andar e falar. Não era trabalho formal, mas ajudávamos os pais em qualquer serviço: na lavoura branca (plantando batata, inhame, macaxeira) ou na palha da cana. Essas lavouras brancas eram mais para sustento da família. Depois, conforme crescíamos, passávamos a trabalhar diretamente com a cana-de-açúcar, ajudando os pais e ganhando os primeiros trocados” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022).

A usina, voltada para a acumulação de capital, incorporou violências e explorou gerações de trabalhadores e trabalhadoras rurais, perpetuando desigualdades sob novas estruturas. Ainda assim, entre os canaviais e os terreiros, onde a terra e a pele carregam cicatrizes, as memórias se formaram como resistência, tornando-se a única maneira de contar suas histórias. E assim, mesmo diante da dor, a voz do povo encontrou na arte um espaço onde o silêncio nunca pôde existir. Foi nesse cenário que muitas crianças e jovens encontraram nas expressões culturais um refúgio, como o próprio Zé Mário recorda: “Minha paixão pela cultura foi crescendo junto comigo. Minha primeira participação foi na ciranda, ainda pequeno...” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022). A arte, nesse contexto, não apenas se sobrepôs às adversidades, mas também se tornou um meio de transformar a realidade,

ressignificando experiências de trabalho e luta em gestos, ritmos e narrativas que ecoam até hoje.

Figura 17 Filhos do Mestre Zé de Bibi dançando Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo próprio (2023)

Na imagem (figura 3), percebemos que o Cavalo-Marinho não é apenas uma dança; ele pulsa como um organismo vivo, carregando em seus movimentos a narrativa de um povo. Suas máscaras e gestos nos convidam a enxergar além do visível, a ouvir as vozes das tradições que ecoam nos tambores e nos corpos em roda. É no terreiro, refletido nessa cena, que o passado encontra o presente, reescrevendo histórias de resistência. Porém, a cultura popular não deve ser compreendida meramente como expressão de uma identidade fixa de um grupo, já que essa identidade não existe de forma abstrata ou isolada. Ela se constrói a partir das relações sociais. As manifestações culturais nascem das experiências concretas do cotidiano e estão profundamente ligadas a ele. Isso pode ser percebido, por exemplo, nas festas, nas crenças e nas músicas das camadas populares, que refletem diretamente as atividades e o trabalho que realizam no dia a dia.

> As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que cultura popular) se constituem num processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos setores subalternos e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e especificas do trabalho e da vida (Canclini, 1983, p.43).

Hoje, percebemos que as manifestações culturais do Estado são gestadas pelos povos originários e imigrantes, compondo uma identidade enraizada na cultura, na tradição e na arte. A cultura pernambucana se consolida como diversa, dinâmica e pulsante, moldada pelo corpo e pela voz de seus habitantes, que expressam em seus fazeres a coletividade, a resistência e a política. O encontro entre transformações históricas e o mito atravessa a trajetória do Cavalo-Marinho, e essa relação não pode ser explicada por respostas prontas ou fórmulas fixas. No caso do Cavalo-Marinho, também não podemos anular sua ligação com práticas religiosas e cosmologias populares, como a Jurema e outros saberes tradicionais, é fundamental para compreender como os grupos que o mantêm vivo se afirmam enquanto expressão legítima da cultura popular. Essa conexão com os ancestrais e com a tradição é parte essencial da identidade e da resistência desses coletivos. Mas, sem anular o fator economico presente na manifestação, assim percebemos dois extratos básicos que acontecem na sociedade narrada: os que possuem terras e os que não possuem. Assim o Capitão seria o poder local e o Mateus e o Bastião os trabalhadores. Apesar da crise usineira percebemos ainda uma divisão social entre os quem tem poder e quem não tem.

Assim, nesse Pernambuco de "altos coqueiros", encontramos um repertório de saberes vindos dos "quatro cantos", entre eles Cavalo-Marinho, bois, ciranda, aboio, maracatu de baque solto, cantoria de viola e samba de coco. São muitas as formas de expressão da cultura imaterial em Pernambuco, cada uma carregando em si ecos do passado e reinvenções do presente.

O Cavalo-Marinho é a própria encarnação da resistência – uma dança de vozes e corpos que não se curvam, mas se erguem, reafirmando a continuidade de suas raízes e a força de sua expressão popular e ancestral, uma representação do poder e do não poder. De acordo com a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO (2003), o patrimônio imaterial é constituído pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e habilidades, assim como instrumentos, artefatos e espaços culturais associados. Esses elementos são transmitidos de geração em geração, sendo constantemente recriados em resposta à interação entre cultura, natureza e história, proporcionando um profundo sentido de identidade e pertencimento.

A cultura pernambucana, em toda sua dimensão criadora e criativa, é um testemunho de saberes e fazeres ancestrais que resistem ao tempo. Esse mosaico de influências, entrelaçando as heranças dos povos originários e dos imigrantes, se revela nas diversas formas de expressão cultural. A cada nova geração, esses elementos se reinventam sem perder suas raízes, consolidando-se como símbolos de pertencimento e identidade. No entanto, essa transmissão enfrenta desafios, como aponta Zé de Bibi: “Hoje, a participação diminuiu. Os membros da minha família ainda estão muito envolvidos, como minhas filhas e netas, mas fora da família, apenas algumas poucas pessoas ainda se interessam. Nos tempos antigos, havia muito mais gente disposta a brincar, mas com o tempo, isso foi diminuindo. A nova geração não tem o mesmo interesse, talvez por falta de incentivo ou porque a brincadeira exige muito esforço e dedicação” (ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023).

Entre essas manifestações, o Cavalo-Marinho se destaca como um dos maiores exemplos de resistência cultural de Pernambuco, carregando em suas pisadas, giros e melodias a memória de um povo que se reinventa através da arte. Contudo, a fala de Zé de Bibi evidencia a necessidade urgente de políticas públicas que incentivem a continuidade dessa tradição, garantindo sua preservação para além das famílias que hoje sustentam a prática. O perfil multicultural, multisocial e multipolítico de Pernambuco é resultado de uma história forjada entre imposição e resistência, mas, para que essa resistência permaneça viva, é fundamental que o Cavalo-Marinho receba o reconhecimento e o apoio necessários para seguir pulsando nos terreiros e na memória coletiva.

Dessa maneira, é importante refletir sobre o que permanece implícito nos debates internacionais em torno do financiamento e da formulação de projetos voltados ao chamado desenvolvimento “cultural”. É fundamental considerar que essas iniciativas muitas vezes operam como estratégias para captar e manejar as desigualdades materiais que separam as nações consideradas desenvolvidas daquelas vistas como subalternas ou pertencentes à periferia global.

A relação entre cultura, arte e oralidade, como destaca Câmara Cascudo (2012, p. 11) em *Literatura Oral no Brasil*, é um dos elementos essenciais para compreender a formação cultural do país. O autor analisa como essas três dimensões se entrelaçam na construção do espaço simbólico das sociedades, revelando que a cultura popular não se estrutura apenas na materialidade dos objetos ou nas representações artísticas formais, mas sobretudo na palavra, no gesto e na experiência compartilhada. Para Cascudo, a oralidade não é apenas um meio de

transmissão de conhecimento, mas um veículo de resistência e de construção da memória coletiva, garantindo que as histórias, os mitos e os saberes populares permaneçam vivos mesmo diante das transformações impostas pelo tempo.

Além disso, o autor aprofunda sua análise ao explorar as origens das manifestações populares, investigando tanto os elementos que permanecem inalterados ao longo das gerações quanto os processos de adaptação e transformação de certas expressões culturais. Se há algo que caracteriza a cultura popular, é sua capacidade de se mover no tempo sem se dissolver nele, de se moldar sem perder sua substância. Em Pernambuco, essa fluidez é visível nas festas, nos ritmos, nas narrativas orais que atravessam séculos sem perder sua potência, mas ganhando novas formas e significados.

Essa perspectiva nos leva a um entendimento mais amplo sobre a cultura, não como um relicário de práticas do passado, mas como um organismo vivo, que cresce, se ramifica e se reconstrói continuamente. Mais do que um conjunto de tradições a serem protegidas, a cultura é um campo de criação constante, onde o antigo e o novo dialogam e se entrelaçam. No fim das contas, preservar a cultura popular não significa fixá-la no tempo, mas garantir que ela continue sendo contada, cantada, dançada e reinventada por aqueles que a vivenciam – porque o que a mantém viva não é a simples conservação, mas a sua capacidade de permanecer em movimento.

O bumba meu boi, o pastoril e o congo, por exemplo, são manifestações que evidenciam esse movimento contínuo entre permanência e renovação, demonstrando como a cultura popular se reinventa sem perder sua essência.

> O nosso BUMBA MEU BOI é uma convergência de “reisados” e daí sua mobilidade, crescendo por enxertia e eliminando por desuso figuras e cenas, de lugar para lugar. PASTORIS é que mais fiéis ficaram aos modelos europeus de saudação ao Deus menino, coreografia, indumentária, zagal, cigana, pastoras, estrelas, dianas, demônios, etc. CONGOS ou CONGADAS é africano o rótulo, a citação da rainha Ginga, príncipe Sueno, e os vocábulos que boiam, indecifráveis e pitorescos, por cima dos diálogos e declamações, trazem matriz da África, unser Afrika, como dizia Frobenius, nossa África. (CASCUDO, 2012, p. 11/12).

Na obra de Câmara Cascudo (2012, p. 34), há um destaque para os elementos indígenas, como as danças de roda ou circulares, o canto nasalado, os mitos, as lendas e os ritmos discursivos, presentes em manifestações como os martelos, os cocos e os desafios, que refletem uma influência ameríndia constante na cultura popular brasileira.

Dos portugueses, herdamos o tonalismo harmônico, a riqueza melódica e a sofisticação das estruturas musicais, assim como instrumentos como o violão, a flauta e o piano, que se incorporaram de maneira orgânica às práticas sonoras do Brasil. Trouxeram-nos também as formas poéticas líricas, o cordel impresso, o cristianismo e um repertório de expressões artísticas que, ao longo dos séculos, foram ressignificadas e entrelaçadas às influências locais. O fado, carregado de melancolia e lirismo, e as danças dramáticas, estruturadas em narrativas gestuais, foram absorvidos e transformados, fundindo-se ao mosaico cultural do país.

Já dos africanos, herdamos a pulsação rítmica que dá corpo e movimento à música popular brasileira, além da riqueza linguística presente nos vocábulos, nas flexões sintáticas e, sobretudo, na tradição oral, transmitida por meio de contos e fábulas (*mi soso*), anedotas (*maka*), provérbios (*ji-sabu*) e adivinhações (*ji-nongonongo*). Mas essa herança transcende a palavra falada: manifesta-se nos corpos, nos gestos e nos ritos, permeando as festas, as celebrações e as danças que estruturam a vida coletiva. O *maracatu*, o *ganzá*, o *samba* e os cantos de trabalho não são apenas expressões artísticas, mas formas de resistência e organização social, ritmando o cotidiano e transformando o labor em celebração. A música, nesses contextos, não é um elemento separado do fazer cotidiano, mas uma força que dá sentido ao tempo e estrutura o pertencimento.

A tradição oral, sustentada pela transmissão de ensinamentos e histórias de geração em geração, torna-se o fio invisível que conecta passado, presente e futuro. Não se trata apenas de um meio de contar histórias, mas de um mecanismo de preservação da memória coletiva, uma forma de manter vivas as tradições, os saberes e os costumes de cada povo. A oralidade é um território simbólico de resistência, uma voz que ecoa através dos tempos, ressignificando experiências e sustentando identidades.

Cada cultura encontra sua própria maneira de narrar e preservar seus repertórios, combinando memórias reais e fictícias, lendas e mitos, que, entrelaçados, formam a espinha dorsal de suas tradições. Os relatos que atravessam gerações não apenas informam ou encantam, mas estruturam visões de mundo, reforçando valores e consolidando pertencimentos. O conhecimento ancestral não é um acervo fixo ou um relicário de tempos passados, mas uma energia contínua que pulsa e se refaz a cada nova narração, a cada novo canto, a cada nova roda que se forma para contar – e recontar – as histórias que sustentam o sentido de existir.

Figura 18 Crianças e adultos durante a madrugada no Cavalo-Marinho



Fonte: acervo da autora (2023).

Assim, nas casas-grandes, nos quilombos, nas senzalas, a oralidade encontrava um espaço, pessoas que ouviam e recontavam, era protagonista. O costume da narração fazia a platéia se formar enquanto platéia e, por conseguinte, os ouvintes como multiplicadores, isso desde sempre na nossa história, principalmente quando pensamos nas vozes das manifestações artísticas de nosso estado, onde voz e corpo caminhavam juntos.

> A Literatura Oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar. (CASCUDO, 2012, p. 201).

Fica evidente que contar e cantar, dançar e interpretar ultrapassam os limites da arte e tornam-se, sobretudo, atos de manutenção cultural, registros vivos de nossa ancestralidade. Essas práticas não apenas formam plateias e multiplicadores, mas estruturam-se organicamente dentro das manifestações que unem memória, palavra e corpo na construção da história do nosso povo. Cada gesto, cada entoação carrega a marca do tempo, reafirmando que a cultura não é apenas algo que se observa, mas algo que se vive, experimenta e transmite.

Ao adentrarmos o universo desses corpos dançantes que cantam e contam histórias de

um devir ancestral, torna-se impossível ignorar a voz pulsante dos seus artistas e de seus antepassados, que ecoam em cada palavra entoada, em cada movimento que perpetua saberes e ritos. A voz, nesse contexto, não é apenas som, mas presença histórica e identidade, sendo um elemento essencial da transmissão cultural. Assim, refletir sobre a voz é debruçar-se sobre a própria história da humanidade e sobre a diacronia que a acompanha e a ressignifica ao longo do tempo.

A voz se manifesta nos contos, nos ritos, nos cantos, atravessando figuras literárias como Dom Quixote e Riobaldo, emergindo na poesia, nas mesas de glosas, na dança dos brincantes e na oralidade dos mestres da cultura popular. É a voz que dá corpo à memória coletiva, estabelecendo um elo entre passado, presente e futuro, conectando as gerações por meio da palavra falada, cantada ou dançada. Como afirma Zumthor (1997, p. 10), "a linguagem é impensável sem a voz, e é no emprego da primeira que está a poesia". Para o teórico, a voz sem linguagem não transmite força e motivação, da mesma forma que a linguagem sem voz perde potência, pois é a entonação, a expressividade e o tom que conferem peso às palavras e fazem delas veículo de transformação e permanência.

Apesar de sua força, ainda há uma enorme dificuldade na sociedade para compreender o valor cultural da oralidade e de seu legado. A voz, que nos rodeia e se faz presente em todas as dimensões da cultura popular, muitas vezes é relegada a um plano secundário, especialmente no campo das letras, onde a sacralização da escrita cria uma percepção equivocada de que a oralidade pertence a sociedades analfabetas ou a formas de conhecimento inferiores. Esse equívoco resulta na marginalização de vastos repertórios culturais, que são reduzidos a categorias como "tradições populares" ou "folclóricas", muitas vezes tratados como meros objetos museológicos que resistem ao tempo e sobrevivem às tentativas de apagamento.

Contudo, a oralidade não é um vestígio do passado, mas uma força viva que molda e transforma o presente. Está nos cânticos que embalam os rituais, nas histórias narradas ao redor do fogo, nas festas populares que reinventam o tempo e na musicalidade das palavras entoadas no ritmo das ruas e terreiros. Seu valor não se mede pela materialidade da escrita, mas pela continuidade de seu impacto na construção das identidades culturais e na reafirmação das tradições como um patrimônio vivo, que se mantém e se reinventa a cada nova voz que o perpetua.

> É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente — mas gratuita — de que elas veiculam estereótipos "primitivos". (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

É inegável que a oralidade é a matriz fundamental da memória e do tempo, sustentando a transmissão dos saberes e das identidades coletivas. Como afirma Zumthor (1997, p. 13), "na voz, a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida". No entanto, apesar de seu papel essencial na preservação das culturas, a oralidade ainda enfrenta resistências e preconceitos enraizados. A voz, que deveria ser reconhecida como um elemento dinâmico da experiência humana, é muitas vezes desvalorizada por uma sociedade que associa modernidade à tecnologia e subordina expressões tradicionais a uma visão ultrapassada e inferiorizada de cultura.

Se "a voz ultrapassa a palavra", como também pontua Zumthor (1997, p. 13), e expressa uma vontade de existência, é fundamental reconhecer que, em Pernambuco, diversas manifestações culturais são diretamente associadas à oralidade, compondo um tecido vivo de práticas que atravessam gerações. Do canto dos maracatus e emboladores de coco às ladainhas e poesias populares, a oralidade não apenas registra, mas constrói narrativas identitárias, sendo um elemento estruturante da cultura local.

Aprofundando-se na teoria de Zumthor (1997), encontramos a descrição de quatro tipos de oralidade, cada uma desempenhando um papel essencial na forma como os saberes são transmitidos. A oralidade primária e imediata, ou pura, não tem contato com a escrita, existindo exclusivamente pela voz e sem registros documentais diretos—exemplo disso é o Cavalo-Marinho, cujas vozes atravessaram o tempo e ecoam no cotidiano, mantendo-se vivas pela tradição oral. Já a oralidade mista apresenta influência da escrita de forma externa, parcial ou retardatária, sendo permeada por registros escritos sem, no entanto, submeter-se inteiramente a eles.

A segunda oralidade surge a partir de uma cultura letrada, onde a escrita predomina sobre os valores da voz, consolidando-se como um dispositivo de poder e criando uma hierarquização entre o oral e o escrito. Por fim, a oralidade midiatizada, influenciada pela tecnologia, propaga-se de forma mecânica, coexistindo com as demais formas e

transformando-se conforme o contexto em que está inserida. Assim, ainda que distintas, essas expressões da oralidade não são compartimentos isolados, mas sim camadas que coexistem e se interseccionam, dependendo do tempo e do espaço em que se manifestam.

Entretanto, apesar de sua riqueza e diversidade, a oralidade ainda enfrenta preconceitos e desvalorização, frequentemente vista como um resquício de um passado arcaico. Em sociedades escriptocêntricas, a escrita assume um papel sacralizado, e, por consequência, as formas orais de transmissão de conhecimento são relegadas a uma posição secundária. Esse equívoco reflete-se nas políticas culturais e no investimento estatal, muitas vezes voltados à preservação de patrimônios materiais e ao incentivo de práticas culturais institucionalizadas, enquanto as tradições baseadas na voz e na oralidade permanecem marginalizadas.

Essa lógica excludente impacta diretamente o reconhecimento da cultura popular e sua inserção nas políticas públicas, criando um cenário em que a valorização das manifestações orais oscila conforme as gestões governamentais. Em determinados períodos, o Estado promove incentivos e programas de fomento cultural, enquanto em outros, a oralidade é deixada à mercê da própria resistência comunitária. Além disso, o próprio Estado cria novas formas de controle e mediação da cultura, seja por meio de instrumentalização da diversidade cultural em discursos políticos, seja por mecanismos que sujeitam a oralidade às lógicas do mercado e da produção midiática.

A cultura popular, no entanto, resiste às tentativas de apagamento e assimilação, sustentando-se pela força dos corpos que dançam, das vozes que entoam cantos ancestrais, das histórias que continuam sendo narradas e reinventadas. A oralidade não pertence ao passado, mas se projeta para o futuro, moldando novas formas de existência e expressão. Está presente nos cantos dos rituais, nas rezas dos mestres da cultura, nas rodas de ciranda, nos desafios dos emboladores e nas festas populares que reinventam o tempo e ressignificam o presente. Seu valor não reside apenas na memória do que foi, mas na capacidade de continuar a ser, de transformar e de se manter viva, independente das limitações impostas pela escrita e pelas convenções da modernidade.

Os corpos que, em outros tempos, foram negados e invisibilizados, carregam consigo narrativas — tanto novas quanto ancestrais —, ecoando histórias de resistência que não podem ser apagadas. Ainda que as realidades mudem e novas perspectivas surjam, os caminhos trilhados por esses corpos continuam a ser construídos sobre a força de seus

antepassados. Cada movimento dentro do Cavalo-Marinho se torna, portanto, um ato de afirmação, um reflexo da luta de um povo que, nos terreiros e engenhos, transformava a dor da opressão em voz, corpo e resistência. Mais do que uma celebração cultural, o Cavalo-Marinho é a continuidade de uma batalha por reconhecimento, onde a dança e a música rompem os silenciamentos históricos impostos à população negra.

Essa percepção nos leva a refletir sobre como o sistema colonial, que se autoproclamava produtor de conhecimento e detentor da verdade, operou de maneira a inviabilizar, ocultar e suprimir tantas histórias. A história dos povos negros e indígenas, marcada por apagamentos sistemáticos, precisa ser resgatada e reinscrita nos espaços de memória. É a partir dessa reflexão sobre um passado de opressão que nos encontramos com a obra da historiadora Isabel Guillen (2018), especialmente em seu texto Lugares de memória da cultura negra no Recife. Inscrever a memória na cidade, onde a autora evidencia a necessidade de dar visibilidade a essas memórias apagadas e inscrevê-las no espaço urbano como uma forma de reivindicação histórica e cultural.

Guillen (2018, p. 1) questiona a invisibilidade da história da escravidão e da cultura negra no Recife, apesar de a cidade ter sido construída por escravos africanos e seus descendentes. Ela ressalta a presença fundamental de negros e negras em diversas atividades urbanas, como vendedoras de quitutes, carregadores, canoeiros, estivadores e figuras centrais no carnaval, e conclui: "Mas não podemos deixar de questionar: por que esta rica história não é visível na cidade, não é lembrada?".

No Cavalo-Marinho, embora as histórias sejam inscritas no corpo, no movimento e na paisagem da região canavieira, também nos deparamos com uma memória negada dentro do próprio Estado, especialmente no contexto urbano. Essa memória, construída pelos negros, é constantemente invisibilizada, como observa Guillen (2018, p. 1), ao afirmar que “parece que a história da escravidão e da cultura negra, herança da diáspora, permanece invisibilizada na cidade”. Essa negação evidencia um conflito dentro de Recife e sua Região Metropolitana, onde a presença negra, apesar de fundamental para a formação da identidade local, ainda enfrenta dificuldades para ser reconhecida nos espaços de memória. Diante dessa exclusão, a década de 1970 foi marcada pelo fortalecimento das reflexões sobre raça e sociedade, impulsionando o surgimento do Movimento Negro do Recife (MNR). Esse movimento passou a reivindicar a presença e a centralidade dos protagonistas negros na história da cidade, lutando pela ocupação de espaços simbólicos e pela ressignificação dos lugares de memória.

Assim, a busca por referências do passado torna-se um ato político na cidade do presente, que insiste em não reconhecer essa herança cultural.

A historiadora da dança Laurence Louppe (2004, p. 70), ao questionar “que corpo está em jogo?” (apud Marques, 2012, p. 210), nos convida a refletir sobre o corpo presente no Cavalo-Marinho. Esse corpo, longe de ser estático, é poroso, atravessado por experiências e possibilidades. Como bem aponta Marques (2012, p. 218), “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”. Dessa forma, o corpo que dança no Cavalo-Marinho não é apenas um repositório de memórias individuais, mas um canal de transmissão de vivências coletivas, um veículo de transformação e ressignificação histórica, que se manifesta na fluidez e na adaptabilidade da performance.

Esse corpo transitório se conecta com o terreiro — seja ele um espaço real ou simbólico — e, por meio de cada vivência, permite uma aproximação sensorial com tempos passados. No entanto, essa conexão não acontece com a intenção de reviver o passado de forma literal, mas sim de compreendê-lo de maneira política e social, dando-lhe um lugar de reconhecimento na memória coletiva. Assim, o Cavalo-Marinho se torna uma manifestação que não apenas preserva tradições, mas também questiona e ressignifica os espaços de memória, transformando-os em palcos de resistência e afirmação cultural. O corpo que dança, que encena e que canta, torna-se, portanto, um corpo-história, um corpo-memória, que carrega e transmite a historicidade dos que vieram antes, mantendo vivas as experiências e os sentidos que, de outra forma, poderiam se perder no esquecimento.

3.1. PATRIMÔNIO CHEIO DE CULTURA

A reflexão sobre o patrimônio cultural, particularmente em Pernambuco, nos remete a um passado histórico marcado pela luta para preservar suas raízes e expressões culturais diante dos avanços da modernidade. A figura de Mário de Andrade, com sua atuação pioneira no movimento de valorização da cultura brasileira, destaca-se como um farol para as ações de reconhecimento da cultura popular. No entanto, sua visão progressista sobre o patrimônio não foi plenamente incorporada às políticas culturais do Brasil nas décadas de 1930 e 1940.

Em suas análises, Mário de Andrade via a cultura popular como um campo de resistência e de formação da identidade nacional, defendendo um conceito ampliado de

patrimônio, que não se restringia apenas aos bens materiais, mas que também incluía manifestações imateriais, como as práticas populares, o folclore e as expressões artísticas da cultura popular.

Ao elaborar, em 1936, o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ele pretendia incorporar essa concepção mais abrangente no escopo das políticas culturais do Estado brasileiro. Contudo, a realidade política da época, ainda fortemente centralizada e controlada pelas elites dominantes, impôs limitações significativas ao alcance de sua proposta. Como afirma Foucault (2004, p. 35), "a verdade é um ponto de vista histórico", uma construção que depende das condições do momento em que é pensada. Assim, o patrimônio no Brasil, em muitos aspectos, foi ressignificado de acordo com os interesses das classes dominantes, preservando elementos que reforçavam sua própria narrativa e marginalizando outras expressões culturais.

Naquele período, o conceito de patrimônio estava fortemente vinculado à preservação de bens materiais, com foco quase exclusivo em edificações, monumentos e outros objetos físicos que representavam, na visão do Estado, a história e a identidade da nação. O Brasil de então concebia o patrimônio como algo fixo, concreto, uma herança monumental que poderia ser tombada e protegida dentro dos limites da materialidade. Esse pensamento se consolidou oficialmente com a promulgação do *Projeto de Decreto-Lei nº 25*, sancionado em 1937 pelo governo Vargas, que estabelecia o patrimônio como um conjunto de bens tangíveis de "valor arqueológico, etnográfico ou artístico", priorizando, assim, o materialismo histórico e a preservação física dos marcos do país. Nesse modelo de proteção, a ênfase recaía sobre a pedra, o bronze e a argamassa, enquanto as manifestações culturais ligadas à oralidade, ao rito e à memória coletiva permaneciam invisibilizadas.

Essa visão rígida do patrimônio contrariava diretamente as concepções defendidas por Mário de Andrade, que já à época alertava para a importância da valorização das expressões populares e imateriais. Para ele, a cultura não poderia ser reduzida a monumentos e objetos, pois sua essência residia no fazer, no saber e no viver das comunidades. Mais do que uma escolha técnica, essa perspectiva escancara as relações de poder que moldam as políticas culturais. Como argumenta Hall (2001), "o patrimônio é, antes de tudo, uma construção ideológica", e no Brasil dos anos 1930, ele refletia a estrutura hierárquica que definia o que deveria ou não ser reconhecido como parte da memória nacional. A exclusão das formas de expressão populares da pauta do patrimônio não era uma questão meramente burocrática, mas

um movimento consciente de manutenção da hegemonia cultural das elites. Essa marginalização não apenas reforçava a invisibilidade das culturas regionais e populares, mas também reafirmava um modelo de identidade nacional que negava a diversidade e a multiplicidade de vozes que compõem a história brasileira.

O embate entre a valorização da cultura oficial e a marginalização das expressões populares revela como o conceito de patrimônio pode ser moldado por interesses políticos e sociais. O que é considerado digno de preservação e o que é ignorado não são meras escolhas técnicas ou neutras, mas decisões que refletem disputas de poder e visões de mundo. Assim, o verdadeiro desafio da preservação cultural em Pernambuco não está apenas em proteger aquilo que já foi reconhecido como patrimônio, mas em ampliar essa concepção, garantindo que as vozes periféricas e populares sejam não apenas documentadas, mas incorporadas à construção da memória coletiva. A cultura popular não pode ser tratada como um elemento secundário ou complementar ao patrimônio edificado; pelo contrário, é nela que se encontram os traços mais vivos, dinâmicos e autênticos das tradições que moldam a identidade pernambucana.

Entretanto, a preservação das tradições culturais, longe de ser um ato isolado ou pontual, tornou-se uma questão urgente, que exige políticas públicas consistentes e ações efetivas do Estado. No final dos anos 1990, a gestão de Jarbas Vasconcelos iniciou um movimento de incentivo à cultura pernambucana, com o objetivo de fortalecer suas manifestações populares e ampliar sua presença no cenário nacional. Esse esforço, ainda que tenha representado avanços importantes, também revelou os desafios estruturais da patrimonialização no Brasil, em que o reconhecimento formal nem sempre se traduz em valorização real para as comunidades que mantêm vivas essas tradições. Afinal, preservar não significa apenas registrar ou tombar um bem cultural, mas garantir que ele continue existindo de forma pulsante e autônoma, enraizado naqueles que o vivenciam e o recriam a cada ciclo.

A promulgação da Lei 12.310 de 2002 e a criação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA) representaram um marco decisivo no fortalecimento das políticas culturais do estado, consolidando instrumentos essenciais para o financiamento e a implementação de projetos voltados à salvaguarda das expressões culturais pernambucanas. Antes disso, a falta de mecanismos de fomento dificultava a continuidade de muitas manifestações tradicionais, que, apesar de sua relevância histórica e social, eram frequentemente negligenciadas pelas políticas públicas. A criação do FUNCULTURA, nesse

sentido, não foi apenas uma iniciativa administrativa, mas um gesto político de reconhecimento da importância das culturas populares e de sua necessidade de apoio contínuo para permanecerem vivas e dinâmicas.

De acordo com Meneses (2008), o FUNCULTURA foi crucial para viabilizar projetos culturais em diversas áreas, abrangendo desde produções audiovisuais e iniciativas educativas até festas populares e ciclos festivos, como o Carnaval e o São João. A implementação desse mecanismo de incentivo respondeu a um contexto de crescente marginalização das manifestações culturais, que, em muitos casos, foram relegadas a uma posição secundária diante de um modelo de modernização urbana e econômica que, ao longo do século XX, ameaçou a continuidade das práticas tradicionais. Ao fortalecer essas expressões, o FUNCULTURA não apenas viabilizou o financiamento de projetos, mas também contribuiu para reposicionar a cultura popular como um elemento central da identidade pernambucana, reconhecendo-a como um campo de produção ativa e não apenas como um resquício do passado.

No entanto, apesar dos avanços trazidos por essas políticas, os desafios ainda são muitos. Como relembra Zé de Bibi, mestre do Cavalo-Marinho Tira Teima, durante décadas os brincantes sustentaram essa tradição com seus próprios recursos, sem qualquer apoio externo. “Tenho 81 anos e 66 anos de cavalo-marinho. Comecei em 1961 e sigo firme até hoje. Antes, o cavalo-marinho era algo feito de forma muito artesanal. A gente fazia tudo: as fantasias, os instrumentos... Mas depois de 2018, com o título de ‘Patrimônio Vivo’, conseguimos algum apoio do governo para ajudar nas despesas, mas antes disso, dependíamos de nosso próprio trabalho. Muitas vezes, comprávamos as fantasias com o que conseguíamos trabalhando. O cavalo-marinho sempre foi algo da nossa comunidade” (ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023).

Sua filha reforça esse ponto ao lembrar que, mesmo com o título de “Patrimônio Vivo”, os incentivos financeiros ainda são limitados e não cobrem todas as necessidades: “Isso ajudou a conseguir algum apoio do governo para cobrir custos, como para manter as fantasias e instrumentos” (FILHA DE ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023). A fala de Miriam Maria também ilustra essa fragilidade no apoio estrutural às manifestações populares: “A participação da comunidade é boa, mas ainda falta um maior acolhimento. Muitas vezes, as pessoas não valorizam os espaços culturais locais. Nós temos um ateliê e outras estruturas, mas o apoio da cidade ainda é pequeno. O governo tem feito alguns repasses, mas o valor

ainda é baixo para sustentar tudo o que envolve a cultura do cavalo-marinho. Para nós, a cultura exige muito mais do que esses pequenos auxílios" (MIRIAM MARIA, entrevista, 2024).

Esses depoimentos evidenciam que, apesar da existência de políticas de incentivo, a sustentabilidade dessas expressões culturais ainda depende, em grande parte, da dedicação e do esforço de seus próprios mestres e brincantes. O reconhecimento formal do Cavalo-Marinho como patrimônio e a inclusão em programas de incentivo são passos fundamentais, mas insuficientes se não forem acompanhados por um compromisso real de valorização, com investimentos que garantam a transmissão desse saber-fazer para as próximas gerações. Assim, torna-se essencial fortalecer políticas públicas que não apenas financiem, mas integrem essas manifestações culturais à vida cotidiana das comunidades, garantindo sua continuidade de forma digna e sustentável.

As iniciativas de fomento à cultura, além de reafirmarem a importância do patrimônio cultural de Pernambuco, revelam a permanência de um debate que remonta aos tempos de Mário de Andrade e sua defesa das expressões populares como parte essencial da identidade nacional. O embate entre tradição e modernidade, entre o reconhecimento oficial e a marginalização das culturas periféricas, ainda se faz presente e exige que a patrimonialização seja pensada não como um processo de fixação da cultura em um tempo perdido, mas como um campo de negociação e ressignificação. Como observa Bhabha (1994), "o patrimônio cultural é sempre uma negociação entre o passado e o presente", onde seu verdadeiro valor não reside apenas na preservação estática, mas também na capacidade de se transformar, de se recriar e de ser apropriado pelas novas gerações sem perder sua essência.

Essa perspectiva ultrapassa a mera catalogação de bens materiais e imateriais, tornando-se uma afirmação identitária e um ato de resistência cultural. Reconhecer e incentivar as manifestações populares não significa apenas documentá-las ou destiná-las a apresentações pontuais para atender a demandas turísticas ou institucionais, mas sim garantir que elas permaneçam como expressões vivas, pulsantes e enraizadas no cotidiano das comunidades. É esse compromisso com a continuidade, e não apenas com a preservação, que define a cultura como força motriz da transformação social, reafirmando que o passado não é um ponto final, mas um horizonte sempre aberto para novas criações e reinvenções.

O patrimônio pernambucano, assim como o brasileiro, continua sendo uma construção

política, social e cultural, que exige do Estado e da sociedade um olhar atento e comprometido

Figura 19 Sistema de apoio de Cultura e turismo do estado de Pernambuco



com a preservação e o fortalecimento de suas manifestações mais autênticas e plurais.

Fonte: elaborado pela autora (2023).

Foi ainda durante o governo de Jarbas Vasconcelos que se instituiu a *Lei do Registro do Patrimônio Vivo*, um marco fundamental para a valorização e a proteção da cultura popular pernambucana. Essa política de reconhecimento formal dos detentores dos saberes tradicionais representou um avanço significativo na luta pela preservação das manifestações culturais que, por décadas, sobreviveram à margem das políticas patrimoniais oficiais. O registro não apenas conferia prestígio aos mestres e grupos culturais, mas, acima de tudo, assegurava um suporte material para que continuassem a transmitir seus conhecimentos, garantindo que suas tradições não se perdessem diante das transformações do tempo e das adversidades sociais.

O grande mérito desse reconhecimento estava na concessão de um valor vitalício àqueles que carregavam a missão de ensinar, manter vivas as práticas tradicionais e repassá-las às futuras gerações. Inicialmente, esse processo de seleção era realizado por meio de editais públicos, permitindo que mestres e grupos culturais fossem escolhidos com base em sua relevância dentro da cultura pernambucana. Mais do que um auxílio financeiro, esse mecanismo simbolizava um compromisso do Estado com aqueles que, historicamente, sustentaram a cultura popular com suas próprias mãos, vozes e corpos. O que antes dependia

exclusivamente da resistência e do esforço coletivo das comunidades passou a contar com um suporte institucional, ainda que insuficiente para reparar décadas de negligência e apagamento.

Após o mandato de Jarbas Vasconcelos, a gestão de Eduardo Campos deu continuidade a esse investimento em políticas culturais, expandindo as ações e fortalecendo o apoio às expressões populares. Ao reconhecer que a cultura não poderia ser limitada a um centro hegemônico, Campos ampliou o alcance do *FUNCULTURA*, descentralizando os investimentos e garantindo que as ações não se restringissem à capital, mas alcançassem todas as regiões do estado. Esse movimento de interiorização foi essencial para a manutenção da diversidade cultural pernambucana, uma vez que muitas das expressões mais autênticas e profundas não estavam nos grandes centros urbanos, mas nos pequenos municípios, nos terreiros, nos engenhos e nas ruas de terra onde a tradição se mantém viva longe dos holofotes.

Mais do que um conjunto de políticas públicas, esse período consolidou uma nova compreensão sobre o patrimônio imaterial, reafirmando que sua preservação não pode se dar apenas por meio do reconhecimento institucional, mas deve vir acompanhada de condições reais para que a cultura siga sendo praticada, ensinada e recriada. Afinal, não basta registrar um mestre da cultura popular como Patrimônio Vivo se as condições para que ele continue ensinando não forem garantidas. O desafio, então, não reside apenas na oficialização de um título, mas na construção de uma estrutura sustentável que permita que essas tradições permaneçam enraizadas em seus próprios territórios, fortalecendo não apenas indivíduos, mas comunidades inteiras que fazem da cultura sua forma de existir e resistir

Foi instituído o programa "Do Sertão ao Cais", alcançando as diversas microrregiões pernambucanas, entre elas: Agreste Central, Agreste Meridional, Agreste Setentrional, Mata Norte, Mata Sul, Região Metropolitana, Sertão do Araripe, Sertão Central, Sertão de Itaparica, Sertão do Moxotó, Sertão do Pajeú, Sertão do São Francisco e o Arquipélago de Fernando de Noronha (MENEZES, 2008; FUNDARPE, 2014).

Além disso, a gestão de Eduardo Campos fortaleceu a *Lei do Registro do Patrimônio Vivo*, ampliando seu alcance e transformando-a em um mecanismo ainda mais robusto para a seleção de mestres e grupos a serem reconhecidos como patrimônio imaterial (ACSELRAD, 2008). Essa expansão não apenas aumentou o número de contemplados, mas também

consolidou a lei como um dos principais instrumentos de salvaguarda da cultura popular pernambucana. Se antes o reconhecimento institucional das manifestações culturais se limitava a processos formais de patrimonialização, essa legislação abriu espaço para que os detentores do saber-fazer fossem incorporados a uma política pública que lhes conferia maior visibilidade e apoio.

É importante destacar, no entanto, que essa legislação assume configurações distintas em cada estado brasileiro e nem sempre resulta em reconhecimento efetivo ou financiamento direto para os mestres e grupos artísticos contemplados. Em algumas regiões, a patrimonialização continua sendo um processo simbólico, sem desdobramentos práticos que garantam a continuidade das expressões culturais protegidas. O título de Patrimônio Vivo, apesar de sua importância, muitas vezes se torna um gesto formal, desprovido dos recursos necessários para que os detentores desses saberes possam continuar suas práticas sem os entraves financeiros e estruturais que historicamente os afetam.

No Nordeste, contudo, há um esforço contínuo para que esse reconhecimento seja acompanhado de algum tipo de suporte financeiro, assegurando melhores condições para que mestres e grupos culturais possam seguir desempenhando seu papel na transmissão de conhecimentos e práticas tradicionais. Esse compromisso reflete um entendimento mais amplo sobre a preservação do patrimônio imaterial, que não pode se restringir ao registro oficial, mas precisa garantir a vivência e a continuidade da cultura em seu ambiente original. No entanto, mesmo com esses avanços, persistem desafios estruturais na implementação dessas políticas, evidenciando que a valorização das expressões culturais populares ainda enfrenta barreiras burocráticas e desigualdades no acesso aos recursos.

Entre esses desafios, um dos mais críticos é a ausência de concessão de direitos autorais aos beneficiários da política de patrimônio vivo, um fator que expõe as fragilidades na efetivação de mecanismos que assegurem não apenas o reconhecimento, mas também a sustentabilidade dessas expressões culturais. O fato de muitos mestres e grupos não deterem os direitos sobre suas próprias criações reforça a necessidade de um debate mais aprofundado sobre a proteção do patrimônio imaterial e seus agentes. Afinal, preservar uma manifestação cultural não significa apenas garantir sua continuidade, mas também assegurar que aqueles que a mantêm viva tenham condições dignas de subsistência e autonomia sobre seus próprios saberes.

Tabela 3 — Sistema de apoio de Cultura e turismo do estado de Pernambuco

Estado	Lei	Número de beneficiados	Objetivo
Pernambuco	Lei nº 12.196/2002	O quantitativo máximo não excederá anualmente a três e o número total de inscrições ativas, em qualquer tempo, não ultrapassará 60. Atualmente são 36 patrimônios vivos registrados.	Transmissão do conhecimento e cessão de direitos patrimoniais de autor
Bahia	Lei nº 8.899/2003	O quantitativo máximo não excederá o número de 30 novos registros anuais, adstrito este quantitativo à disponibilidade orçamentária.	Transmissão do conhecimento, não há concessão de direitos
Ceará	Lei nº 13.351/2003	O quantitativo máximo não excederá o número total de 60 beneficiados e uma vaga só surge quando um dos beneficiados vem a falecer. Atualmente são 70 os tesouros vivos registrados.	Transmissão do conhecimento, não há concessão de direitos
Alagoas	Lei nº 6.513/2004	O quantitativo máximo não excederá anualmente a três e o número total de inscrições ativas, em qualquer tempo, não ultrapassará 30. Atualmente são 51 patrimônios vivos registrados.	Transmissão do conhecimento e cessão de direitos patrimoniais de autor
Paraíba	Lei nº 7.694/2004	O quantitativo máximo não excederá o número total de 30 beneficiários e uma vaga surge apenas quando um dos membros vem a falecer.	Transmissão do conhecimento e cessão de direitos patrimoniais de autor
Rio Grande do Norte	Lei nº 9.032/2007	O quantitativo máximo não excederá anualmente a duas para pessoa física e três para pessoa jurídica e o número total de inscrições ativas, em qualquer tempo, não ultrapassará 60. Atualmente são 10 patrimônios vivos registrados.	Transmissão do conhecimento e cessão de direitos patrimoniais de autor

Fonte: elaborado pela autora (2023).

Os dados apresentados na *Tabela 1* não são meras estatísticas frias ou números isolados em um documento oficial, mas fragmentos vivos de uma história coletiva, expressões palpáveis do esforço contínuo para preservar a essência cultural de um povo. Cada iniciativa registrada, cada ação de incentivo promovida e cada apoio recebido traduzem mais do que políticas públicas; são testemunhos de um compromisso com a continuidade das tradições, garantindo que as práticas culturais não sejam apagadas pelo tempo ou pelas pressões da modernidade. O *Cavalo-Marinho*, símbolo de resistência e identidade, encontra nesse sistema de suporte um terreno fértil para seguir pulsando, equilibrando-se entre o ontem e o amanhã, reafirmando-se não como um vestígio do passado, mas como um patrimônio vivo que se reinventa sem perder suas raízes.

Em Recife, a estruturação de políticas culturais passou por um divisor de águas em 2001, quando, durante a gestão do prefeito João Paulo (PT), foi criada, pela primeira vez, uma secretaria exclusiva para a área da cultura. Até então, os assuntos culturais eram tratados em conjunto com as pastas do turismo e do esporte, o que frequentemente resultava em uma abordagem secundária ou fragmentada para as demandas do setor. A criação dessa secretaria representou um avanço significativo na consolidação de um olhar mais atento para as manifestações culturais da cidade, permitindo que fossem tratadas com a especificidade e a profundidade que sua complexidade exige. Mais do que uma reestruturação administrativa, essa mudança simbolizou um reconhecimento institucional do papel central que a cultura desempenha na construção da identidade recifense e na valorização de seus agentes.

Esse processo de fortalecimento da cultura como eixo estruturante das políticas públicas não se limitou à capital. Outras cidades pernambucanas também passaram por transformações semelhantes, refletindo um amadurecimento gradual na forma como a cultura passou a ser percebida dentro da esfera governamental. De uma área historicamente relegada a um segundo plano, a cultura passou a ocupar um espaço mais estratégico, reconhecida não apenas por seu valor simbólico e identitário, mas também por sua capacidade de gerar impacto social e econômico. Esse movimento de valorização e investimento, no entanto, ainda esbarra em desafios estruturais, exigindo que a patrimonialização e o financiamento das expressões populares avancem de forma contínua, sem se limitarem a iniciativas pontuais ou a ciclos de governo.

No fim das contas, garantir que a cultura popular continue viva vai muito além de sua formalização em leis ou secretarias especializadas. É necessário que as políticas públicas não

apenas reconheçam, mas assegurem meios para que mestres, brincantes e comunidades continuem praticando, ensinando e reinventando suas tradições. Porque, no fim, a cultura não é algo que se arquiva ou se museifica; é um organismo vivo que pulsa na voz de um cantador, no toque da rabeca, no compasso dos pés que marcam o chão – um patrimônio que só existe enquanto é vivido.

Conforme Hortência Nepomuceno (2010, p. 9),

> Novos rumos foram traçados para a política pública de cultura do Recife, buscando não só atuar com eventos e datas comemorativas, mas objetivando ampliar o conceito de cultura e integrar essas ações a programas e projetos articulados com o desenvolvimento econômico da população e o fortalecimento das raízes culturais e manifestações populares.

Nesse contexto, foram criados o Núcleo da Cultura Afro-Brasileira, vinculado à estrutura da já existente Fundação de Cultura, e a Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural, que assumiu a gestão do patrimônio cultural e imaterial do município, anteriormente sob a responsabilidade da antiga Empresa de Urbanização do Recife (URB) (NEPOMUCENO, 2010).

A cultura expandia-se amplamente em Recife e nas microrregiões do estado, não apenas pelo fortalecimento das políticas públicas culturais, mas também pela própria vitalidade das tradições que, apesar de sua constante transformação, permaneciam enraizadas na identidade social. O dinamismo da cultura popular não se traduz em ruptura com o passado, mas sim em um movimento contínuo de reinvenção, no qual os saberes ancestrais se renovam sem perder sua essência. Nesse processo, as manifestações culturais não são apenas preservadas, mas vividas, ressignificadas e adaptadas aos novos contextos sem que isso signifique um rompimento com suas origens.

3.2. ÔH CULTURA FORTE

O debate que envolve o campo da cultura é amplo e repleto de contradições — mesmo quando se reconhece a cultura como um direito fundamental, como aponta o documento intitulado *"Cultura como Política Pública para o Desenvolvimento e a Democracia"*. Apesar de tais "avanços", ainda há muito a ser debatido nas políticas que pretendem valorizar a cultura. Muitos agentes da cultura popular seguem à margem desses projetos, seja por falta de conhecimento técnico, seja pela ausência de apoio institucional adequado, mesmo diante de

suas constantes lutas por maior reconhecimento e incentivo. Nesse sentido, Marilena Chaui destaca:

> Um primeiro percurso interpretativo poderia conduzir-nos à análise da diversidade entre a cultura do povo e das elites a partir de uma questão precisa: a cultura do povo é ou não uma recusa explícita ou implícita da cultura das elites? Se a resposta for afirmativa, estaremos diante de duas culturas realmente diferentes que exprimiriam a existência de diferenças sociais, de sorte que seria preciso admitir que a sociedade não é um todo unitário, mas encontra-se inteiramente dividida. Neste caso, o autoritarismo das elites se manifestaria na necessidade de dissimular a divisão, vindo abater-se contra a cultura do povo para anulá-la, observando-a numa universalidade abstrata, sempre necessária à dominação em uma sociedade fundada nas lutas de classes. Elite significaria precisamente elitismo e segregação, mas, ao mesmo tempo, afirmação de um padrão cultural único e tido como o melhor para todos os membros da sociedade. Salta aos olhos então, o caráter paradoxal do autoritarismo das elites, visto que a ideia de padrão cultural único e melhor implica, por um lado, a imposição da mesma cultura para todos e, por outro lado, simultaneamente, a interdição do acesso a essa cultura" melhor "por parte de pelo menos uma das classes da sociedade. Assim, negando o direito à existência para a cultura do povo (como cultura "menor ", "atrasada" ou "tradicional") e negando o direito à fruição da cultura "melhor" aos membros do povo, as elites surgem como autoritárias por "essência". Em outras palavras, a expressão "autoritarismos das elites" (Chaui, 2011, p. 50).

As reflexões propostas por Chauí são valiosas para compreendermos os processos que moldaram a formação cultural do Brasil como um todo, assim como no contexto específico do Estado de Pernambuco. Durante o projeto político de dominação territorial, a cultura foi usada como ferramenta de opressão, mas também se tornou um espaço de insurgência. Entre a imposição da violência colonial e a força dos povos escravizados, a memória encontrou refúgio na oralidade, na dança e no tambor. Nesse contexto, o patrimônio imaterial se construiu como resiliência, carregando histórias que passam e permanecem de geração em geração.

Essa permanência foi, talvez, a única forma que os povos em diáspora encontraram para garantir que seus descendentes tivessem uma referência de sua ancestralidade, identidade, saberes, fazeres e memórias. Nesse panorama, refletimos sobre o sincretismo religioso e todas as práticas culturais que dele emergem – expressões que não apenas resistem, mas transformam, recriam e redefinem a identidade de Pernambuco e de seu povo.

Ao olhar para manifestações culturais ao redor do mundo, é impossível não perceber como histórias de resistência se entrelaçam, ainda que nasçam de solos distantes. O flamenco espanhol, com seus giros intensos e batidas apaixonadas, carrega nos pés a dor e a força de um povo que enfrentou séculos de opressão. Já o kathakali indiano, com seus movimentos precisos e expressões carregadas, transforma o corpo em linguagem, narrando mitos e lendas

ancestrais. Assim, é possível perceber que o Cavalo-Marinho dialoga com essas manifestações globais, reafirmando que a dança e a arte são meios universais de resistir, recordar e ressignificar. Essas conexões internacionais revelam que, mesmo enraizado no chão da Zona da Mata, o Cavalo-Marinho fala uma linguagem que o mundo inteiro pode sentir.

No entanto, é essencial compreender que pensar Pernambuco como um território multicultural não significa que suas culturas coexistam de forma equilibrada. A presença de diferentes tradições e influências não implica, necessariamente, em uma interculturalidade plena, ou seja, em um diálogo horizontal entre essas culturas, sem hierarquias. Pelo contrário, as culturas subalternizadas – em grande parte oriundas de povos negros e indígenas – permanecem como expressões contra-hegemônicas, enraizadas na memória coletiva do Estado.

É nesse contexto que percebemos a construção de um vasto repertório cultural. Essas manifestações, muitas vezes catalogadas como populares ou folclóricas, não são apenas relíquias do passado, mas expressões vivas e dinâmicas, que desafiam as noções convencionais de tradição e modernidade. Para além da diversidade que pulsa em Pernambuco, com suas múltiplas culturas e saberes entrelaçados, é necessário reconhecer que essas culturas não coexistem de maneira equitativa.

O conceito de "interculturalidade", que pressupõe trocas horizontais entre culturas, ainda está distante da realidade. Assim como ocorre em outras regiões do Brasil, as culturas subalternizadas seguem resistindo ao longo do tempo, contestando o modelo dominante. São elas que nos legam não apenas músicas, danças e festas, mas também uma filosofia de vida, uma memória que insiste em permanecer, uma presença que se recusa a ser apagada.

O Cavalo-Marinho, por exemplo, é uma dessas expressões que brotam do chão, dos corpos, dos terreiros e dos tambores, imersa em uma força simbólica que, mesmo marginalizada, nunca deixou de falar sobre resistência, luta e pertencimento. Diante desse panorama, refletimos sobre o papel da cultura como espaço de disputa e valorização, e as tensões entre o reconhecimento e a invisibilização de práticas que, por muito tempo, foram ignoradas.

Marilena Chauí (1984), em sua obra *Seminários*, destaca a importância de uma cultura que não desconsidere o caráter comunitário do ser humano, nem os vínculos sociais que

moldam trabalhadores e coletividades. Para a filósofa, há um conflito primordial para o surgimento de uma verdadeira reflexão cultural: "Os intelectuais precisam emergir junto com os trabalhadores, e não de forma separada."

Não há como compreender o legado cultural de Pernambuco sem reconhecer suas raízes profundas nas relações de classe, raça e etnia. Práticas como o Cavalo-Marinho se tornam escudos contra a opressão, mas também gritos de sobrevivência – memórias evocadas através do corpo, do canto e da dança, mantendo-se à margem, mas nunca caladas. Chauí nos lembra que a cultura deve ser plural e coletiva, onde as vozes dos oprimidos sejam de fato ouvidas, e não apenas ecoem em festividades como elementos folclóricos. é importante analisar as práticas culturais dos seus sujeitos históricos, através de uma realidade complexa. As pessoas escravizadas, libertas e os trabalhadores brancos dos engenhos criaram novas formas de existência dentro de uma estrutura de poder que foi capaz de reunir uma diversidade de culturas e manifestações culturais. Essas expressões, marcadas desde sua origem por um caráter de enfrentamento e persistência, revelam processos contínuos de (re)invenção.

Em Pernambuco, essa luta não está apenas nos livros ou nos discursos, mas nas ruas, nos terreiros, nas praças e, acima de tudo, nas celebrações que desafiam a estrutura dominante. Criam-se, assim, espaços genuínos de expressão, onde a memória se reafirma e a resistência dança. A reflexão sobre a cultura e sua relação intrínseca com o ser comunitário, como nos ensina Marilena Chauí, nos leva a pensar nas múltiplas dimensões que a cultura pode assumir ao longo do tempo e no processo de resistência que ela representa. As expressões culturais de Pernambuco não são apenas testemunhos do passado, mas processos contínuos de afirmação e ressignificação da identidade local. Como escreveu Gramsci (1978), "a cultura é o campo onde se travam as lutas das classes", e é nesse espaço que práticas como o Cavalo-Marinho resistem e se renovam.

Esse vínculo da cultura com a sobrevivência coletiva se torna ainda mais visível quando compreendemos que a cultura não é estática, mas dinâmica, um campo em constante disputa. Ela não se limita a ser um legado preservado, mas se refaz no embate entre forças sociais, redefinindo identidades e significados ao longo do tempo. Foucault (1987), em sua obra *A Arqueologia do Saber*, nos alerta que "o saber é também um poder", e o saber que circula nas tradições culturais populares exerce um poder imenso sobre os corpos e as mentes

daqueles que o carregam. Assim, as memórias não são apenas reflexos do passado, mas territórios de resistência, nos quais se forjam novas formas de ser e de existir.

Ao pensarmos na cultura de maneira mais ampla, enxergamos a interação entre seus aspectos subjetivos e objetivos. No plano subjetivo, ela se expressa nos encontros humanos, na troca, na partilha de vivências e saberes. No entanto, também se concretiza no mundo material, modificando o ambiente natural e social por meio da ação direta da intervenção humana. Bourdieu (1984), ao tratar da prática cultural, lembra que "a cultura não é um reflexo da sociedade, mas um campo de forças em constante produção". É nesse campo de disputas e negociações que as práticas culturais locais ganham novos significados e se reafirmam, seja nas ruas, nas festas populares, nos terreiros ou nas reuniões comunitárias.

Contudo, o período entre 1945 e a década de 1960, marcado pela negligência do Estado em relação ao campo cultural, se tornou uma fase crítica para as manifestações populares. A aceleração da industrialização e o fortalecimento da comunicação de massa obscureceram expressões locais e regionais, tornando-as invisíveis diante da crescente hegemonia das culturas voltadas ao mercado e à indústria cultural (CALABRE, 2009, p. 39).

Nesse contexto, como aponta Rubim (2007, p. 11), o país passou a enfrentar uma fragilidade na proteção e valorização das tradições culturais, enquanto o setor econômico assumia um papel predominante na construção das narrativas culturais nacionais. Porém, a fundação da UNESCO e seus esforços para preservar e divulgar o patrimônio cultural nacional trouxeram um novo horizonte. O Brasil passou a olhar para suas raízes com outros olhos, reconhecendo no patrimônio cultural a riqueza imensurável de suas origens. Essa dualidade entre a valorização da cultura popular e a modernização da sociedade é uma tensão constante, refletida nas práticas culturais do povo pernambucano.

As manifestações culturais, longe de serem simples elementos folclóricos, são instrumentos de resistência, ferramentas que reconfiguram a realidade e abrem novas possibilidades de transformação. Elas não apenas resistem à homogeneização cultural, mas criam espaços de afirmação, desafiando as fronteiras entre o local e o global, o tradicional e o contemporâneo. O Cavalo-Marinho, por exemplo, é a personificação dessa proposta. Ele não apenas mantém viva a memória de um povo, mas também projeta uma visão de futuro – um futuro onde a pluralidade cultural não é apenas reconhecida, mas celebrada e perpetuada.

Essa continuidade, no entanto, depende da participação ativa das novas gerações e de iniciativas que fortaleçam a cultura popular, como enfatiza Zé de Bibi: “Minha maior esperança é que o Cavalo-Marinho continue vivo e forte, atravessando gerações. Quero que o Museu Zé de Bibi seja um lugar de aprendizado e inspiração, onde as pessoas possam se reconectar com suas raízes. Espero também que mais pessoas, tanto jovens quanto adultos, se envolvam com a cultura popular e ajudem a mantê-la viva. Afinal, o Cavalo-Marinho não é só uma brincadeira, é uma história viva do nosso povo” (ZÉ DE BIBI, entrevista, 2023).

Por isso, é fundamental compreender que a cultura não é um espaço de conservação, mas de criação. Ela é, como disse Walter Benjamin (2003, p. 168), "o campo da verdadeira revolução", onde as experiências individuais e coletivas se fundem, gerando novas formas de expressão e, ao mesmo tempo, novas formas de poder. O desafio contemporâneo está justamente em assegurar que manifestações como o Cavalo-Marinho não sejam apenas preservadas como um arquivo do passado, mas que continuem vibrantes e significativas no presente, encontrando novos caminhos de existência e reinvenção.

A cultura não está presa ao passado, mas é uma força viva, carregando em seu seio o futuro de todos os que a habitam. Foi em 1946 que o Brasil começou a direcionar um novo olhar para a cultura, reconhecendo as manifestações populares não apenas como parte da identidade nacional, mas como elementos essenciais para sua preservação. Esse novo caminho teve início com a fundação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), impulsionado pela liderança de Renato Almeida, cuja paixão pelo folclore se refletia nas políticas culturais que ele defendia.

A criação de instituições como a Comissão Nacional do Folclore (CNFL) marcou uma virada significativa na valorização da cultura popular brasileira, à medida que intelectuais e ativistas se uniam para consolidar um espaço legítimo de pesquisa e preservação das tradições populares. Como aponta Vilhena (1997), "o movimento folclórico, ao se institucionalizar, passa a ter um papel fundamental na redefinição do campo cultural no Brasil", tornando-se um marco para a criação de espaços dedicados à memória cultural, como o Instituto Nacional do Folclore e o Museu do Folclore Edson Carneiro.

Entretanto, essa transformação não ocorreu sem tensões. No Brasil do pós-guerra, dois mundos conviviam paradoxalmente: de um lado, a ascensão da indústria cultural, centralizadora e massiva; de outro, a redução drástica das políticas públicas voltadas para a

cultura. O impacto desse distanciamento estatal foi profundo, não apenas no campo das artes, mas também na economia e nas condições de vida de diversas regiões, especialmente no Nordeste. Como lembra Bourdieu (1993, p. 102), "a cultura não é algo dado, mas algo que deve ser constantemente defendido e reconquistado", e foi exatamente essa defesa que se tornou urgente em um cenário no qual, diante da escassez de investimentos, as comunidades encontravam na própria tradição um espaço de resistência e renovação.

Em Pernambuco, essa luta se concretizou no Movimento de Cultura Popular (MCP), que nasceu como resposta ao desmonte cultural e à marginalização da produção artística popular. Mais do que um ato de sobrevivência, o MCP tornou-se um instrumento de resgate cultural e afirmação identitária, fortalecendo um povo que se via à margem das grandes transformações do país. Como afirma Santos (2009), "a cultura é um campo de luta, e o MCP é um exemplo de como, na ausência de políticas públicas, a mobilização social pode preencher essa lacuna".

Suas ações não se restringiram a festas e celebrações, mas buscaram uma educação popular enraizada nas tradições culturais do estado, alinhada à vivência cotidiana do povo. O ciclo natalino, as festas de Carnaval e os festejos juninos, expressões máximas da cultura pernambucana, foram ressignificados como territórios de aprendizado, resistência e pertencimento.

3.3. OLHAR PARA A CULTURA POPULAR

O Movimento de Cultura Popular não apenas promoveu mudanças estruturais na educação, reduzindo as taxas de analfabetismo, como também inseriu as massas no processo político e econômico do estado. Segundo Souza (2012), "a cultura popular foi vista não apenas como um patrimônio a ser preservado, mas como um motor de transformação social e inclusão política". Assim, o MCP não foi apenas um movimento artístico, mas uma força transformadora, que aproximou as classes populares do sistema produtivo e, sobretudo, da vida política.

Esse panorama revela a complexidade de um momento histórico no Brasil, no qual, apesar das adversidades, a cultura popular se tornou um dos principais instrumentos de resistência e de reconfiguração da realidade social e política. Como ressaltam Hall e Jefferson (1996), "a cultura popular é sempre mais do que um reflexo das condições materiais de vida, ela é também um campo de disputa e de ação política".

É nesse campo de disputas que o Movimento de Cultura Popular (MCP) se firma como uma mobilização de afirmação e resistência, cujo legado permanece até hoje como exemplo da força das culturas populares na luta social.

O MCP não foi apenas um esforço para preservar manifestações populares, mas também um grito de transformação e renovação. Através da arte, da educação e da política, o movimento abriu um espaço de permanência, onde a cultura, tradicionalmente marginalizada, passou a ser vista como uma insurgência contra um sistema excludente.

Como afirma Stuart Hall (2003), "a cultura popular, longe de ser um simples reflexo passivo da sociedade, é um campo ativo de negociações, onde se definem identidades e se posicionam forças sociais". Nesse sentido, a cultura não apenas reflete a realidade, mas a produz, transformando-se em um território de contestação, onde as relações de poder podem ser subvertidas e reconstruídas.

Acima de tudo, o projeto do Movimento de Cultura Popular (MCP) visava não apenas inserir as camadas populares nas estruturas de poder já existentes, mas, de forma mais radical, torná-las agentes ativos na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O movimento buscava envolver trabalhadores e a população em geral nas reformas políticas necessárias para tirar Pernambuco do atraso econômico e social, utilizando a cultura como um dos principais vetores desse processo.

Essa estratégia pode ser entendida, como apontam Coelho (2012) e Farias (1986), como uma tentativa de construir uma consciência crítica de classe por meio das manifestações culturais, estabelecendo um elo entre a luta política e as raízes culturais da população. O próprio Paulo Freire, educador e figura central do movimento, compreendia que "a cultura é o primeiro campo onde se constrói a liberdade", e foi com essa liberdade que o MCP buscou empoderar os sujeitos populares, oferecendo-lhes ferramentas para que tomassem as rédeas de seu próprio destino.

O MCP surgiu em um contexto de efervescência política e tensão social, tendo como pano de fundo o governo de Miguel Arraes. O movimento reuniu intelectuais, artistas e políticos, criando uma rede de colaboração entre Paulo Freire, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Anita Paes Barreto. Juntos, buscaram reinventar o papel da cultura na sociedade, propondo uma educação que não fosse apenas técnica, mas que promovesse uma consciência crítica e transformadora de classe.

Suassuna, em sua própria obra, sempre destacou a importância de uma cultura genuinamente popular como fundamento para a construção de uma sociedade mais justa. Refletindo o espírito do movimento, afirmou que "A cultura do povo é a sua identidade. Quando você nega a cultura de um povo, você está negando a própria existência desse povo" (SUASSUNA, 1986).

Essa colaboração entre intelectuais e artistas não apenas fortaleceu o movimento, mas também o fez transcender o campo da arte, transformando-o em uma ação de conscientização social. O MCP demonstrou que, longe de ser uma manifestação isolada ou descomprometida com as realidades sociais, a cultura popular é uma força de transformação, capaz de reformular estruturas de poder, questionar desigualdades e dar voz aos silenciados.

A força do Movimento de Cultura Popular (MCP) não reside apenas no caráter artístico ou educacional de suas ações, mas também em seu poder de mobilização política. Ele não apenas construiu uma ponte entre as camadas populares e as instâncias de poder, mas forjou uma consciência coletiva que reverberou nas reformas e transformações sociais que Pernambuco começava a vivenciar.

Mais do que um movimento cultural, o MCP tornou-se uma referência não só para o estado, mas para o Brasil, provando que a cultura popular é um campo fértil de disputas políticas. Foi por meio dela que mudanças significativas na realidade social se tornaram possíveis, reafirmando que a cultura não é um espaço neutro, mas um território de resistência e transformação.

Em um cenário de constantes tentativas de homogeneização cultural, as expressões populares reafirmam a importância de um Estado que reconheça e valorize a diversidade cultural não apenas como parte essencial de sua identidade, mas como um pilar para a construção de seu próprio futuro.

Figura 20 Folheto de ação educativa do clube de leitura do MCP



Fonte: fotografia autoral dos documentos preservados pelo Arquivo Público do Estado de Pernambuco (2023).

O *Movimento de Cultura Popular de Pernambuco* teve como objetivos:

1. Promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos, a educação de crianças e adultos;

2. Atender ao objetivo fundamental da educação que é o de desenvolver permanentemente todas as virtualidades do ser humano, através da educação integral de base comunitária, que assegure, também, de acordo com a Constituição, o ensino religioso facultativo,

3. Proporcionar a elevação do nível cultural do povo preparando-o para a vida e para o trabalho,

4. Colaborar para a melhoria do nível material do povo através da

> educação especializada,
>
> 5. Formar quadros destinados a interpretar, sistematizar e transmitir múltiplos aspectos da cultura (ESTATUTO DO MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR, 1961 apud COELHO, 2012, p, 200).

A redução das manifestações culturais, intensificada após o golpe militar de 1964, reflete o caráter opressor daquele período, que não apenas cerceou as liberdades individuais e coletivas, mas também tentou silenciar as expressões culturais populares. Em meio a esse cenário sombrio, no entanto, a resistência encontrava espaço, principalmente no ambiente universitário, onde um perfil contestatório se opunha ao apagamento das culturas locais.

Nesse contexto, Recife e outras cidades da Região Metropolitana tornaram-se palco para festivais culturais, como os festivais de ciranda e maracatu. Esses eventos, organizados pela Emetur e pela Comissão Pernambucana de Folclore, tinham um duplo propósito: impulsionar o turismo e, ao mesmo tempo, afirmar o valor do folclore nordestino como patrimônio vivo da cultura pernambucana.

Como ressalta Vicente (2011, p. 77), esses festivais eram "ações integradas", pensadas para fortalecer e difundir as manifestações culturais populares no cenário nacional. Esse resgate cultural não foi apenas uma forma de resistência, mas também um meio de reorganizar e reafirmar as raízes da identidade pernambucana em um período de forte repressão. A música, as danças e as celebrações populares, como o maracatu e a ciranda, tornaram-se territórios de afirmação política e cultural, onde a história e a memória coletiva se conectavam com os desafios do presente.

A resistência à opressão ganhava forma nas festividades e nos eventos culturais, que atuavam como fios invisíveis a unir gerações, construindo pontes entre o passado e o futuro da cultura local. Como afirma Hobsbawm (1996), "a cultura popular é sempre um reflexo da luta e resistência de um povo, uma constante reinvenção das tradições que se ajustam às necessidades do presente".

A relação entre cultura e a construção social e geográfica de Pernambuco é profunda e complexa. O som da rabeca no Cavalo-Marinho, por exemplo, é mais do que melodia—é o eco do corte da cana-de-açúcar, do trabalho árduo nas plantações e da tentativa de se conectar com a terra. Esse vínculo entre cultura e trabalho, entre imaginário e realidade concreta, foi fundamental para a expansão do folguedo, que, em suas múltiplas formas, atravessou as fronteiras da Zona da Mata, chegou ao Recife e, mais tarde, se espalhou pelo

Brasil e pelo mundo.

A música e a dança, que emergiram originalmente em espaços fechados e tradicionais, começaram a ocupar o carnaval, um dos maiores palcos da sociedade brasileira. Foi nessa arena de festividade e visibilidade que o maracatu e a ciranda passaram a se destacar mais do que as influências culturais estrangeiras, consolidando-se como símbolos da identidade pernambucana.

Como aponta Homi K. Bhabha (1994), "a cultura não é uma essência imutável, mas um campo de negociação e resistência". Em Pernambuco, esse processo de reconfiguração cultural tornou-se uma das estratégias mais poderosas de afirmação identitária e contestação das estruturas de poder dominantes. O carnaval, por exemplo, que antes era dominado por ritmos europeus, passou a refletir a luta por visibilidade e representatividade das expressões culturais negras e populares. Esse movimento não se restringia a uma mudança estética, mas refletia uma tentativa de reformular a própria sociedade brasileira, trazendo para o centro da cena os valores e as raízes culturais da população marginalizada.

A trajetória cultural de Pernambuco é marcada por um processo contínuo de acumulação de experiências e influências. As manifestações culturais não surgem isoladas, mas como parte de uma teia, conectando passado, presente e futuro, formada por uma complexa interação de fatores ambientais, psicológicos e históricos. O fato de o Cavalo-Marinho ter expandido suas práticas para além do Natal e ter se disseminado por outros momentos do ano reflete essa dinâmica cultural, na qual a tradição se reconfigura sem perder sua essência. Como destaca Pierre Bourdieu (1984), "a cultura é um campo de lutas, onde se disputam sentidos e significados".

Essa disputa se faz visível em Pernambuco, onde as manifestações populares continuam desempenhando um papel crucial na configuração da identidade social e cultural do estado. A cultura, portanto, pode ser compreendida como um fenômeno dinâmico, construído por múltiplos fatores que se entrelaçam e se transformam ao longo do tempo. Ela não é um mero reflexo das condições sociais e econômicas, mas uma arena onde as relações humanas se disputam e se constroem.

O processo de transmissão e criação cultural em Pernambuco transcende fronteiras temporais e espaciais, funcionando como uma herança em constante reinvenção, que carrega as marcas e os anseios de cada geração.

Como observou Raymond Williams (1977), "a cultura não é apenas um produto de uma época, mas também uma força viva, em constante evolução, que nos dá uma compreensão mais profunda de quem somos e de como nos relacionamos com o mundo". Nesse contexto, é possível afirmar que o patrimônio cultural de Pernambuco vai além de objetos ou manifestações pontuais, representando, na verdade, a expressão de uma trajetória coletiva, forjada pelas experiências e pelas lutas de sua população.

A transformação dessa cultura em um bem patrimonial, reconhecido e preservado pelas instâncias governamentais e sociais, tornou-se, portanto, uma necessidade urgente. Ao serem reconhecidos como patrimônio, os elementos culturais ganham visibilidade, tornando-se objetos de preservação, mas também de transformação. Isso implica não apenas na manutenção da memória, mas também na contínua reinterpretação e reconfiguração da cultura, para que ela permaneça uma força viva e atuante na sociedade. Como ressaltam Silva e Santos (2014), "o patrimônio é um campo de resistência e de criação, onde as manifestações culturais podem se reconstituir e se afirmar como um instrumento de mudança social".

Em Pernambuco, a preservação e valorização da cultura não são apenas questões estéticas ou históricas, mas também políticas. O reconhecimento oficial das manifestações culturais populares como patrimônio imaterial é, por si só, uma forma de resistência à homogeneização cultural, que ameaça as identidades locais.

Tal reconhecimento reafirma a diversidade cultural como um pilar fundamental da identidade social e cultural do estado. Ao preservar essas manifestações, a sociedade pernambucana não apenas garante a continuidade de suas tradições, mas também reafirma um compromisso com a pluralidade e a autonomia de suas expressões culturais.

O patrimônio imaterial, portanto, se torna um ato político de afirmação, no qual a cultura não é apenas preservada, mas também revitalizada e reivindicada como parte de uma história que se recusa a ser apagada. A Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989, ao considerar as manifestações culturais como

> o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. (SALVAGUARDA DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR, 1989).

Essas ações marcam um ponto crucial para compreendermos como as expressões culturais refletem uma identidade construída no cotidiano, permeada pela transmissão de saberes e práticas que resistem ao tempo. Mais do que simples manifestações artísticas, essas tradições carregam histórias, memórias e lutas, dialogando constantemente com as transformações da sociedade.

A Recomendação da UNESCO sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989) alerta para os riscos impostos pela indústria cultural, que pode diluir ou até mesmo destruir a riqueza dessas manifestações, transformando-as em produtos voltados ao mercado e esvaziando seu significado original. Nesse sentido, a UNESCO reforça a necessidade de preservação dessas tradições tanto dentro das comunidades que as originaram quanto fora delas, assegurando que os saberes e práticas culturais continuem vivos, dinâmicos e adaptáveis ao presente, sem perderem suas raízes.

A importância desse pertencimento e da luta pela preservação cultural fica evidente quando Peixe (2010) afirma que "a cultura popular deve ser protegida por e para o grupo cuja identidade expressa". Sua afirmação ressalta que a cultura não pode ser reduzida a um espetáculo para consumo externo, mas deve permanecer como um espaço legítimo de resistência e afirmação identitária.

Essa necessidade de preservação e resistência à homogeneização cultural se insere em um debate mais amplo sobre o papel da cultura na estruturação dos processos sociais. A partir da década de 1980, os estudos sobre cultura passaram a adotar um olhar mais crítico e reflexivo, influenciado por teóricos como E. P. Thompson e Natalie Zemon Davis, que destacam o papel essencial da cultura na construção de valores e na crítica social. Para Thompson (1990), a cultura não é apenas um conjunto de costumes herdados, mas algo moldado pela experiência vivida, pelas lutas e pelas tensões sociais. Assim, ela não deve ser vista como um reflexo passivo da realidade, mas como um campo dinâmico de resistência e disputa, onde as tradições se mantêm vivas ao mesmo tempo em que se transformam, acompanhando as mudanças e desafios da sociedade.

A cultura é marcada por uma transitoriedade que permite trocas constantes entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, o rural e o urbano, a aldeia e a metrópole. Essa dinâmica cultural não segue um percurso linear, mas se refaz e se reinventa na tensão entre preservação e inovação, entre continuidade e ruptura. A percepção de Thompson (1998, p.

17) sobre a cultura como uma "arena de elementos conflitivos" ressalta essa característica dialética, evidenciando que as manifestações culturais não são estáticas, mas produtos das interações e das pressões sociais e políticas que as atravessam. Dessa forma, a cultura não apenas resiste às transformações históricas, mas se expande e se redefine a partir delas.

É nesse espaço de tensão que as manifestações culturais de Pernambuco, como o maracatu e o Cavalo-Marinho, encontram sua potência. Elas são, ao mesmo tempo, heranças do passado e expressões do presente, desafiando qualquer tentativa de apagamento ou homogeneização. A resistência cultural não está apenas na manutenção dessas tradições, mas na capacidade que elas têm de se moldar aos novos tempos sem perder a essência de suas raízes.

O Cavalo-Marinho, que emergiu em espaços comunitários e íntimos, atravessou as barreiras do tempo e ocupou palcos maiores, chegando aos festivais, ao carnaval e às grandes celebrações. Esse movimento não foi apenas uma ampliação geográfica, mas uma afirmação de sua relevância como símbolo da identidade cultural pernambucana. A cultura, portanto, é um campo de disputas e significações, onde a tradição e a inovação coexistem, se confrontam e se complementam. Como destaca Pierre Bourdieu (1984), "a cultura é um campo de lutas, onde se disputam sentidos e significados".

3.4. ESPAÇOS EM DISPUSTAS

As disputas culturais se tornam evidentes em Pernambuco, onde as manifestações populares continuam desempenhando um papel essencial na configuração da identidade social e cultural do estado. Elas não são apenas testemunhos do passado, mas forças vivas que desafiam, ressignificam e reivindicam seu espaço na contemporaneidade. Pernambuco, em sua riqueza cultural, mantém-se como um território vibrante de rituais que carregam em si crítica social, resistência e a perpetuação de valores essenciais. Na Zona da Mata Norte, por exemplo, é possível observar como diversas manifestações se tornaram espaços de afirmação identitária, refletindo as condições de vida, as lutas e as resistências da população local.

Nessa região, as tradições não se limitam à repetição mecânica de um passado cristalizado, mas seguem vivas, pulsantes, reinventando-se no compasso das transformações sociais sem perder suas raízes. O *Cavalo-Marinho*, assim como tantas outras manifestações da cultura pernambucana, não é uma relíquia engessada no tempo, mas um organismo que

respira, se expande e resiste. Como observa Thompson (2001, p. 238), "o significado de um ritual só pode ser interpretado quando as fontes deixam de ser olhadas como fragmento folclórico, uma ‘sobrevivência’, e são reinseridas no seu contexto total". Ou seja, é apenas quando compreendemos essas expressões culturais dentro de suas circunstâncias históricas e sociais que conseguimos enxergar, com mais nitidez, sua potência e sua capacidade de atravessar adversidades sem perder o brilho e a relevância.

Essa perspectiva nos convida a refletir sobre a sutil, mas essencial, diferença entre tradição e cultura. Enquanto a primeira é frequentemente vista como algo fixo, imutável, um legado que se perpetua sem alterações, a segunda é, por natureza, dinâmica, aberta à inovação, ao improviso e às mudanças que cada tempo impõe. A cultura pernambucana, nesse sentido, não é uma peça de museu, mas um campo fértil de criação e transformação, onde as manifestações populares seguem sendo atualizadas sem jamais se descaracterizarem. A sua força não está na rigidez, mas na capacidade de se dobrar sem se quebrar, de absorver novas influências sem perder sua essência, de caminhar ao lado do tempo sem se dissolver nele.

É justamente essa maleabilidade que garante a longevidade e a relevância das expressões culturais, permitindo que elas não apenas sobrevivam, mas floresçam, se expandam e se reconfigurem dentro das novas realidades sociais, econômicas e políticas. A cultura não é uma estrutura rígida nem um arquivo morto, mas um processo contínuo e vital, que se alimenta das mudanças e das tensões da sociedade. É nesse fluxo constante, nesse vai e vem de influências, que as manifestações culturais pernambucanas encontram sua força. Elas não são apenas preservadas como algo distante e nostálgico, mas reinterpretadas e revalorizadas, mantendo sua pulsação dentro das vivências de cada nova geração.

Como afirmou Raymond Williams (1977), "a cultura não é apenas um produto de uma época, mas uma força viva, em constante evolução". E é essa força que sustenta a cultura popular pernambucana como um motor de transformação social, capaz de dialogar com o presente sem se submeter a ele. Se a cultura é um rio, então o *Cavalo-Marinho*, os maracatus, as cirandas e tantas outras expressões que compõem o mosaico cultural nordestino são seus afluentes, correndo sem cessar, renovando-se sem jamais secar. É essa resiliência que permite que essas manifestações não apenas existam, mas sigam sendo espaços de resistência, pertencimento e invenção de futuros possíveis.

Em última análise, a preservação das manifestações culturais pernambucanas não se trata apenas de conservação, mas de reinvenção e de reafirmação da identidade de seu povo. A cultura popular, ao ser reconhecida como patrimônio imaterial, ganha um novo significado: deixa de ser um simples objeto de estudo ou preservação e se afirma como um instrumento de resistência e de luta pela identidade local.

Dessa forma, a valorização dessas manifestações não é apenas um gesto de reconhecimento, mas um ato político, uma declaração de que a diversidade cultural é um bem essencial, a ser defendido e protegido em todos os seus aspectos.

Figura 21 Foto onde os personagens unem elementos de diversas manifestações culturais de Pernambuco



Fonte: Carnaval Recife (Google)

As manifestações culturais em Pernambuco, carregadas de uma história profunda e dolorosa de opressão e resistência, têm suas raízes em grande parte no período da escravidão. Essas expressões não surgem apenas como respostas à repressão, mas como um grito de sobrevivência contra o silenciamento imposto.

A história que se conta por meio dessas manifestações transcende os limites do tempo e do espaço, tecendo um fio invisível que conecta gerações e assegura que as memórias não

sejam apagadas. Os passos de uma dança, o ritmo da rabeca, a entonação das narrativas, tudo ecoa como um testemunho vivo das lutas, das alegrias e dos sofrimentos de um povo que encontrou na arte a sua forma mais profunda de resistência. Como afirma Maria Clementina Pereira Cunha (2002, p. 18), "produz-se uma multiplicidade de significados circulando como objeto de disputas e tensões, apropriações diversas e ressignificações, repressão e sedução, no interior de um mesmo contexto cultural". Nada é estático, nada se perde – ao contrário, o que se reinventa, o que se transforma, permanece. Cada ato, cada gesto e cada canto carregam em si essa luta incessante pela afirmação de uma identidade que se nega a desaparecer, mesmo diante das forças que tentam silenciá-la.

A complexidade dessa resistência cultural nos exige um olhar atento para a história oral, para as narrativas que circulam no interior dos grupos e das comunidades e que, muitas vezes, não encontram espaço nos registros oficiais. A oralidade, enquanto método de transmissão de saberes e fazeres, é um dos principais pilares dessas manifestações, pois resguarda não apenas informações, mas sentimentos, afetos e pertencimentos. É no contar e recontar, no ensinar e aprender pela voz e pelo corpo, que se preserva o que não pode ser reduzido a um documento escrito. Ao investigarmos o *Cavalo-Marinho*, o *Coco de Roda* ou o *Maracatu de Baque Solto*, nos deparamos com um legado de memórias coletivas que sobrevivem à dor e à desvalorização. São expressões que não apenas encantam por sua estética e musicalidade, mas que atuam como veículos de memória e identidade, sustentando uma tradição que se mantém viva porque encontra nos corpos e nas vozes daqueles que a praticam a sua verdadeira morada.

Contudo, a preservação dessas expressões culturais não é um processo simples. A transitoriedade e a mutabilidade da cultura representam desafios constantes para a salvaguarda dessas tradições, que ora são absorvidas e ressignificadas pelas comunidades, ora enfrentam processos de descaracterização impostos por políticas externas. Walter Benjamin (1989, p. 63) já alertava para essa dinâmica ao afirmar que "não se contavam mais histórias com o mesmo espírito das comunidades tradicionais", pois o tempo, antes compreendido como um ciclo contínuo, passou a ser fragmentado pela modernidade. O que antes se transmitia no calor das rodas, entre os mais velhos e os mais novos, passa a disputar espaço com a velocidade das mídias e das formas contemporâneas de comunicação. No entanto, mesmo diante dessas transformações, há algo que resiste, que se refaz na escuta e na repetição, na dança e na palavra. O *Cavalo-Marinho*, o *Maracatu*, o *Coco* seguem sendo trilhas sonoras de uma

história que não se permite apagar, pois, como todo rito que se reinventa, carregam em si a força de quem nunca deixou de dançar, cantar e existir

Nesse contexto, a oralidade corre o risco de se fragmentar, dispersando-se em meio a novas formas de comunicação e deixando, em seu lugar, um vazio onde antes pulsavam as memórias vivas. O que antes era transmitido no calor da convivência, nos encontros cotidianos e nos rituais compartilhados, passa a disputar espaço com meios mais distantes de transmissão cultural, muitas vezes esvaziados da experiência sensorial e afetiva que sustenta a essência dessas práticas. A voz que ensinava no tempo certo, acompanhada do gesto, do olhar e da respiração coletiva, agora encontra desafios para se manter íntegra diante da aceleração do mundo e da crescente padronização dos modos de existir.

A necessidade de salvaguardar a cultura não se limita ao ato de simplesmente "preservar" aquilo que se considera ameaçado, mas exige um entendimento mais profundo sobre sua dinâmica, sua fluidez e sua capacidade de se recriar sem perder o elo com suas raízes. A tradição não é um objeto a ser fixado em vitrines ou tombado como um monumento imutável. Pelo contrário, é um organismo vivo que se move no tempo, ressignifica-se na experiência de cada nova geração e encontra novas formas de se expressar sem se desconfigurar. Mais do que um esforço de arquivamento, a salvaguarda precisa garantir que essas manifestações permaneçam potentes, atuantes e verdadeiramente pertencentes àqueles que as vivenciam.

O que se busca, ao registrar e proteger essas expressões culturais, não é cristalizá-las em um estado estático, como se fossem relíquias de um passado inalcançável, mas sim assegurar que a memória continue pulsando, atualizada e acessível às futuras gerações. O compromisso não é apenas com a permanência, mas com a continuidade da criação, da troca e da ressignificação. Se a cultura popular se mantém viva, é porque respira, se adapta e dialoga com o tempo sem perder seu ritmo. O desafio, portanto, não está apenas em impedir que se apague, mas em garantir que siga acesa, brilhando com a mesma intensidade, ainda que sob novas formas e em novos espaços.

No entanto, como alertam Lima e Guillen (2007), a espetacularização dessas manifestações pode gerar transformações significativas nos modos de transmissão do saber-fazer. A transição do espaço comunitário para o palco das grandes produções de massa pode

provocar uma desestruturação dos processos de ensino e aprendizado, pois as novas gerações perdem a oportunidade de vivenciar essas práticas em seu contexto original.

No Cavalo-Marinho, por exemplo, oficinas de música valorizam os instrumentos tradicionais, mas muitas vezes negligenciam a dança e a narrativa, que são elementos fundamentais dessa expressão cultural. De maneira semelhante, o Coco de Roda e o Maracatu de Baque Solto enfrentam um processo de transformação no qual as práticas orais não recebem a mesma valorização que os aspectos musicais, perdendo, assim, o seu caráter integral e orgânico. Essa lacuna nos processos de ensino e aprendizagem reforça a importância de iniciativas comunitárias que busquem transmitir o saber cultural de forma ampla, respeitando sua complexidade e diversidade.

Nesse contexto, experiências como o Projeto Torda, fundado por Zé Mário, desempenham um papel essencial na preservação e continuidade dessas práticas. O projeto nasceu de uma vivência marcada pela resiliência e pela necessidade de manter viva a cultura popular. “Minha casa no engenho foi derrubada e, com 20 anos de idade, fui morar na rua, mas continuei trabalhando no engenho. Desde cedo, já tinha essa ligação com a cultura. Comecei a dar aula com 11 ou 12 anos na praça Valdeci Tavares, em frente à Escola Mapa. Até hoje, tenho vontade de fazer uma pesquisa com os moradores antigos para registrar essas memórias” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022).

A história de Zé Mário ilustra como a transmissão da cultura não pode ser dissociada das vivências cotidianas e dos espaços de pertencimento. Diferente do modelo de ensino fragmentado, no qual alguns aspectos da cultura são valorizados em detrimento de outros, o Espaço Torda surge como um ambiente de formação integral. “No Espaço Torda, trabalhamos com várias expressões culturais, como maculelê, coco de roda, ciranda, maracatu rural e de baque virado. Temos também um grupo de lira. Aqui, os brincantes não só aprendem, mas se tornam profissionais” (ZÉ MÁRIO, entrevista, 2022).

A tensão entre preservação e transformação da cultura configura-se como um dos maiores desafios para estudiosos e agentes culturais. A preservação não deve ser confundida com estagnação, pois a cultura é um organismo vivo, em constante movimento e adaptação. Entretanto, essa transformação precisa ser acompanhada por políticas e práticas que garantam a continuidade dos saberes de maneira autêntica e plural, evitando que a cultura popular se torne um espetáculo descolado de suas raízes. Iniciativas como o Projeto Torda demonstram

que a transmissão do conhecimento pode ser reinventada sem perder sua essência, fortalecendo a formação de novos brincantes e garantindo que as gerações futuras tenham acesso não apenas à música, mas também à dança, à oralidade e à vivência comunitária que fazem do Cavalo-Marinho uma manifestação cultural completa.

A memória e o patrimônio, como afirmam Lima e Guillen (2007), devem ser entendidos como elementos dinâmicos que, em vez de serem congelados no tempo, precisam ser constantemente revisitados e reinterpretados. O vínculo entre memória e patrimônio é indissolúvel, assim como a própria cultura, e deve ser tratado como um direito fundamental de cada indivíduo e comunidade.

Nesse sentido, a salvaguarda da cultura popular vai além da simples proteção contra o esquecimento. Ela se configura como um dos direitos essenciais para o exercício da cidadania plena, pois é por meio do reconhecimento e da valorização dessas manifestações culturais que os indivíduos se reconhecem como parte de uma história coletiva, afirmando sua identidade e seu lugar no mundo. Ao abordar a preservação e valorização da cultura popular de Pernambuco, é crucial adotar uma perspectiva que compreenda as manifestações culturais não como relíquias do passado, mas como expressões vivas, que dialogam com o presente e com as futuras gerações.

A memória das comunidades, transmitida pela oralidade, pela dança, pela música e pelas narrativas, é um bem precioso que deve ser não apenas protegido e respeitado, mas também compreendido em sua dinâmica de constante reinvenção. Essas manifestações culturais não são vestígios de um passado distante, mas forças vivas que continuam a pulsar no presente, atravessando gerações e ressignificando-se no encontro com novos contextos e desafios. Mais do que congelar a cultura em um passado imutável, é essencial garantir que ela permaneça como um elemento transformador, impulsionando aqueles que dela fazem parte a manter acesa a chama da resistência e da criação. A cultura não sobrevive na rigidez, mas na sua capacidade de adaptação sem perder a essência. Cada gesto, cada ritmo e cada história contada são fios que tecem uma rede de pertencimento, identidade e continuidade.

Como afirma Hobsbawm (1998), "a tradição é uma invenção do presente que se projeta para o futuro". Esse pensamento nos conduz a uma reflexão fundamental: as práticas culturais não são apenas heranças estáticas do passado, mas construções em permanente diálogo com a contemporaneidade.

Ao ampliarmos nosso olhar para o cenário global das políticas públicas voltadas à cultura, percebemos uma crescente preocupação com a proteção dessas expressões, especialmente diante da expansão do mercado cultural e da inserção das manifestações populares em circuitos comerciais. No entanto, essa visibilidade ampliada nem sempre significa valorização efetiva para aqueles que detêm os saberes e os modos de fazer. Muitas vezes, essa inserção mercadológica ocorre sem qualquer retorno para os mestres, brincantes e comunidades que mantêm viva a tradição, gerando um desequilíbrio que coloca em risco a integridade da manifestação. Assim, o que poderia ser um caminho de fortalecimento da cultura muitas vezes se transforma em um processo de esvaziamento, no qual a essência do rito se perde em função da lógica do espetáculo e da demanda turística.

Dessa forma, é urgente que as políticas culturais se estruturem não apenas em registros formais de bens culturais a serem patrimonializados, mas em ações eficazes de salvaguarda que garantam a permanência dessas expressões em seus territórios de origem. Mais do que reconhecer oficialmente um bem cultural, é preciso assegurar que ele continue sendo vivido, praticado e transmitido sem imposições externas que o transformem em um produto desvinculado de suas raízes. O verdadeiro desafio da patrimonialização não está apenas na documentação, mas no fortalecimento das comunidades e de seus agentes culturais, para que possam seguir criando e ressignificando suas práticas com autonomia e dignidade.

3.5. RECONHECENDO CULTURA

Iniciamos esse subtítulo com um espaço para uma reflexão essencial: como garantir que o reconhecimento do patrimônio cultural não o transforme em um mero produto mercadológico, mas sim em um direito legítimo das comunidades que o criaram e o mantêm vivo. Uma reflexão fundamental tem surgido desse debate:

> a escolha do que constitui o patrimônio de uma nação — seja ele material ou intangível — é uma das operações políticas mais importantes para a consolidação de uma determinada história, memória e cultura comuns. (ABREU, 2007, p. 353).

Essa perspectiva de compreensão do patrimônio imaterial para preservação de saberes e fazeres nos faz retornar para a reflexão da dimensão cultural em Pernambuco, advinda de tradições orais e cultura popular: o carnaval do Recife com seus clubes e blocos de frevo, os maracatus e os caboclinhos, a literatura de cordel e a xilogravura de J. Borges, os bonecos de barro de mestre Vitalino, a feira de Caruaru, as bandas de pífanos, o xote, o xaxado e o baião,

o maracatu, a ciranda e o cavalo-marinho, entre outras, que conferem ao conjunto identidade cultural e histórica.

Figura 22 Carnaval Multicultural – Representando a diversidade cultural



Fonte: Acervo próprio (2023).

Pernambuco, estado de riqueza cultural incontestável, é um território onde as manifestações populares não apenas acontecem, mas também são refletidas, ressignificadas e analisadas em sua essência. As expressões culturais que brotam dessa terra carregam em si não apenas a força da tradição, mas também a capacidade de se transformar sem perder o vínculo com suas raízes. São práticas que não se limitam a um fazer artístico, mas que operam como verdadeiros arquivos vivos da memória coletiva, espaços de resistência e reinvenção. A patrimonialização dessas tradições, portanto, vai muito além do mero reconhecimento oficial de seu valor histórico ou estético. Trata-se de um gesto político e social que busca preservar não apenas os saberes ancestrais que elas carregam, mas também seu potencial transformador

no presente e no futuro. É nesse sentido que as políticas de salvaguarda devem atuar: não como instrumentos de fixação da cultura no passado, mas como mecanismos de fomento à sua continuidade e recriação.

Como destaca Carlos Sandroni (2012), etnomusicólogo, "a música, como forma de expressão da cultura popular, é não apenas um artefato sonoro, mas um testemunho de lutas, resistências e permanências" (p. 47). Suas palavras nos lembram que as manifestações culturais não existem de forma isolada, tampouco podem ser compreendidas apenas como espetáculos estéticos. Elas carregam histórias, trajetórias e processos de afirmação coletiva que se enraízam na experiência de quem as pratica. Nesse sentido, o reconhecimento do *Frevo* pelo IPHAN, em 2007, e do *Cavalo-Marinho*, em 2014, como patrimônios culturais imateriais do Brasil são marcos que reafirmam a importância dessas expressões como elementos estruturantes da identidade cultural pernambucana, garantindo que elas sejam protegidas não como relíquias do passado, mas como práticas vivas, em constante diálogo com o presente.

O conjunto desses registros integra um esforço contínuo de valorização da cultura popular, que há séculos resiste e se reinventa, consolidando-se como um dos mais potentes traços da identidade pernambucana. No caso específico do *Cavalo-Marinho*, sua inclusão no Inventário Nacional de Referências Culturais representa um passo fundamental dentro desse movimento. Esse processo envolveu extensas etapas de pesquisa, escuta e sistematização, num trabalho cuidadoso com participação de Carlos Sandroni, Maria Cristina Barbosa e Paulo Henrique Alcântara. Não se tratou apenas de um registro técnico, mas de um reconhecimento simbólico da complexidade dessa tradição e de sua importância para a memória coletiva dos brincantes e de suas comunidades. O inventário, publicado em 2012, permitiu que essa manifestação ganhasse uma visibilidade sem precedentes, garantindo que ela não fosse reduzida a um fragmento do passado, mas compreendida em sua dimensão orgânica, como um campo de criação que se refaz continuamente.

Como ressalta Sandroni (2012), esse tipo de inventário não se limita à descrição de rituais ou práticas isoladas, mas busca compreender as camadas mais profundas do significado cultural de cada expressão. Mais do que registrar um bem imaterial, a patrimonialização atua como um processo de fortalecimento dessas manifestações, assegurando que elas sigam vivas, transmitidas e recriadas por aqueles que as carregam no corpo e na voz. Afinal, reconhecer o *Cavalo-Marinho* como patrimônio não significa enclausurá-lo em documentos ou coleções institucionais, mas garantir que ele continue pulsando nos terreiros, reinventando-se em cada

roda, em cada noite de brincadeira, em cada geração que se levanta para dançar e cantar sua própria história.

Dessa forma, foram estabelecidas ações de médio e longo prazo, voltadas à salvaguarda e promoção dessas tradições, assegurando que elas permaneçam como partes indissociáveis da memória e da identidade cultural pernambucana. Entre ações de médio e longo prazo foram estabelecidas:

> 1) Por iniciativa da Fundarpe e/ou Iphan, promover um seminário com as comunidades envolvidas com o Cavalo-Marinho para debater a criação de um Pontão da Cultura do Cavalo-Marinho de Pernambuco.
>
> 2) Por iniciativa da Fundarpe e/ou IPHAN, articular com as prefeituras dos municípios sedes do Cavalo-Marinho para firmar um compromisso em subsidiar a construção das sedes para os grupos que ainda não as possuem. Outra sugestão, estabelecer parcerias entre prefeituras e Ministério da Cultura para a criação destes espaços.
>
> 3) Por iniciativa da Fundarpe e/ou Iphan, conjuntamente com os grupos de Cavalo-Marinho, reivindicar junto ao Ministério da Cultura e Ministério do Trabalho e do Emprego o reconhecimento profissional dos mestres e brincadores do bem cultural e, consequentemente, sua aposentadoria.
>
> 4) Por iniciativa da Fundarpe e/ou Iphan e/ou prefeituras locais, conjuntamente com os grupos de Cavalo-Marinho, em parceria com as Secretarias de Educação Estadual e Municipal, sugerir a incorporação do ensino da arte de brincar Cavalo-Marinho (dançar, tocar, produzir artefatos e instrumentos musicais etc.) com cursos, ou oficinas, ministrados por seus brincadores e mestres, dentro das escolas públicas nos municípios sedes dos grupos.
>
> 5) Por iniciativa da Fundarpe e/ou Iphan e/ou prefeituras locais, conjuntamente com os grupos de Cavalo-Marinho, criar e manter um acervo documental (fotos, vídeos, documentos) sobre os atores sociais e seus grupos de Cavalo-Marinho em cada município sede do brinquedo. Caso o brinquedo já possua sede própria, auxiliar na construção, organização e manutenção deste acervo documental para a preservação da memória do grupo.(INVENTÁRIO DE REFERÊNCIAS NACIONAIS CULTURAIS DO CAVALO-MARINHO, 212, p. 167).

Além disso, a criação da Lei Estadual 12.196 de 2002, que instituiu o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco, fortaleceu ainda mais a salvaguarda dos saberes e práticas da cultura popular, reconhecendo mestres e mestras como figuras centrais na transmissão dessas tradições.

Personalidades como Ana das Carrancas, Lia de Itamaracá, Manoel Eudócio e Mestre Salustiano transcendem a condição de artistas e mestres de suas tradições; são pilares da

cultura popular pernambucana, guardiões de um patrimônio imaterial que resiste às pressões do tempo e das mudanças sociais. Mais do que ícones do *Cavalo-Marinho* e de outras manifestações, eles representam a própria essência da resistência cultural, provando que tradição não é sinônimo de estagnação, mas de continuidade, adaptação e permanência. Suas trajetórias simbolizam a força dos saberes transmitidos oralmente, dos gestos preservados nos corpos que dançam, das narrativas que encontram eco em novas gerações. A valorização desses mestres e mestras não é apenas um gesto de reconhecimento, mas um compromisso fundamental para garantir que a cultura popular continue viva, atuante e pulsante, reafirmando-se a cada ciclo, a cada canto e a cada movimento que se renova nos terreiros, nas rodas e nas ruas.

No entanto, a patrimonialização dessas expressões não é um processo simples, tampouco isento de desafios. Não basta registrar e formalizar o que já é visível; é necessário ir além, refletindo sobre como garantir a preservação dos saberes, das técnicas, das memórias coletivas e, sobretudo, das condições para que essas manifestações sigam existindo de forma autônoma e genuína. A cultura é um organismo vivo, em constante transformação, e qualquer tentativa de proteção que ignore sua dinamicidade corre o risco de engessá-la, esvaziando-a de seu verdadeiro significado. Preservar não significa fixar no tempo, mas sim criar caminhos para que a tradição siga em movimento, respeitando aqueles que a vivenciam no dia a dia e reconhecendo seu papel como agentes ativos de sua continuidade.

Nesse contexto, a criação de políticas públicas voltadas à salvaguarda das expressões populares torna-se essencial, assim como o desenvolvimento de projetos que busquem documentar, compreender e fortalecer esses territórios culturais. Um exemplo significativo dessa iniciativa é o projeto *Formas de Expressão da Cultura Imaterial de Pernambuco*, desenvolvido em parceria com o IPHAN, a UFRPE e a Fundação Joaquim Nabuco. Essa ação colaborativa demonstra como diferentes instituições podem somar esforços para ampliar o mapeamento, a pesquisa e a valorização das tradições culturais, garantindo que elas não sejam apenas documentadas, mas também incentivadas a se expandir e a dialogar com novas realidades.

O mapeamento bibliográfico e audiovisual realizado por essas instituições não tem apenas o propósito de registrar as múltiplas facetas da cultura pernambucana; seu maior valor está na construção de um legado duradouro para as gerações futuras. Ao reunir informações, imagens e relatos, esses projetos não apenas eternizam fragmentos de um passado que poderia

se perder, mas também fortalecem os detentores dos saberes, permitindo que suas vozes sejam ouvidas e que suas práticas continuem a se desenvolver em seus próprios termos. A cultura popular, afinal, não sobrevive apenas no papel ou nos arquivos institucionais, mas na experiência vivida, nos corpos que dançam, nos cantos que ecoam, nos mestres e mestras que seguem ensinando e reinventando o mundo através de suas tradições.

Com uma proposta voltada à documentação e preservação, esse projeto visa garantir que as formas de expressão da cultura imaterial de Pernambuco não se percam no esquecimento, mas permaneçam como um patrimônio vivo, sempre em constante evolução. Por meio dessas iniciativas, torna-se evidente que a construção da memória cultural de Pernambuco está longe de ser uma tarefa concluída. Ao contrário, trata-se de um processo contínuo, que envolve a interação entre as gerações, o fortalecimento da identidade cultural e a conscientização sobre a importância de preservar as manifestações populares como um direito coletivo.

Como nos lembra Hobsbawm (2005, p. 54), "a tradição não é algo imutável, mas sim algo que se transforma de acordo com as necessidades e exigências do presente". Nesse sentido, as ações de patrimonialização não buscam congelar as tradições no tempo, mas sim garantir que elas tenham a vitalidade necessária para continuar existindo de maneira significativa e relevante, perpetuando valores e saberes essenciais para a formação da sociedade pernambucana e brasileira.

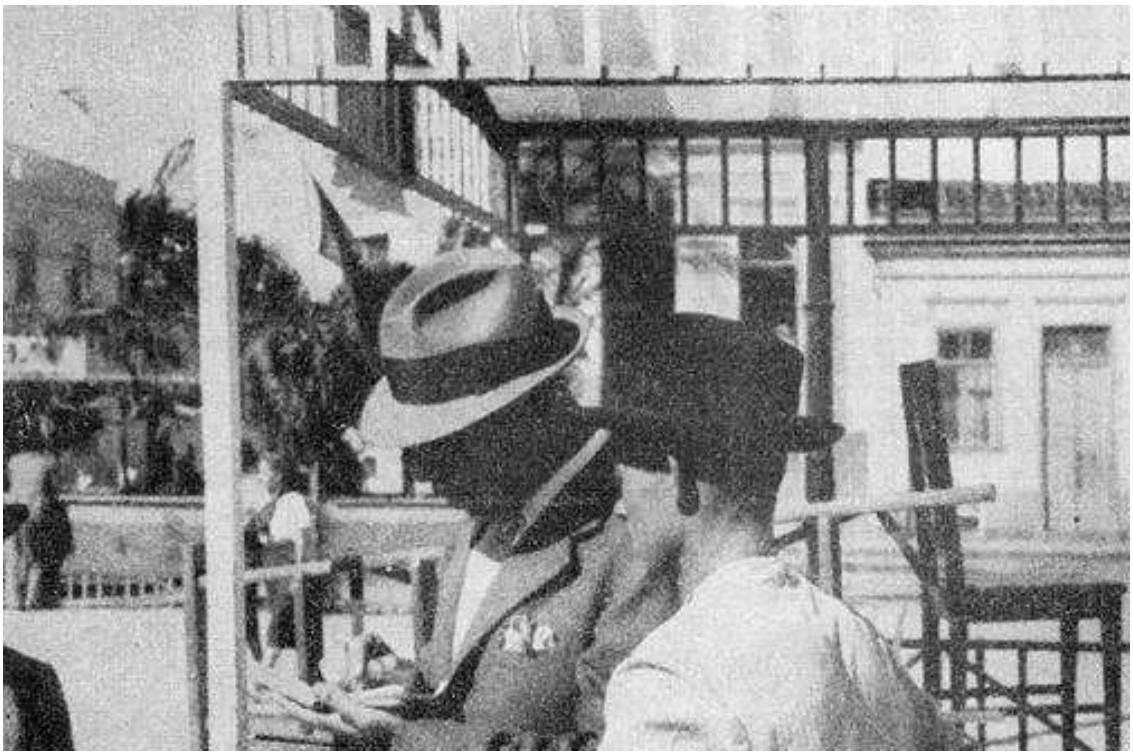
O Edital PNPI/2006, em consonância com esse compromisso, apresentava linhas de ação voltadas para a salvaguarda e a valorização do patrimônio imaterial, com foco em:

a) Realização de pesquisas, levantamentos, mapeamentos e inventários;
b) Apoio à instrução de processos de registro;
c) Sistematização de informações e implantação de bancos de dados;
d) Apoio à produção e conservação de acervos documentais e etnográficos, considerados fontes fundamentais de informação sobre o patrimônio cultural imaterial.

Essas diretrizes reforçavam a necessidade de um levantamento documental abrangente, que não apenas registrasse os saberes e modos de fazer, mas também compreendesse as formas de expressão, festas e celebrações, bem como os espaços de práticas culturais coletivas em cada Unidade da Federação. Além disso, o edital previa um diagnóstico detalhado da situação das instituições que abrigam esses acervos documentais, permitindo um

olhar mais crítico e aprofundado sobre os desafios da preservação e os caminhos possíveis para a continuidade desse patrimônio vivo (PNPI, 2006, p. 1).

Figura 23 Mário de Andrade registrando melodias de congada com "embaixador" da dança, Mogi das Cruzes, 1936



Fonte: acervo do Instituto de Estudos Brasileiros — USP — Arquivo Mário de Andrade

Ao privilegiar a conservação de edifícios, monumentos e artefatos de valor histórico para determinadas classes, a política patrimonial daquela época consolidava a ideia de que o passado a ser lembrado era aquele edificado em pedra e cal, enquanto os saberes transmitidos pela oralidade, pela corporeidade e pela prática coletiva eram vistos como expressões passageiras, sem "valor" suficiente para serem preservadas. Esse recorte elitista do patrimônio, ao longo das décadas, alimentou desigualdades, relegando as culturas tradicionais, afro-brasileiras e indígenas a uma posição periférica. Foi preciso um longo

caminho para que essa visão fosse revista e para que se reconhecesse que a cultura não vive apenas nos monumentos, mas também nas vozes, nos gestos e nas memórias de um povo.

Esse cenário de valorização da cultura oficial em detrimento das manifestações populares também se refletiu em Pernambuco, onde, ao longo do século XX, os processos de modernização e urbanização entraram em choque com a preservação das tradições culturais locais. Em Recife, a modernização urbana, impulsionada por grandes projetos de infraestrutura e desenvolvimento, acentuou uma dicotomia latente entre o velho e o novo, entre o tradicional e o moderno. O crescimento acelerado da cidade, acompanhado de reformas urbanas e da industrialização, transformou profundamente sua paisagem, reconfigurando espaços e impondo novas dinâmicas sociais. Nas décadas de 1920 e 1930, Recife consolidou-se como um dos principais centros econômicos, políticos e culturais do Nordeste, tornando-se referência na região. No entanto, esse progresso veio acompanhado de um processo de reorganização simbólica da cultura local, no qual certas tradições foram exaltadas como representações legítimas da identidade pernambucana, enquanto outras foram relegadas à marginalidade ou reduzidas a meros fragmentos de um passado que deveria ser superado.

Nesse contexto, a cultura pernambucana, profundamente vinculada aos ciclos festivos populares e às expressões que floresciam nos interiores do estado, passou a ser reinterpretada sob uma ótica mais "civilizada". O patrimônio passou a ser compreendido a partir da perspectiva das elites urbanas, que direcionaram seus esforços para a preservação de edificações históricas, monumentos e espaços arquitetônicos, muitas vezes dissociando-os das manifestações culturais que lhes deram origem. Essa valorização seletiva do patrimônio urbano reforçou um distanciamento entre o Recife oficial – que se projetava como cidade moderna, ilustrada por suas pontes, prédios e ruas arborizadas – e o Recife popular, vibrante em seus terreiros, mercados e ruas de barro, onde tradições ancestrais continuavam a pulsar. A cultura popular, longe de ser uma sombra do passado, permanecia viva, mas, aos olhos das políticas culturais predominantes, era percebida como um traço exótico, um vestígio pitoresco de uma identidade que precisava se "adequar" aos novos tempos.

A obra de Gilberto Freyre, *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife* (1961), ilustra bem esse processo de ressignificação do patrimônio. Em sua narrativa, a cidade é retratada sob um olhar carregado de simbolismo, construindo-se uma "história sentimental" que reforça uma visão idealizada de Recife como um espaço de síntese entre tradição e

modernidade. No entanto, ao enfatizar esse modelo de civilização harmoniosa, a obra também contribui para a invisibilização de muitas expressões culturais que emergiam das periferias e das comunidades do interior. Essas manifestações, contudo, não eram apenas adornos da paisagem cultural pernambucana, mas sim forças vitais que garantiam a continuidade da identidade do estado. Seus ritmos, cantos e danças não apenas ecoavam o passado, mas construíam o presente, mantendo vivas as práticas que resistiam à homogeneização imposta pela modernização acelerada.

4. TERCEIRO ATO — TEM QUE DIZER NO PÉ

Lembrança
Tem cheiro
Tem gosto
Tem voz.
Une versos na casca de nós
(Carlos La Terza,
Livro leite de pedra, 2016)

Sigmund Freud, em sua extensa obra, abordou, em determinados momentos, as questões corporais, especialmente em seus estudos sobre histeria. Entretanto, à medida que sua produção se consolidava, o conceito de corpo passou a ocupar um papel secundário frente aos processos psíquicos, sem que, no entanto, fosse completamente abandonado. Freud mantinha uma concepção clara de que corpo e alma operam em ação recíproca, de modo que não se pode compreender a segunda sem levar em conta sua relação com o primeiro.

Seu discípulo, Wilhelm Reich, retoma essa discussão a partir das primeiras noções da psicologia corporal, questionando o fazer psicanalítico tradicional e defendendo a necessidade de voltar o olhar para o corpo do paciente. Para Reich, o corpo não deveria ser apenas um reflexo da mente, mas o próprio campo onde o inconsciente se manifesta de maneira concreta e tangível, sendo possível acessar novos saberes por meio do que é palpável, do que pode ser tocado.

Para Freud (1923), o corpo não era apenas um receptáculo de tensões emocionais ou um reflexo de desajustes psíquicos, mas sim um território onde os dramas internos se inscrevem, tornando-se visíveis por meio de expressões físicas. O corpo funciona como uma "carta secreta", cujas marcas permitem decifrar as angústias do inconsciente. Em suas palavras: *“O corpo não mente; ele revela sem palavras aquilo que a mente, muitas vezes, tenta esconder”* (FREUD, 1923, p. 27). Assim, o corpo não apenas reflete a psique, mas torna-se o espaço onde a história do inconsciente se faz visível, onde cada gesto, tensão

muscular ou postura carrega uma narrativa silenciosa, um discurso não verbal que revela o que muitas vezes é ocultado pela mente.

Entretanto, a verdadeira ruptura na compreensão do corpo e sua relação com a mente ocorreu com Wilhelm Reich, que expandiu os conceitos freudianos e propôs uma abordagem psicossomática mais profunda. A visão de Reich revoluciona a psicanálise ao propor que o corpo seja o ponto de partida do processo terapêutico. Integrando corpo e mente de maneira inseparável, ele passa a enxergar o corpo como um sistema simbólico e expressivo, onde as emoções reprimidas e os traumas psíquicos se materializam fisicamente.

Como aponta Silva (2008, p. 150), "o corpo é o inconsciente visível", uma extensão da mente que, por meio de movimentos, posturas e até mesmo da imobilidade, revela histórias ocultas, memórias reprimidas e tensões acumuladas. Para Reich, o foco nesses gestos e expressões poderia permitir o desbloqueio dessas emoções, promovendo a reintegração da psique e a liberação de sentimentos profundos, tornando o corpo não apenas um reflexo do inconsciente, mas o próprio canal de cura e transformação

A profundidade dessa abordagem foi ampliada com o desenvolvimento da Análise Bioenergética, criada por Alexander Lowen e John Pierrakos, discípulos de Wilhelm Reich. Essa vertente da psicologia corporal propõe a integração do ser humano como um todo, reconhecendo a necessidade de uma conexão fluida entre os aspectos físicos, psíquicos, emocionais e racionais. Mais do que uma técnica terapêutica, a Análise Bioenergética apresenta um olhar holístico, compreendendo o indivíduo em sua totalidade, e não apenas através das lentes fragmentadas da psique ou do corpo.

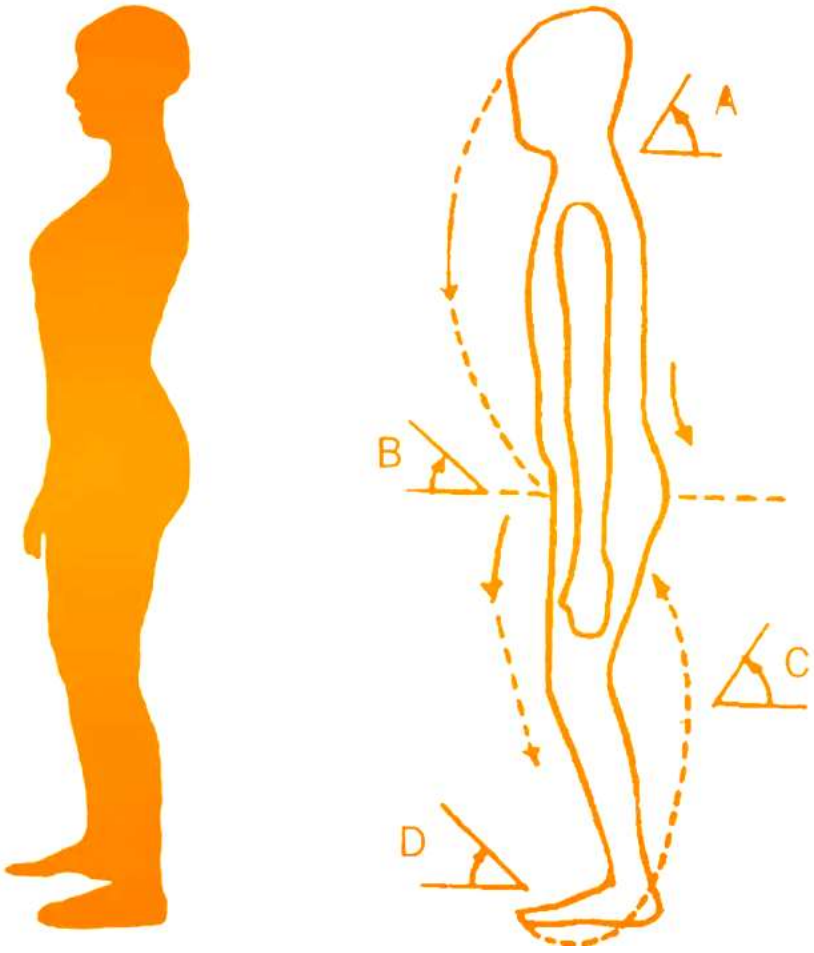
Um dos conceitos centrais introduzidos por Lowen (1985, p. 8) é o "*Grounding*" — ou enraizamento — um processo de conscientização que busca trazer a pessoa para o aqui e agora, conectando seu corpo com a terra. O enraizamento não se limita a um estado mental de presença, mas se traduz em uma vivência corporal profunda, na qual a respiração, os movimentos e a percepção do próprio corpo permitem que as emoções fluam sem bloqueios. A prática do *Grounding* pode ser comparada a uma dança interior, um movimento de descida e aterrissagem no corpo, que reverbera na mente, liberando tensões emocionais e restaurando o equilíbrio psíquico.

O conceito de *Grounding* se relaciona diretamente com a ideia do corpo como um campo energético, onde emoções e experiências reprimidas se encontram e, quando liberadas,

promovem um realinhamento do ser. Para Paraboni (2010, p. 4), "os movimentos de *Grounding* possibilitam o desbloqueio de emoções, desejos e sentimentos reprimidos, tornando-os mais conscientes". Dessa forma, ao se enraizar, o indivíduo estabelece uma conexão mais profunda consigo mesmo, permitindo que o corpo se expresse sem restrições.

Essa vibração corporal se torna uma chave para acessar camadas emocionais antes ocultas. Ao liberar essas tensões, o corpo encontra um caminho de cura, reorganizando as memórias e reintegrando as emoções à consciência. A psique, ao se manifestar no corpo, experimenta um processo de ressignificação, e a terapia se configura como um fluxo energético contínuo, percorrendo e restaurando as narrativas inscritas no corpo ao longo da vida.

Figura 24 Movimento do Grounding



Fonte: Google imagem

No contexto do Cavalo-Marinho, a profunda relação entre corpo, memória e expressão encontra uma analogia poderosa. Essa manifestação cultural não se reduz a um movimento coreográfico ou a uma dança cênica; ela é, acima de tudo, uma ritualização do corpo, onde cada gesto carrega o peso das memórias ancestrais e das vivências coletivas de uma comunidade.

Cada passo marcado no chão, cada batida de pandeiro, cada vibração da rabeca reverbera como um eco das histórias de um povo, um ressoar de tempos passados que se refaz no presente. No Cavalo-Marinho, o passado não é algo fixo ou distante—ele se recria a cada apresentação, num fluxo contínuo de renovação e pertencimento. A roda, formada pelo banco

de músicos e pelos dançarinos, é o espaço onde as energias do corpo se conectam com as forças do imaginário, onde as memórias se expandem na dança e na música.

Assim como no conceito de *Grounding*, a roda do Cavalo-Marinho funciona como um lugar de enraizamento, um ponto de ancoragem para as histórias e energias que atravessam os corpos dos brincantes. Esse espaço não é apenas o palco da dança, mas um território simbólico onde as narrativas da ancestralidade encontram seu caminho de volta ao presente, viajando pelas gerações e se manifestando no corpo de quem dança, canta e resiste.

O Cavalo-Marinho é uma forma de resistência cultural e um campo simbólico de expressão identitária, um espaço onde a memória não se limita a um relato do passado, mas se configura como uma prática contínua de (re)construção de sentido. O corpo, dentro dessa manifestação, não é apenas um instrumento narrativo, mas o próprio conteúdo das histórias, a voz que ecoa, a memória que se materializa, o movimento que preserva a tradição. Como ocorre em toda prática ritualística, o Cavalo-Marinho utiliza o corpo como veículo de transmissão, mas também como um meio de transformação, trazendo à tona a complexidade das relações de poder, resistência e identidade de um povo.

Ao enraizar-se no corpo, o Cavalo-Marinho não apenas preserva memórias, mas também reconfigura o tempo, pois é no corpo que passado, presente e futuro se entrelaçam, dançam e cantam, criando novas formas de existir, resistir e (re)afirmar-se.

Ao pensarmos sobre a relação entre mente e corpo, é necessário compreender que, para além de um conjunto de estruturas regidas por leis da mecânica e da termodinâmica, encontramos sistemas guiados por princípios neurológicos, fisiológicos, psicológicos e energéticos. Essa interconexão não apenas capta as impressões físicas e psíquicas, mas também as cognitivas e emocionais. Para Capra (2002, p. 79), a mente consegue assimilar informações intelectuais, mas não está dissociada do corpo; ao contrário, ela nasce e é moldada por ele.

Outro conceito fundamental no contexto da Análise Bioenergética é a noção de caráter, que permite compreender a relação existente entre a dicotomia mente-corpo. Ao longo da vida, as experiências e vivências adquiridas se perpetuam, influenciando não apenas os aspectos emocionais, mas também as manifestações corporais.

O corpo, na perspectiva da Análise Bioenergética, possui uma sabedoria anterior ao conhecimento racional, sendo um reservatório dinâmico de memórias, onde experiências e vivências são continuamente reelaboradas. Essa interação é compreendida por Lowen (1982, p. 130) a partir de quatro grupos fundamentais de relações humanas: intelectual, social, criativa e ambiental. Dessa maneira, o corpo não apenas reage ao meio, mas também o transforma, sendo ao mesmo tempo testemunha e protagonista da experiência humana.

Como bem sintetiza Jorge Luis Borges (1974, p. 981): “Somos nossa memória, somos esse quimérico museu de formas inconstantes, esse montão de espelhos quebrados”. Assim, é por meio do corpo que recebemos o fluxo de movimento do ser e do estar no mundo, experienciamos a realidade e inscrevemos nossas vivências nessa estrutura física, como defende a Análise Bioenergética.

Ao longo das vivências, o corpo sente e guarda, por meio da sensibilidade e da percepção, não apenas memórias individuais, mas também coletivas. As sensações que esse corpo recebe não refletem apenas o que vivemos, mas o que sentimos, absorvemos e transmitimos. Dessa forma, ao pensarmos no conceito de corpo-arte, compreendemos que a performance é um meio de expressão e questionamento social, onde o artista, ao receber e sentir a manifestação em seu próprio corpo, projeta no outro uma reflexão que transita entre o pessoal e o coletivo.

Essa experiência não se desconecta dos processos culturais e simbólicos, pois a tradição nos mostra que cada sociedade possui hábitos próprios — inclusive atitudes corporais específicas, que, como defende Mauss (1934, p. 213), constituem um repertório único de expressões culturais. Nessa mesma perspectiva, Freud discute, em uma de suas obras, o efeito transformador da arte, acompanhando sua análise com a seguinte afirmativa:

> as obras de arte produzem um forte efeito sobre mim, em especial as obras literárias e as esculturas, mais raramente as pinturas. Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito. Quando não sou capaz de fazer isso — na música, por exemplo —, quase não consigo ter prazer. Uma inclinação racionalista ou talvez analítica se opõe, em mim, a que eu seja comovido por algo e não saiba por que o sou e o que me comove. (FREUD, 2012, p. 374).

O sentir da arte no corpo nos leva a refletir sobre a relação entre o corpo e o mundo, ou seja, ele não apenas recebe experiências, mas também é ativo no processo de criá-las, possibilitando modificações que se manifestam corporalmente. O fazer artístico, nesse

contexto, auxilia na produção de vivências singulares que, muitas vezes, desencadeiam um fluxo emocional intenso. Assim, compreendemos que, à medida que as experiências alteram o corpo, não falamos apenas de um corpo-memória, mas também de um corpo-sentir, retomando, portanto, as ideias de Winnicott (1975, p. 139) sobre o espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio, que também é o espaço da experiência cultural. Segundo o autor, esse espaço se estabelece na relação entre o objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido, o que sugere que a manifestação cultural proporciona um encontro entre o que sentimos e a forma como o outro percebe.

A arte, assim como o corpo, produz uma memória denominada memória-arquivo, que pode ser sentida fisicamente e revivida no aqui e agora, conforme definido pela psicologia corporal. Para Benjamin (1993), é no presente que a memória se apropria do passado e do futuro, entrelaçando história e experiência como condição de mudança, em um movimento que aponta para a reciprocidade — ou para um hibridismo — entre tempos distintos. Essa ideia pode ser ampliada ao considerarmos o modo como o corpo resgata e reinscreve a memória em diversas formas artísticas, como ocorre na literatura. Proust, por exemplo, ao tratar da noção de tempo e da memória involuntária, demonstra que as reminiscências não se limitam ao espaço sensorial, ao sonho ou ao esquecimento, mas emergem, sobretudo, da memória corporal. Como destaca o autor, “as pernas e os braços estão cheios de lembranças entorpecidas” (Proust, 1995, p. 9), evidenciando que o corpo guarda marcas que podem ser reativadas inesperadamente.

Dessa forma, retomamos a ideia central da Análise Bioenergética ao considerar que o corpo não apenas sente, mas também elabora e armazena memórias. Trazer para o campo da psicologia a noção de mente e corpo como elementos que se determinam mutuamente é, sem dúvida, um reconhecimento da importância da dimensão corporal na construção da subjetividade. O corpo não apenas registra a experiência, mas a ressignifica, revelando sua profunda ligação com a memória, a arte e a própria identidade.

Assim, ao pensarmos a intersecção entre arte, memória e corpo, podemos retomar o objetivo desta tese e refletir sobre a manifestação cultural do Cavalo-Marinho— um folguedo tradicionalmente realizado em terreiros de chão batido, caracterizando a versão regional do boi de terreiro, exclusiva da Zona da Mata Norte de Pernambuco e do Agreste da Paraíba. Mais do que uma dança ou encenação, essa manifestação se configura como uma representação simbólica de uma população historicamente subalternizada, que encontrava na

brincadeira não apenas um espaço para o lúdico e a celebração, mas também um meio de preservação de sua memória coletiva.

O corpo dos brincantes, com seus gestos ritmados e sua interação com a roda, é um arquivo vivo, onde dores, experiências e tradições são atualizadas a cada apresentação. Nos arquétipos representados nos personagens e nas máscaras, encontram-se traços ancestrais, ecos de um passado que resiste ao apagamento, sendo transmitido de geração em geração por meio do corpo-memória.

A relação entre memória e tradição atravessa diversos campos do conhecimento, entre eles a literatura, como podemos observar nos escritos de Ricardo Piglia, em especial em sua obra *Memoria y tradición* (1998, p. 7). Para o autor, *"para o escritor, a memória é a tradição"*, o que levanta o questionamento sobre a dimensão da tradição dentro do fazer literário. Na antropologia, por sua vez, o conceito de tradição não é apenas um elemento de legitimação de práticas culturais, mas um objeto de análise que se desdobra em múltiplas possibilidades interpretativas.

Gerard Lenclud (1994, p. 25-44), em seus estudos sobre o conceito de tradição, aponta a multiplicidade de significados da palavra, tornando-a uma "palavra-problema", justamente por mobilizar diferentes campos do saber. Entretanto, é essa mesma plasticidade conceitual que a torna também uma "palavra-ferramenta", estruturada a partir de três instâncias fundamentais: a transmissão, o valor cultural e a continuidade.

No contexto do Cavalo-Marinho, essas reflexões nos permitem entendê-lo como um ritual— um conjunto de práticas legitimadas por uma tradição coletiva e consagradas no corpo dos brincantes. Essa perspectiva ressoa com as ideias de Richard Schechner (2013, p. 52), que define os rituais como memórias coletivas decodificadas em ações, manifestações que se concretizam no corpo-memória. As danças, as músicas, os gestos e a oralidade não são apenas expressões artísticas, mas formas de recordar e reafirmar identidades culturais.

É nesse contexto que encontramos o pensamento de Fernando Báez (2010, p. 286), para quem as recordações compartilhadas são forças aglutinantes, capazes de estruturar uma história comum e de manter viva uma identidade coletiva. No Cavalo-Marinho, essa memória não é estática; ela se move, se ressignifica, se recria. O corpo-memória é o guardião desse repertório, transportando um universo simbólico ancestral, repleto de mitos e significados que permanecem vivos através da performance.

Esses processos ancestrais evidenciam a tradição como um organismo dinâmico, que se retroalimenta e se reinventa. A cultura e o social não são elementos rígidos e imutáveis, mas sim construções que dialogam com o presente e são reinterpretadas conforme as necessidades de cada geração. Assim, o papel da memória na construção da identidade coletiva torna-se essencial, pois é ela que possibilita o resgate do passado, ao mesmo tempo em que abre caminho para novas formas de expressão cultural.

A tradição, ainda que costumeiramente associada a um passado fixo e intocado, é também atravessada por processos de atualização e reorganização simbólica. Maurice Halbwachs, ao analisar a memória coletiva, destaca que certos vínculos com o passado não resultam de uma continuidade orgânica, mas são construídos de forma deliberada, assumindo um caráter artificial. Para o autor, "o passado não se conserva por si mesmo; ele é reconstruído a partir das necessidades do presente" (HALBWACHS, 1990, p. 71). Inserido na matriz durkheimiana, Halbwachs concebe a memória como um fenômeno eminentemente social, produzido e sustentado pelos grupos e moldado pelo contexto histórico em que estes se inserem.

Nessa perspectiva, a tradição não é uma simples repetição mecânica de práticas herdadas, mas um processo de reatualização constante, no qual elementos do passado são selecionados, reorganizados e investidos de novos significados para responder às demandas do presente. Entretanto, Halbwachs reconhece que essa continuidade pode, em alguns casos, ser "bastante artificial" (HALBWACHS, 1997, p. 10), resultado mais de imposições sociais e institucionais do que de uma transmissão espontânea e orgânica. Assim, longe de se opor à mudança, a tradição, mesmo nas suas formas aparentemente mais rígidas, revela-se permeável às transformações, sendo um dos mecanismos pelos quais os grupos asseguram sua identidade coletiva e sua coesão simbólica.

É importante pensar na tradição como um elemento não estático, mas constantemente recriada a partir de referências ao passado, incorporando novas camadas de significado ao longo do tempo. No brincante do Cavalo-Marinho, essa dinâmica se manifesta na legitimação das vivências ancestrais, resgatadas e ressignificadas por meio da expressão corporal e da musicalidade. Cada gesto do brincante, cada toada e cada figura apresentada no terreiro carregam marcas de um passado que se renova a cada performance, estabelecendo uma relação profunda entre a memória e a continuidade cultural.

A tradição do Cavalo-Marinho, que atravessa séculos desde o período colonial, mantém-se viva e pulsante por meio da tradição corpo-voz e da relação memória-consciência. Nesse contexto, a ligação entre arte e corpo se estabelece como uma narrativa reflexiva, construída a partir dos conceitos de corpo em arte, estética relacional, caráter, mito e expressão dos sentimentos. Esses elementos formam um campo de experimentação onde a tradição se reafirma não apenas como memória preservada, mas como experiência sensível e consciente.

A prática do Cavalo-Marinho, portanto, não se limita a uma representação cênica ou a um ritual performático, mas se configura como um espaço de consciência corporal e artística, onde a memória coletiva é vivida e transformada. Esse processo remete à ideia de consciência-corpo e corpo-consciência, como argumenta José Gil (2004), para quem o corpo não apenas se manifesta no espaço, mas o reinventa, sendo, ao mesmo tempo, receptáculo e agente da tradição, testemunho e recriação da identidade cultural. Para ele:

> [...] a consciência torna-se "consciência do corpo", os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de "corpo da consciência": a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial. (GIL, 2004, p. 108).

A reflexão sobre a consciência como uma manifestação corpórea ganha contornos na obra de Gerald Edelman (2004), que nos oferece a perspectiva de que apenas seres corporais podem experimentar a consciência de maneira plena e singular. Para ele, a consciência não é uma abstração mental que ocorre isoladamente, mas sim um processo que emerge diretamente do funcionamento orgânico do corpo e de seu cérebro. Edelman sugere que a experiência consciente só se concretiza quando o corpo está imerso em um fluxo de interações com o ambiente, criando um circuito de auto-organização que permite o desenvolvimento da percepção e da cognição. Esse conceito redefine o papel do corpo no processo de ser e perceber, uma vez que, ao estar imerso na experiência sensorial, o corpo se torna o instrumento primordial para o reconhecimento da própria existência e do mundo ao redor. A presença física, a sensação tátil, a vibração do ar e o movimento são os meios fundamentais por meio dos quais se constrói a consciência. Dessa maneira, o corpo deixa de ser uma mera extensão do indivíduo e se torna a base viva e pulsante onde a consciência se faz manifesta.

Esse entendimento traz implicações profundas quando o associamos ao contexto da manifestação do Cavalo-Marinho, uma prática que, em si mesma, é uma expressão corporal e simbólica. Aqui, o corpo não apenas narra uma história, mas é ele próprio a história em movimento. No Cavalo-Marinho, o corpo não é um simples veículo de expressão, mas a própria memória encarnada, ressoando através das gerações. O movimento, a dança, o som da rabeca e do pandeiro, os gritos de *"Viva a Liberdade"*: todos esses elementos se tornam a tradução de uma vivência, o eco de vozes ancestrais que atravessam o tempo e o espaço. A consciência corporal aqui é coletiva e histórica, marcada pela luta e pela resistência, uma memória construída, reforçada e vivida a cada ciclo da dança.

Na mesma linha de pensamento, António Damásio (2000) aprofunda essa visão de corpo e consciência, afirmando que a consciência não surge em um vácuo cognitivo, mas como uma experiência pessoal originada do próprio corpo. Para ele, a consciência é indissociável das sensações corporais, das emoções e da percepção do próprio corpo. Cada movimento é uma ressignificação da história vivida, uma reinterpretação das experiências transgeracionais que marcam a identidade de um povo. Sob essa ótica, percebemos que a consciência corporificada que emerge na roda de dança do Cavalo-Marinho não é apenas individual, mas coletiva. Ela é compartilhada por todos os presentes, cada um expressando não apenas suas vivências pessoais, mas também as memórias herdadas de seus ancestrais.

Cada passo da dança é uma reconstituição simbólica das lutas, das opressões e das resistências que compõem a memória histórica dessa comunidade. A tradição oral, aliada à expressão corporal, permite que essas memórias sejam mantidas vivas, reconstruindo o passado e trazendo à tona a experiência ancestral. Essa ressignificação acontece sempre a partir do corpo que se move, que canta e que conta histórias, tornando-se, assim, um arquivo vivo de resistência e identidade.

Leda Martins, em sua análise sobre o movimento negro, destaca em entrevista ao canal Literafro (2019) a centralidade do corpo na tradição. Ela argumenta que, mesmo em condições extremas de opressão, como no período da escravidão, o corpo sempre teve um papel essencial na transmissão de saberes, na reinterpretação da dor e na manutenção da identidade cultural. Martins enfatiza que os saberes filosóficos, espirituais e sociais são transportados e recriados nas performances corporais, o que se reflete diretamente na dança e nas expressões do Cavalo-Marinho. Cada gesto, cada máscara e cada expressão, seja de dor ou de alegria, carrega consigo a força de uma história que jamais foi silenciada, mas que

continua sendo recontada, reinventada e transformada através do corpo. A oralidade e a corporalidade se entrelaçam nesse processo de preservação cultural, e o Cavalo-Marinho permanece vivo como uma celebração dessa resistência, onde o corpo não apenas reflete uma experiência dolorosa, mas se torna o veículo de uma memória ativa, que, por meio da dança, reafirma identidade e história.

A manifestação do Cavalo-Marinho pode ser considerada uma fusão de teatro, dança, música e poesia que traduz as complexas relações sociais e políticas do Brasil colonial e pós-colonial. Como uma expressão cultural popular, o Cavalo-Marinho cria um espaço simbólico onde se revelam as tensões entre o poder político e a classe trabalhadora, entre os senhores de engenho e os trabalhadores rurais, entre a ordem imposta e a resistência popular. No centro dessa performance, a figura do Capitão Marinho que não é apenas um personagem, mas um símbolo das relações de poder que marcam a sociedade canavieira, onde usineiros, trabalhadores e elites políticas disputam espaço e autoridade.

O Capitão Marinho representa mais do que um simples líder local: ele encarna a necessidade de luta, a opressão e o desejo de emancipação dos trabalhadores diante de sua figura. Assim como no teatro, onde o ator assume uma máscara e entra em cena para representar um papel, o Capitão Marinho é um espelho da estrutura social—um reflexo das tensões e desigualdades de um Brasil que se desenvolveu sobre alicerces de dominação. O enredo do Cavalo-Marinho, portanto, torna-se um espaço de desabafo e de enfrentamento, onde a expressão corporal traduz as dores e os conflitos da classe marginalizada, mas também a sua capacidade de resistir e se reinventar.

Nesse contexto, o corpo não é apenas um meio de expressão, mas o próprio território onde se dá a luta por voz e visibilidade. Em uma sociedade que historicamente buscou silenciar aqueles que mais precisavam ser ouvidos, o Cavalo-Marinho resgata as narrativas dos silenciados, permitindo que, através do movimento, da música e do gesto, o grito dos marginalizados ecoe com força renovada. Esse corpo brincante, que dança e canta, não apenas revive a tradição, mas a reinscreve no presente, ressignificando sua própria história e mantendo viva a energia criadora que o sustenta há séculos.

A transmissão dessa tradição de geração em geração ocorre não apenas pela oralidade, mas também pelo corpo. No Cavalo-Marinho a memória não se limita a um arquivo do passado, mas se recria constantemente, entrelaçando tempos. Cada movimento, cada toada,

cada batida no solo reverbera as experiências e vivências de um povo, transformando a roda em um espaço sagrado, onde os corpos dançam, falam e narram não apenas a história do passado, mas também do presente. O Cavalo-Marinho, como manifestação popular, torna-se um campo de resistência simbólica, onde o corpo não é apenas reflexo da memória, mas também criador de novas histórias. Ele se reinventa a cada encenação, garantindo que a tradição não seja um eco distante, mas uma vivência contínua e transformadora.

Cada gesto, cada máscara, cada batida de pé no chão carrega não só expressão subjetiva, mas coletiva. O corpo do brincante não é apenas um instrumento de representação, mas o próprio palco onde a história se desenrola, onde as tensões, os conflitos e as lutas se materializam em passos de dança e sons de instrumentos. O Cavalo-Marinho é, portanto, um espaço vivo de consciência coletiva, onde o passado ressurge no presente e onde a tradição não se limita a ser preservada, mas é constantemente renovada, reescrita e reencarnada no corpo de cada brincante. Mais do que um espetáculo, ele é uma prática ritualística que se afirma como um ato de resistência, em que o corpo fala, canta, revive e, sobretudo, nunca esquece.

4.1 CORPO: CASA DE MEMÓRIAS

> O corpo é um visível que se vê, um tocado que se toca, um sentido que se sente. Quando a mão direita toca a mão esquerda, há um acontecimento observável cuja peculiaridade é a ambigüidade: como determinar quem toca e quem é tocado? Como colocar uma das mãos como sujeito e a outra como objeto?
>
> Merleau-Ponty

Na dança, o corpo é uma via de comunicação e, dentro do Cavalo-Marinho, ele se torna o veículo das histórias. Não há ruptura entre mente, corpo e espírito, pois tudo é sentido em conjunto, em perfeita harmonia. A ressignificação do passado no corpo presente dos brincantes do Cavalo-Marinho se manifesta de forma potente, onde os gestos, as danças e as narrativas corporais não são meras repetições de um passado cristalizado, mas atualizações que evocam memórias ancestrais e as trazem para o presente.

O mergulhão, por exemplo, não é apenas um passo coreográfico, mas uma prefiguração do esforço canavieiro, cujo sentido se completa na vivência coletiva e na resistência encarnada dos brincantes. Cada movimento carrega em si a promessa de uma

memória que se cumpre no ato performático, atualizando o passado no presente de cada performance e conectando os corpos atuais aos corpos ancestrais em um mesmo fluxo de resistência histórica. O corpo brincante, então, se torna um espaço de inscrição dessas figuras históricas, que se manifestam na carne e no movimento, conectando passado e presente em um mesmo fluxo de resistência.

Os brincadores e o público são rapidamente levados a sentir, nessa fusão de som e corpo, o passado canavieiro. Cada movimento carrega o peso da resistência histórica daqueles que outrora dançaram como forma de sobrevivência. O mergulhão, que abre esse rito, não é apenas um passo de dança; ele é literalmente um mergulho em memórias, um movimento que projeta o corpo abruptamente do alto para o solo, evocando de forma simbólica e real todos os protagonistas dessa manifestação cultural. Esse desafio corporal não é gratuito: ele carrega a marca do esforço e da resiliência canavieira, um eco do trabalho exaustivo e das dinâmicas sociais da lavoura.

Quando pensamos no corpo desses artistas-trabalhadores dentro da própria manifestação do Cavalo-Marinho, percebemos que cada apresentação não apenas desperta memórias através da dança e da música, mas também cria novas experiências. Cada repetição carrega uma reinvenção, um detalhe inédito, um novo caminho para que a tradição não seja uma prisão do passado, mas um campo fértil para a criação. O Cavalo-Marinho nos convida a transitar por essa linha tênue entre a rememoração e a invenção, onde o corpo, ao mesmo tempo em que resgata o que foi vivido, projeta o novo, recriando o que parecia imutável. Assim, a tradição permanece viva, não como um registro congelado, mas como um organismo em constante transformação, pulsante e resistente, ecoando através do tempo no compasso dos brincantes. Essa compreensão da tradição como um processo contínuo de aprendizado e transmissão de saberes, que exige constante movimento e adaptação para alcançar a complexidade da brincadeira, é ecoada por Maria Acselrad. A antropóloga e pesquisadora, em sua obra *Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco (2013)*, reforça que:

> [...] crença no longo e inacabado processo de aprendizado e transmissão de saberes o coloca na situação de que é preciso estar sempre em movimento para que se consiga alcançar algum conhecimento diante da complexidade da brincadeira. (ACSELRAD, 2013, p.130)

O Cavalo-Marinho, nesse sentido, não é apenas uma manifestação cultural, mas um campo vivo de aprendizado, onde a tradição não se impõe como um conjunto fixo de regras, mas como um fluxo dinâmico que se refaz a cada novo corpo que entra na roda.

Essa complexidade mencionada pela autora nos convida a refletir menos sobre a ideia tradicional de dança e mais sobre a experiência do movimento, ampliando a percepção do corpo como um canal de comunicação singular e irrepetível. No Cavalo-Marinho, não há uma dança homogênea, não há passos fixos ou gestos mecânicos. Cada figura que adentra a roda traz uma identidade própria, uma linguagem corporal particular, que transforma o espaço em um território de expressão e reinvenção. Cada movimento, cada deslocamento, é carregado de história e subjetividade, tornando-se uma narrativa em si mesma, onde o corpo comunica aquilo que as palavras não alcançam.

Ao observar esse diálogo corporal que se constrói dentro da brincadeira, percebemos que o Cavalo-Marinho não é apenas uma reprodução de gestos ancestrais, mas um espaço onde a tradição é continuamente ressignificada. Cada brincante imprime sua marca singular, transforma a memória em presença viva, fundindo passado e presente em um mesmo instante de vivência. O movimento deixa de ser apenas um componente da dança e se torna um meio de acessar, reviver e reinventar a própria história, criando um campo de possibilidades onde o corpo se torna simultaneamente arquivo e criação.

A qualidade específica do movimento no Cavalo-Marinho, que Acselrad (2013, p. 137) denomina "pantinho", revela uma dimensão fundamental da brincadeira: a relação íntima entre figura e figureiro. Segundo a autora, "a graça de cada brincador traz à brincadeira é fruto de um desenvolvimento particular, com determinado papel dentro dela. E por isso, não é qualquer brincador que pode colocar qualquer figura". Essa especificidade não é arbitrária, mas resulta de uma escolha inconsciente que liga o brincador à sua figura, exigindo uma sensibilidade estética refinada e um olhar atento às potencialidades expressivas do corpo.

Dentro do Cavalo-Marinho, constrói-se uma síntese orgânica entre vida e arte, memória e cultura, corpo e som. Essa integração não excludente ocorre pela forma como a manifestação se estrutura através da experiência vivida, elevando a compreensão de arte para a esfera do social e de suas relações complexas. Nesse contexto, emerge o que os próprios brincadores reconhecem como uma "dança de presença" — uma qualidade magnética que

atrai pessoas para seu entorno e que teria sido, inclusive, o motivo da roda ter se tornado sua forma de organização espacial por excelência.

Como observa Acselrad (2013, p. 50),

> "a abundante quantidade de informação visual, melódica e coreográfica e a constante possibilidade do novo, considerando as dinâmicas condições sob as quais a brincadeira se organiza, contribuem para a ideia de que o cavalo-marinho é feito por sujeitos em movimento. Versos e gestos novos são sempre bem-vindos".

Essa abertura ao novo não compromete a tradição, mas a revitaliza, permitindo que cada geração de brincantes contribua com sua própria camada de significação. Os sujeitos se movimentam e usam o corpo como uma ponte sensível para acessar memórias de seus pares. Pensar nessa ponte como experiência que transcende o meramente biológico é compreender, talvez, o que Espinoza entendia quando afirmava que "a alma é ideia de corpo", revelando a importância de um olhar em que corpo e mundo não se separam. É no corpo que a experiência de continuidade permanece, não como depósito estático, mas como força criadora em constante movimento.

A compreensão do corpo no Cavalo-Marinho exige que reconheçamos sua natureza fundamentalmente simbólica. Como nos lembra Le Breton (2001, p. 13-14), "as representações do corpo e os saberes a ele associados são tributários de um estado social, de uma visão de mundo e, no interior desta última, de uma definição de pessoa. O corpo é uma construção simbólica, e não uma realidade em si". Essa perspectiva nos convida a abandonar qualquer noção essencialista do corpo para abraçar sua dimensão histórica e culturalmente construída.

O corpo que conecta o indivíduo ao coletivo, por meio de suas inúmeras significações, é, no Cavalo-Marinho, o mesmo corpo que entrelaça passado e presente em uma trama indissociável. Quando as figuras dessa manifestação entram no terreiro, operam uma ruptura com a individualidade cotidiana, lançam-se à brincadeira e se deixam invadir pelo coletivo. Em meio ao som e à dança, fazem renascer não apenas sua própria existência, mas também a de seus ancestrais, criando um campo de ressonância onde diferentes temporalidades se encontram e se potencializam mutuamente.

A roda se torna, assim, o espaço privilegiado onde o corpo se liberta das amarras do tempo linear e reconstrói a memória de forma criativa, dando novo fôlego a histórias que

insistem em permanecer vivas. Essa reconstrução não é nostálgica, mas prospectiva: olha para o passado não para se fixar nele, mas para projetar futuros possíveis.

A manifestação social de uma tradição pode ser compreendida como a forma específica pela qual histórias pessoais e memórias coletivas são transmitidas e ressignificadas através do corpo. A partir desse suporte físico e simbólico, torna-se possível acessar camadas profundas de lembranças que atravessam gerações, criando uma rede de significados que conecta diferentes temporalidades. O folguedo do Cavalo-Marinho, com sua linguagem corporal e verbal carregada de simbolismos, estrutura um campo complexo de significados onde se representam hierarquias sociais, se expressam emoções, sensações e vivências, e se negociam identidades — seja pelo movimento do corpo ou pela narrativa que se desenrola no ritmo da brincadeira.

Essa dimensão performativa do corpo encontra ecos em práticas artísticas contemporâneas que também colocaram o corpo no centro da criação. Em 1921, Marcel Duchamp utilizou seu próprio corpo como suporte artístico ao barbear os cabelos no formato de uma estrela, revelando a fusão entre artista e obra e evidenciando sua presença estética. Décadas depois, Jackson Pollock expandiu essa relação ao colocar grandes telas no chão e lançar nelas tinta com gestos amplos e intensos, envolvendo todo o seu corpo no ato criativo. Essas práticas reforçam a ideia de que, ao longo do tempo, o corpo deixou de ser apenas um suporte para se tornar objeto central do olhar e da criação artística.

A perspectiva da psicologia corporal oferece ferramentas valiosas para compreendermos a complexidade do corpo no Cavalo-Marinho. Segundo essa abordagem, o corpo apresenta três dimensões fundamentais que se interpenetram: a social, a psicológica e a biológica. É através dessa tríade que percebemos tanto a história individual quanto a coletiva, não como instâncias separadas, mas como aspectos de um mesmo processo de constituição subjetiva.

Navarro (1987, p. 15) nos oferece uma síntese esclarecedora dessa perspectiva ao afirmar que no corpo "estão inscritos os constrangimentos e as repressões, da mesma forma que também os costumes, os usos, os rituais que me foram transmitidos, legados, impostos pela minha família, minha cultura, meu meio ambiente". Essa inscrição, contudo, não é passiva: o corpo não apenas recebe e armazena essas marcas, mas as transforma em potência expressiva, criando novas possibilidades de existência e resistência.

No contexto do Cavalo-Marinho, essa transformação se torna particularmente evidente. Os brincantes não apenas carregam as marcas da opressão histórica, mas as reelaboram através do movimento, da música e da performance, criando um espaço onde a dor se transforma em arte, onde o trauma se converte em potência criadora. Assim, o corpo se torna um repositório dinâmico de experiências, absorvendo e expressando memórias que moldam a identidade do sujeito e de sua comunidade, mas sempre de forma ativa e transformadora.

A tradição do Cavalo-Marinho não se restringe a uma repetição mecânica de gestos e cantos, mas se constitui como uma recriação contínua da memória, onde o corpo brincante atua como o principal guardião e transformador desse fluxo de ressignificações. Cada performance é simultaneamente repetição e diferença, tradição e inovação, memória e criação.

O conceito de "lugares de memória" desenvolvido por Pierre Nora oferece uma chave interpretativa fundamental para compreendermos o papel do corpo no Cavalo Marinho. Nora (1993, p. 7) define esses lugares como espaços "onde a memória se cristaliza e se refugia", ou seja, territórios simbólicos que impedem o esquecimento e preservam a essência cultural de uma comunidade. Embora o conceito tenha sido originalmente aplicado à identidade nacional francesa, sua potência analítica permite ampliá-lo para qualquer espaço que represente e mantenha viva a identidade de um povo.

No século XIX, uma nova percepção do tempo emergiu, marcada por uma aceleração que minou a memória espontânea e coletiva. Esse ritmo frenético da modernidade tornou necessária a criação desses lugares de memória como forma de resistência ao esquecimento. No contexto do Cavalo-Marinho, o corpo dos brincantes se constitui como um desses lugares privilegiados, um território móvel onde a memória se inscreve, se preserva e se transforma.

A contribuição da Análise Bioenergética, desenvolvida por Alexander Lowen, aprofunda nossa compreensão dessa dimensão corporal da memória. Lowen (1982, p. 47) afirma categoricamente: "Você é o seu corpo, e seu corpo é você; este poderá expressar quem você é". Essa formulação aparentemente simples carrega uma revolução epistemológica: não se trata de ter um corpo, mas de ser um corpo, no qual estão armazenadas e se expressam as memórias individuais e coletivas.

A fenomenologia de Merleau-Ponty complementa essa perspectiva ao propor uma compreensão do corpo que transcende as dicotomias tradicionais. Para Merleau-Ponty (apud PEIXOTO, 2011), o corpo não é uma coisa, não é uma máquina, nem é pura ideia, mas movimento, sensibilidade e expressão criadora. É uma concepção que se opõe frontalmente às perspectivas racionalistas, empiristas e positivistas que dominaram o pensamento ocidental.

Essas perspectivas convergem para uma compreensão fundamental: as experiências humanas não se limitam ao pensamento abstrato, mas se imprimem na estrutura corporal, tornando-se marcas vivas de vivências que o corpo carrega consigo. No Cavalo-Marinho, essa compreensão ganha uma dimensão coletiva e histórica específica: não se trata apenas de memórias individuais, mas de uma memória ancestral que se transmite através dos corpos, criando uma continuidade que transcende as gerações.

Assim, o corpo brincante se constitui como um arquivo vivo, um espaço dinâmico de registro e perpetuação da história, um verdadeiro lugar de memória que se move, que dança, que canta e que resiste. Cada gesto, cada postura, cada expressão carrega consigo não apenas a história pessoal do brincante, mas a história coletiva de seu povo, criando uma trama complexa onde individual e coletivo se entrelaçam de forma indissociável.

A experiência sensorial e expressiva do corpo, como compreendida por Bakhtin (1993), ultrapassa seus próprios limites físicos, alcançando dimensões que transcendem o tangível e o imediatamente compreensível. Para o filósofo russo, essa experiência se expande em tudo ao redor, buscando um significado diante do mundo e da complexidade de sua existência. Essa visão amplia nossa compreensão da corporeidade como algo que não se encerra em sua materialidade, mas que transborda, se reinventa e se ressignifica constantemente, dialogando com a memória, a identidade e o meio social que o envolve.

A perspectiva bakhtiniana sobre o corpo, interpretada por Eagleton (1993, p. 245), oferece uma chave de leitura fundamental para compreendermos a potência subversiva do Cavalo-Marinho. Quando Eagleton descreve como "a prática libidinal do corpo explode as linguagens da razão, da unidade e da identidade em mil pedaços supérfluos", encontramos ecos dessa "insurreição da carne" na própria estrutura da brincadeira.

No Cavalo-Marinho, essa "explosão de riso obsceno" se manifesta na irreverência de personagens como a Catirina, que subverte hierarquias sociais através do humor e da provocação. O "materialismo vulgar e desavergonhado do corpo" de que fala Bakhtin

encontra expressão nos movimentos sensuais e desafiadores dos brincantes, que "atropelam a cortesia da classe dominante" ao ocuparem o terreiro com seus corpos negros, seus ritmos ancestrais e suas narrativas de resistência.

A "solidariedade erótica com os outros" se materializa na roda, onde os corpos se encontram, se tocam, se reconhecem e se fortalecem mutuamente. Cada gesto transgride as fronteiras impostas pelo sistema colonial, colocando "a sensação contra o conceito e a libido contra a lei". Assim, o Cavalo-Marinho se revela como um espaço onde a carne faz sua insurreição cotidiana, recusando as inscrições da razão dominante e afirmando outras formas de saber e de existir.

Nessa perspectiva, percebemos o corpo no Cavalo-Marinho como um território de multiplicidade e complexidade, onde diferentes saberes se encontram e se potencializam. A essência da brincadeira se manifesta em um corpo atravessado por conhecimentos ancestrais, onde a tradição e a experiência individual se entrelaçam de maneira orgânica. Esse corpo brincante não é apenas um meio de expressão, mas também um veículo de transmissão cultural, que carrega consigo as marcas do tempo e das vivências daqueles que vieram antes.

Sem a intenção de reduzir a individualidade da construção corporal, tampouco de ampliar demasiadamente a noção transgeracional inscrita nos movimentos, é fundamental compreender o corpo em sua relação equilibrada com o mundo. O corpo no Cavalo-Marinho atravessa as fronteiras do espaço e do tempo, oscilando entre o individual e o coletivo, entre o pensar, o agir e o sentir. O brincador, ao dançar, constrói seu próprio espaço expressivo e estabelece um vínculo singular com o meio, sem se desconectar das memórias ancestrais que o constituem.

Dessa forma, o Cavalo-Marinho se torna uma manifestação onde passado e presente se tocam de forma criativa, onde cada brincador reafirma, com seu corpo, sua identidade e sua história, mas também projeta futuros possíveis. No coração dessa manifestação, o singular e o coletivo coexistem em uma dinâmica transformadora, onde dança, música, poesia, drama e ritual se influenciam mutuamente, criando um campo de possibilidades onde cada elemento pode ser tanto produto quanto produtor do outro.

A figura e o figureiro se fundem em uma síntese criativa, como memórias individuais e coletivas que carregam a missão de preservar histórias para as gerações atuais e futuras, garantindo que o fio da tradição não se rompa, mas se reinvente constantemente. O corpo,

nesse contexto, não apenas dança, mas ocupa espaços, reivindica pertencimentos e resiste através de cada movimento que inscreve no terreiro, afirmando uma presença que se recusa ao apagamento e uma memória que se recusa ao esquecimento.

No Cavalo-Marinho, o corpo, e não apenas a voz, transforma-se em território de memória e de expressão das classes sociais. A dança acolhe as narrativas de luta e de resistência que o corpo carrega, garantindo que essas histórias permaneçam no imaginário coletivo dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Esse corpo, ao se mover, reivindica e ressignifica sua própria existência, tornando-se um arquivo vivo de uma tradição que se perpetua, resistindo ao apagamento histórico.

As reflexões de André Lepecki, em sua obra *Planos de Composição*, sobre performance, coreografia e dramaturgia, aprofundam-se no que ele denomina "plano do fantasma". Essa ideia, contudo, já havia sido explorada pela socióloga Avery Gordon (1997), que compreendia os fantasmas como "fins ainda sem término" (Lepecki, 2010). Essa noção de presença espectral dialoga diretamente com o Cavalo-Marinho, onde os corpos brincantes carregam as sombras de um passado que ainda ecoa no presente. O brincar, assim, não é apenas um ato de celebração, mas também de evocação, de trazer à tona memórias que insistem em permanecer, mesmo quando parecem esquecidas. Para Gordon:

> ..."matérias fantasmas" são também todos aqueles "corpos impropriamente enterrados na história". No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, todos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente. (GORDOJN, 1997, p. 15).

As reflexões de Gordon (1997) e Lepecki (2010) nos conduzem a um olhar mais atento sobre o corpo ancestral e a maneira como os corpos atuais, que dão vida ao Cavalo-Marinho, percebem e reinterpretam os corpos de seus antepassados. Mais do que isso, essas ideias nos fazem pensar nos silenciamentos que marcam a história desses corpos, bem como na forma como eles foram negados, marginalizados e, muitas vezes, esquecidos. Lepecki (2010), ao tratar dos "corpos negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história", nos convida a ampliar a compreensão do corpo para além de sua dimensão biológica, enxergando-o como um depositário de memórias, lutas e resistências que transcendem o tempo e se manifestam na performance.

4.2 LEMBRAR DOS PÉS NOS CHÃO

Este subtítulo se inicia com uma evocação do romance *Vida: modo de usar*, escrito em 1991 por George Perec. Na obra, o autor utiliza objetos do cotidiano para narrar a história dos homens que lhes servem de memória, buscando revelar a vida dos personagens por meio das coisas que os cercam. Assim, quando pensamos no brincante do Cavalo-Marinho, compreendemos que cada objeto, cada melodia, cada sambada, cada figurino, e o próprio corpo, representam memórias que se entrelaçam na dança, compondo uma narrativa viva e coletiva. O brincante não apenas carrega essas memórias; ele as revive e as reinventa em cada movimento, em cada pisada no terreiro, transformando o passado em presente ativo.

Esse corpo que se movimenta e narra histórias por meio da dança nos conduz a um paradoxo literário encontrado na ficção. Em meio às buscas para compreender a memória, encontramos o conto *Funes, o memorioso*, escrito em 1944 por Jorge Luis Borges. A história acompanha um jovem uruguaio, Funes, que, após um acidente de cavalo, perde os movimentos do corpo. A ausência do movimento físico o condena a uma vida pautada exclusivamente pela memória, pois, para ele, não há espaço para elaborar novas experiências, apenas para reviver infinitamente o que já aconteceu, em uma espécie de presente eterno e imutável.

Em Ricoeur (2008), a distinção entre rememorar e memorizar é fundamental para a compreensão da dinâmica da memória. Para o autor, memorizar envolve fixar algo novo até que essa informação se torne um hábito da memória, reduzindo a necessidade de reaprendizagem constante. Já a rememoração é um ato de reconstrução, um trabalho ativo de reelaboração do passado, que implica uma relação dialética entre o que foi e o que é. No caso de Funes, a imobilidade do corpo se traduz na estagnação de sua experiência, resultando em uma memória ferida, incapaz de se transformar, aprisionada em um ciclo de repetição. No Cavalo-Marinho, ao contrário, encontramos uma memória que não nasce da imobilidade do corpo, mas da resistência ao imobilismo social e histórico. A queda do cavalo que aprisiona Funes na sua própria mente é, simbolicamente, a mesma queda imposta a muitos que, ao longo da história, foram privados de escolhas e de voz. Contudo, no Cavalo-Marinho, é justamente pelo movimento que se constrói uma produção viva de fontes históricas, na contramão de uma historiografia que muitas vezes tentou silenciar ou cristalizar as narrativas populares, afirmando a potência da memória encarnada.

Pierre Nora, em 1989, de maneira visionária, sintetizou a busca contemporânea pela preservação da memória ao afirmar que "*Modern memory is, above all, archival*". O boom memorialístico surge das inúmeras reflexões sobre as grandes guerras e suas consequências para a construção das identidades nacionais. Em larga escala, essas guerras também impediram a transmissão de muitas narrativas, impondo uma mudez provocada pelo trauma. Assim, apenas as memórias "oficializadas" não eram mais suficientes para expressar os sentimentos e as vivências de um povo. A partir desse contexto, surge uma questão fundamental: não estimular a memória é esquecer? No Cavalo-Marinho, a memória não é um arquivo morto, mas um organismo vivo, que se expande a cada brincadeira, resistindo ao esquecimento por meio da dança, do corpo e da voz, em um processo contínuo de recriação.

O esquecimento tem sido tema de reflexão há séculos, atravessando diferentes áreas do conhecimento e se manifestando nas mais diversas expressões artísticas. Não se trata apenas de um elemento literário — como vemos em Funes, o memorioso, onde a memória se transforma em um fardo que impede a criação de novas experiências —, mas também de um fenômeno presente em práticas culturais como o Cavalo-Marinho, que luta contra o apagamento trazendo à tona memórias por meio do corpo e da voz de seus artistas-trabalhadores. Para Ricoeur (2008), o esquecimento pode estar ligado ao envelhecimento e à morte, pois ambos são percebidos como irreversíveis e, muitas vezes, lamentáveis. No entanto, ele propõe uma problematização dessa perspectiva ao sugerir um paradoxo: o esquecimento, ao invés de ser apenas uma ameaça, pode ser uma condição para a memória.

Ricoeur (2008, p. 437) descreve esse paradoxo ao afirmar que o reconhecimento de algo ou alguém passa por um ciclo de aparição, desaparecimento e reaparecimento:

> Uma imagem me acode ao espírito; e digo em meu coração: é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a. Esse reconhecimento pode assumir diferentes formas. Ele já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta — ajunta — o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer. (RICOEUR, 2008, p. 437).

Nesse sentido, a memória não é uma linha contínua e homogênea, mas um fluxo de presença e ausência, onde o esquecimento pode ter um papel ativo na forma como as lembranças se organizam e emergem ao longo do tempo, permitindo a ressignificação e a atualização do passado.

O risco do apagamento de culturas transmitidas pela oralidade tem levado à criação de políticas públicas voltadas para sua salvaguarda. O receio de que o esquecimento leve ao desaparecimento dessas expressões fez com que diversas iniciativas fossem implementadas para garantir sua continuidade. Como aponta Deleuze (apud RICOEUR, 2008), “o passado é contemporâneo do presente que ele foi [...] e nunca se constituiria se não coexistisse com o presente do qual ele é o passado”. Assim, no Cavalo-Marinho, o passado não é algo distante, mas algo que coexiste com o presente. Ele se manifesta por meio do movimento, da voz e da dramaticidade da brincadeira, criando um diálogo constante entre temporalidades, onde a tradição se reinventa a cada performance.

Além disso, ao pensarmos sobre memória e esquecimento, é impossível ignorar Nietzsche (apud BARBERO, 2000), que via o esquecimento como “incapacidade de esquecer”, ou como algo que “faz da vida um museu”. Para ele, os traumas não são simplesmente apagados, mas recalcados e reelaborados, podendo emergir em gerações futuras por meio da transmissão transgeracional. Esse fenômeno se manifesta no próprio brincante, cuja performance não apenas resgata memórias passadas, mas também as reinscreve no presente, perpetuando uma história que resiste ao esquecimento e se reinventa a cada nova roda, em um processo contínuo de ressignificação.

Dentro da sambada do Cavalo-Marinho, percebemos variações em vários aspectos, seja de um grupo para outro ou até mesmo de uma apresentação para outra. A quantidade de figuras, o tempo de apresentação e a própria narrativa podem sofrer modificações, pois a tradição, por sua própria natureza, é dinâmica e volátil. A mudança faz parte do processo humano e cultural, sendo essencial para a adaptação e a continuidade da manifestação. No entanto, a frequente ausência de algumas figuras pode levar ao esquecimento, restringindo sua presença apenas à memória coletiva dos brincadores que tiveram a oportunidade de conhecê-las. Uma das razões para esse esquecimento pode estar relacionada à mercantilização da brincadeira, que, ao ser cada vez mais solicitada para eventos e festivais, tem seu tempo de apresentação reduzido para atender às exigências da popularização. Essa adaptação, embora amplie o alcance do Cavalo-Marinho, compromete a integralidade da tradição ao limitar a presença de todas as figuras na sambada, gerando um risco de empobrecimento da riqueza cultural da manifestação.

O movimento dançante no Cavalo-Marinho se insere em uma longa tradição de práticas corporais afro-brasileiras que transformaram a dor em arte, a opressão em resistência.

Assim como no candomblé, na capoeira e no maracatu, a dança no Cavalo-Marinho não é apenas expressão estética, mas tecnologia ancestral de cura, memória e fortalecimento comunitário, um legado de resiliência e criatividade.

Essa tradição encontra suas raízes nas práticas rituais africanas, onde o corpo sempre foi compreendido como território sagrado de conexão entre o visível e o invisível, entre os vivos e os ancestrais. No contexto da diáspora forçada, essas práticas se reinventaram como formas de manutenção da identidade e de resistência ao projeto colonial de desumanização, garantindo a sobrevivência cultural e espiritual de um povo.

Entre as variações da sambada do Cavalo-Marinho e a profundidade dos movimentos dançantes de seus brincadores, emerge um diálogo constante entre tradição e transformação. Enquanto a dinâmica das figuras e narrativas molda a apresentação às exigências contemporâneas, a essência da dança transcende a forma, alcançando dimensões emocionais e históricas. A dança, com sua raiz ancestral e seu simbolismo, conecta o passado e o presente, permitindo que histórias, memórias e traumas transgeracionais encontrem expressão no terreiro. Assim, o Cavalo-Marinho não apenas preserva uma prática cultural, mas também se configura como um espaço onde o corpo se torna veículo de memória, cura e resistência, tecendo significados que vão além do movimento em si.

O movimento dançante e brincante do Cavalo-Marinho busca, em sua essência, resgatar a expressão singular do ser, funcionando como um elo entre passado e presente. Mais do que uma simples manifestação folclórica, ele carrega em seu conteúdo uma demanda ancestral, trazendo à tona questões emocionais e afetivas dos próprios figureiros. A dança, nesse contexto, torna-se um meio de dar vazão a conteúdos internos por meio do corpo, permitindo que memórias transgeracionais sejam evocadas e reelaboradas. Muitas vezes, os movimentos expressam referências a um grupo social que não está mais fisicamente presente, mas que ainda se mantém vivo na identidade e na memória coletiva dos brincadores. Assim, a dança no Cavalo Marinho pode ser compreendida como uma forma de expressão corporal que, segundo Stokoe e Harf (1987), permite que os indivíduos traduzam sensações, emoções, sentimentos e pensamentos por meio do corpo. Quando entendemos esse ambiente como um espaço de ressignificação traumática, podemos enxergar a manifestação como um espaço transformador, capaz de reconstruir histórias e reconfigurar experiências.

Rudolf Laban, um dos grandes nomes da dança no século XX, dedicou-se a expandir a compreensão sobre os movimentos corporais e suas potencialidades expressivas. Para ele, a dança não é apenas um conjunto de gestos coreografados, mas uma manifestação que conecta o espiritual, o mental e o físico. A partir dessa perspectiva, Laban identificou cinco aspectos fundamentais para a expressividade corporal: corpo, ação, espaço, dinâmica e relacionamentos. Segundo ele, "o movimento é mais que a soma desses fatores, devendo ser experimentado e compreendido como uma totalidade" (Laban, 1978, p. 56). Assim, a dança, longe de ser apenas um conjunto de

passos e repetições, assume um caráter integrador e comunicativo, refletindo tanto a individualidade do dançarino quanto os laços que ele estabelece com o coletivo.

Na década de 1950, surge um importante conceito denominado Consciência do Movimento, desenvolvido por Angel e Klaus Vianna. Essa abordagem propunha um olhar para o corpo de maneira espontânea e livre, enfatizando uma autopercepção mais apurada e conectada com a singularidade de cada indivíduo. Os Vianna (1998, p. 11-12) sustentam que "o corpo é um meio de expressão, não um meio de atuar automático. O trabalho corporal desenvolve a sensibilidade, a imaginação, a criatividade e a comunicação. [...] Nossa história se inscreve em nosso corpo e os movimentos são reflexos de emoções e sentimentos". Dessa forma, o Cavalo-Marinho se configura como uma fonte de elaboração emocional e terapêutica, proporcionando um espaço no qual a dança, apesar de contar com passos definidos, não restringe a espontaneidade da figura nem do figureiro. Ao contrário, é justamente nessa liberdade de movimento que se encontra a riqueza da brincadeira, permitindo que cada corpo manifeste suas histórias, suas vivências e sua identidade de maneira única e autêntica.

Para Reich, conforme analisado por Lelis (2006), o corpo é um arquivo vivo da história de cada indivíduo, moldado e estruturado pelas relações iniciais com seus cuidadores e que se aprofunda ao longo da vida por meio das interações sociais. Ao longo do desenvolvimento, o ser humano constrói defesas emocionais que atuam como mecanismos de proteção contra experiências angustiantes e traumáticas. No contexto da sambada, por exemplo, observamos movimentos que foram instalados em corpos que vivenciaram a opressão nos canaviais, traduzindo na dança os ecos dessa vivência dolorosa. O corpo, então, não apenas registra essas experiências, mas também as expressa, elaborando-as por meio do movimento, transformando o trauma em potência criativa.

Essa mesma lógica pode ser aplicada à música. Para Fregtman (1990), o som resultante do ato expressivo funciona como um espelho do interior. Recuperar nossos sons significa recuperar nossos corpos, trazendo à tona o conceito de corpo-memória ou memória-corpo. Quando pensamos na origem dos instrumentos musicais, percebemos que sua criação atende, primeiramente, a uma necessidade essencial de comunicação, e apenas posteriormente passa a ser relacionada ao viés estético, artístico e terapêutico. Assim, cada instrumento, inclusive aqueles utilizados no Cavalo-Marinho, carrega uma história própria, assemelhando-se, dessa forma, ao corpo humano, que também preserva sua trajetória sonoro-emocional. Isso nos leva a compreender o corpo como voz, uma entidade vibrante que carrega e projeta memórias coletivas e individuais.

No Cavalo-Marinho, as músicas e os sons emitidos não são apenas acompanhamento rítmico, mas amplificadores externos das emoções, sensações e expressões dos brincantes. A voz que ressoa e vibra os corpos dos dançarinos é, ao mesmo tempo, a voz dos corpos que ecoam memórias. Sob a perspectiva bioenergética, é por meio dessa vibração corporal que as tensões acumuladas e os traumas transgeracionais podem ser liberados. A brincadeira do Cavalo-Marinho, nesse sentido, não é apenas uma performance, mas um espaço onde movimentos adormecidos são despertos e novas descobertas sobre o corpo dos artistas e de seus ancestrais emergem, revelando a potência curativa da arte.

Perceber essa manifestação cultural nos convida a uma reflexão aprofundada sobre a subjetividade do figureiro dentro da representação proposta pela figura, especialmente no nível transgeracional. Cada voz emitida — seja vocal ou corporal — constrói e reconstrói a maneira como o brincante sente, se move e se comporta. Essas sensações, originadas de maneira única nos corpos dos artistas, formam memórias corporais que transcendem o tempo e o espaço, conectando o indivíduo a uma ancestralidade viva. Para Leloup (2002), o conceito de memórias corporais pode ser compreendido a partir de diferentes dimensões, que envolvem não apenas a individualidade do corpo que dança, mas também sua conexão com o passado e com a ancestralidade que o constitui. Leloup (2002, p. 15) afirma que:

> O corpo é nossa memória mais arcaica. Nele, nada é esquecido. Cada acontecimento vivido [...] deixa no corpo sua marca profunda. [...] Por exemplo, podemos perdoar com o coração. Mas o corpo, frequentemente, é o último que perdoa. Nossa reação diante de tal ou qual pessoa que nós perdoamos com nossa mente ou com nosso coração, trai a não-confiança estabelecida em nosso corpo. (LELOUP, 2002, p. 15).

Essa citação ressalta a profundidade da memória corporal, que muitas vezes retém experiências que a mente consciente já processou. Considerar as sensações em um nível abstrato é relevante, mas torna-se essencial conectá-las a um aspecto físico, refletindo sobre como o corpo armazena e se comunica com o mundo externo, carregando consigo memórias e emoções. Para Bertherat (1977), nossa arquitetura corporal nunca esquece nada, e é a partir desse princípio que o acesso às memórias corporais se estabelece dentro do trabalho com o corpo. Esse processo permite ao indivíduo perceber os movimentos que realiza de forma automática, aqueles que já não executa e, em alguns casos, até aqueles que foram esquecidos ao longo do tempo. O corpo, então, não apenas sente, mas resgata lembranças que estavam adormecidas, trazendo à tona histórias que foram inscritas na carne e nos gestos, revelando a complexidade da memória encarnada.

Repensar a memória implica enxergar a corporeidade como um território dinâmico de transformação, onde experiências físicas e simbólicas se entrelaçam e se ressignificam constantemente. O corpo não apenas registra vivências, mas as reorganiza em um fluxo contínuo de construção de sentido. Essa perspectiva nos leva a um olhar mais amplo sobre os processos de diferenciação e sobre os dispositivos que impulsionam a singularização do indivíduo em suas dimensões coletivas e subjetivas. No entanto, essa subjetividade não deve ser vista como um fenômeno isolado, mas sim como algo que se constitui na intersecção entre o singular e o coletivo. Como diria Deleuze, trata se de uma "subjetividade sem sujeito", onde a memória e a experiência corporal não pertencem a um único indivíduo, mas se inscrevem em um campo de forças mais amplo, que atravessa tempos, espaços e histórias. Pelbart (2002) propõe uma visão expandida da memória, afirmando que:

> Não é que temos uma memória, nós habitamos uma memória-mundo, no interior da qual existimos, consistindo de graus os mais diversos de contração e distensão. À medida que vivemos, nos diferenciamos, desdobramos o grau de contração e distensão da memória-mundo. (PELBART, 2002).

Essa concepção ressoa profundamente com a experiência do Cavalo-Marinho, onde a memória não é um mero repositório de fatos passados, mas uma dimensão viva e pulsante que permeia a existência dos brincantes.

Dentro da sambada, encontramos uma memória-mundo que se manifesta nos corpos dos figureiros. A cada gesto, os artistas (re)constroem e (re)inventam suas próprias memórias, como se, parafraseando Régine Robin, o passado nevasse sobre nós. Assim, os terreiros se

tornam espaços de memória, onde histórias ancestrais se entrelaçam ao presente, criando um campo simbólico que permite a perpetuação e a reinvenção da tradição. As memórias corporais, nesse contexto, são moldadas pelas experiências vividas — sejam elas reais ou simbólicas — e se revelam através da dança, da voz e do movimento, materializando-se nos corpos que carregam os traços de um passado que insiste em permanecer vivo, em constante diálogo com o presente.

O corpo dos artistas abre caminho para múltiplas discursividades, tornando-se uma presença orgânica e pulsante, assim como propõe a Análise Bioenergética, que busca compreender os movimentos, bloqueios e registros corporais como parte da construção da identidade e da expressão emocional. Nesse sentido, podemos trazer à discussão as ideias de Jerzy Grotowski sobre a via negativa, também conhecida como exercício-obstáculo, que se mostra pertinente para a manifestação do Cavalo-Marinho, especialmente por seu caráter teatral. A teoria de Grotowski não propõe que o ator busque diretamente os elementos físicos de um personagem, mas sim que elimine os bloqueios e resistências que impedem a expressão autêntica, permitindo que o corpo se torne um canal de verdade e potência.

A teoria de Grotowski não propõe que o ator busque diretamente os elementos físicos que compõem sua performance, mas sim que investigue seus próprios bloqueios, reconhecendo as amarras que o impedem de se expressar plenamente. Essa abordagem pode ser aplicada ao Cavalo-Marinho, pois cada figureiro precisa acessar suas próprias barreiras internas para, então, transmutá-las em expressão artística. No terreiro, a dança e o teatro se misturam, permitindo que os brincantes transcendam suas limitações e encontrem, no próprio corpo, a memória e a potência de suas histórias.

Coelho (2006, p. 29) sintetiza a essência dos "exercícios-obstáculo" grotowskianos:

> [...] para superá-los é necessário descobrir o próprio bloqueio. São exercícios que têm um caráter de negação daquilo que não se deve fazer. Nunca o contrário: não interessa o quê e o como fazer. E isso sempre em relação ao próprio caminho de cada executante. (COELHO, 2006, p.29).

Essa metodologia estimula a busca de uma compreensão clara de limites e capacidades, explorando o potencial criativo do ator e desenvolvendo uma busca pessoal e corporal — sem subjetivações ou justificativas fabulares — por caminhos que possam gerar uma funcionalidade particular do corpo-mente que somos. Conforme Grotowski (1992, p. 9-10)

> Trata-se de convidar o corpo ao “impossível” e de fazer-lhe descobrir que o impossível pode ser dividido em pequenos pedaços, em pequenos elementos, até torná-lo possível. Nesta segunda abordagem o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto para a energia e encontra conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (a “espontaneidade”). (GROTOWSKI, 1992, p.9-10).

No Cavalo-Marinho, a via negativa de Grotowski se manifesta na forma como o brincador potencializa seu corpo ao lidar com bloqueios transgeracionais. Esse processo remete à desconstrução do supérfluo para acessar a essência, permitindo que o corpo, ao enfrentar suas marcas do passado, encontre sua potência criadora. Como aponta Grotowski (2007, p. 103; 178), a via negativa não consiste em acumular técnicas, mas em eliminar resistências e permitir que o corpo se torne um canal de expressão autêntica. No contexto do Cavalo-Marinho, os bloqueios herdados, muitas vezes associados a memórias de dor e opressão, não são ignorados, mas ressignificados no movimento. O brincador transforma essas marcas em gestos vivos, fazendo com que o peso da ancestralidade se converta em leveza no ritmo, criando um corpo que narra, resiste e renasce a cada dança.

Dessa forma, ao longo da pesquisa, não me limitei à ideia de memórias e corpos isolados, mas busquei um olhar para o coletivo, para um corpo em movimento que dá sentido à constituição do corpo cotidiano, como compreendido por Ferracini (2006). Para Ferracini, o corpo é um espaço em constante transformação, onde o movimento não se cristaliza, mas se renova continuamente. "Um corpo é um devir que não se cristaliza" (FERRACINI, 2006, p. 117). No Cavalo-Marinho, o corpo brincante não é fixo ou limitado; ele se molda às exigências do terreiro e do coletivo, encontrando na fluidez da dança sua capacidade de integrar passado e presente. Esse corpo em devir também se configura como um corpo político, que reafirma sua presença contra o apagamento histórico e cultural. A dança, nesse contexto, transcende a mera celebração e se torna um gesto de resistência, uma afirmação da identidade e da memória de um povo que persiste através do movimento.

5. QUARTO ATO — A EXPERIÊNCIA CORPORIFICADA DO CAMPO

Para os navegantes com vontade de vento,
a memória é um porto de partida.
(Eduardo Galeano em As palavras andantes,1994)

A estrada que leva a Condado, em Pernambuco, é feita de silêncios longos e paisagens marcadas pela monocultura da cana-de-açúcar. O verde aparentemente vivo dos canaviais contrasta com o tom opaco das casas simples, dos rostos envelhecidos pelo sol e da poeira que se levanta ao menor sopro de vento. Chegar ali é, de certo modo, atravessar uma fronteira invisível entre o visível e o sensível. Meu corpo, já tocado pela escuta clínica e pelos estudos da psicocorporalidade, se preparava não apenas para observar, mas para sentir. Mais do que ver o Cavalo-Marinho, eu queria escutá-lo com o corpo inteiro, permitindo que a experiência me atravessasse.

Era 23 de janeiro de 2022 quando pisei em Condado como pesquisadora. O calor era espesso, quase sólido, e fazia o ar parecer mais denso, como se cada respiração exigisse mais esforço do que o habitual. Havia algo de suspenso no tempo ali. Os comerciantes na feira conversavam sobre o preço do feijão e da farinha, mas entre uma frase e outra surgia a lembrança da última brincadeira, de um tempo em que o terreiro ainda se enchia de gente. “Hoje em dia é tudo celular. O povo esqueceu do que é brincar no chão”, ouvi de uma senhora enquanto pesava bananas para um cliente. Aquela frase me atravessou como um prenúncio, um convite à urgência da pesquisa.

Minha primeira parada foi no Torda, projeto sociocultural coordenado por Mestre Zé Mário, que me recebeu com o que chamo de “acolhimento em três atos”: um café forte, uma cadeira à sombra e uma história contada sem pressa. “Aqui a gente ensina mais do que dança. A gente ensina a lembrar. Porque se a gente não ensinar, some tudo. Some da cabeça e do corpo também”, disse ele, com o olhar perdido no horizonte. Suas palavras evocavam o que Bosi (1994) chama de “memória corporal”, aquela que não depende da linguagem verbal, mas que vive no gesto, no ritmo e no silêncio compartilhado, um saber que se transmite de corpo a corpo.

O Projeto Social Torda busca fomentar o ensino da rabeca e do Cavalo-Marinho, configurando-se como um ambiente de encantamento perpétuo, onde o brincante deixa de ser um indivíduo isolado e se torna parte de um fluxo ancestral. “O Cavalo Marinho é como uma estrada que leva a gente de volta para casa” (ZÉ MÁRIO, 2022). Mas essa casa não é apenas

um local físico, um engenho ou um terreiro; ela é, sobretudo, a memória coletiva de um povo, reativada pelo movimento dos corpos, pela cadência dos tambores e pelas vozes que ecoam cantigas forjadas entre o suor dos canaviais e a resistência cultural, um retorno às raízes e à identidade.

Figura 25 Projeto Social Torda



Fonte: Acervo da autora (2022)

No contexto do Cavalo-Marinho, o corpo brincante não apenas performa, mas também narra, inscrito em um espaço que é, ao mesmo tempo, cênico e memorial. Leda Maria Martins (2003) reflete sobre esse papel do corpo em performance como portador de narrativas ancestrais, onde o gesto, o ritmo e o som não são apenas elementos estéticos, mas modos de perpetuar a memória e a história. No Cavalo-Marinho, os corpos brincantes tornam-se textos vivos, em que cada movimento é uma reescrita do passado. Martins argumenta que o corpo em performance "reafirma a memória cultural e social, reinscrevendo-a no presente por meio da prática artística" (MARTINS, 2003, p. 58). Essa reinscrição se manifesta nos passos, nos

giros, nos saltos, em cada expressão que o corpo desenha no espaço, transformando o palco em um território de ressignificação.

Condado, uma pequena cidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco, com suas ruas e engenhos vizinhos, carrega a presença dessa manifestação cultural, como se o ritmo da rabeca e o eco das vozes estivessem impressos em sua paisagem. Para Zé Mário, que cresceu no Engenho Retiro, próximo a Condado, a cidade representava o lugar onde o Cavalo-Marinho ganhava novas cores e ampliava seu público. “Foi na cidade que eu vi pela primeira vez o Cavalo-Marinho, já com quinze, dezesseis anos, e me apaixonei”, relembra (ZÉ MÁRIO, 2022). Essa paixão, nascida da observação, demonstra a capacidade de encantamento da brincadeira, mesmo em um contexto de urbanização.

Percebi, naquele primeiro encontro, que mais do que registrar uma manifestação cultural, eu estava sendo convocada a habitar um espaço-tempo atravessado por ausências, presenças e insistências. O Cavalo-Marinho ali não era apenas performance; era luta cotidiana contra o esquecimento, um ato de resistência cultural. A tradição parecia caminhar como os mais velhos da cidade – com passos lentos, mas persistentes. “A tradição precisa ser ensinada”, reforçou Zé Mário. “Não podemos deixar que ela morra.” Essa fala ecoou em mim como um chamado à escuta radical, essa que exige um corpo disponível e não apenas olhos atentos, uma imersão total na experiência.

Meu caderno de campo anotava o que as palavras não alcançavam: o suor que escorria pelas costas, o som ritmado dos passos no chão de terra, o cheiro de cana que impregnava as roupas. Ali, entendi que o trabalho de campo não era só etnográfico. Era também terapêutico, corporal, existencial. A cada encontro, o Cavalo-Marinho me convocava a revisar minha escuta, a expandir meus sentidos, a reorganizar minhas categorias de pensamento e percepção, em um processo contínuo de desconstrução e reconstrução.

É como propõe Merleau-Ponty (1999), quando afirma que o corpo é nosso ponto zero do mundo, a condição de possibilidade de qualquer experiência. Estar ali, naquele calor, naquele chão, naquele ritmo, me fez compreender que não havia neutralidade possível. Eu estava implicada. Meu corpo era também território de memória, de ancestralidade, de perguntas não respondidas, de saberes que se manifestavam para além da linguagem verbal, através da sensibilidade e da corporeidade.

Na Torda, um espaço tanto físico quanto simbólico, o Cavalo-Marinho encontra seu ventre criador. Para Zé Mário, a Torda é o lugar onde os brincantes se preparam, onde os trajes ganham forma e os personagens tomam corpo. “Ali é onde tudo começa, onde a gente vira personagem e o Cavalo-Marinho acontece” (ZÉ MÁRIO, 2022). Esse espaço, que pode parecer apenas um ponto de transição, é, na verdade, um território de metamorfose, onde o humano se encontra com o mítico e onde o improviso se equilibra com o aprendizado. Na Torda, os brincantes não apenas vestem seus personagens; eles se tornam parte de uma narrativa maior, em que a tradição e a renovação caminham juntas, moldando cada nova geração que se entrega à magia do Cavalo-Marinho, garantindo sua continuidade e vitalidade.

Ainda em Condado, retomei os caminhos da cidade na tarde seguinte, buscando perceber como os sons da feira se silenciavam ao longo do dia. O calor continuava denso, mas algo havia mudado em mim. Meus passos já não eram os da visitante cautelosa, mas de alguém que começava a reconhecer os sinais de uma memória viva, pulsando nos detalhes quase imperceptíveis da paisagem. Havia algo de poético no modo como as pessoas falavam do Cavalo-Marinho, mesmo quando o mencionavam como um “tempo que já foi”. Esse “já foi” carregava também um desejo de permanência, de futuro, uma resistência ao esquecimento que se manifestava na própria fala.

Figura 26 Cidade de Condado (PE)



Fonte: Acervo da autora (2022)

Zé Mário recorda que, desde pequeno, ouvia falar do personagem que pisava no vidro e ansiava por vê-lo. No entanto, quando finalmente presenciou a cena, a experiência não correspondeu às suas expectativas. “A ansiedade foi tanta que quando vi, não gostei” (ZÉ MÁRIO, 2022). Esse estranhamento inicial reflete a essência do Cavalo-Marinho: uma manifestação que não se prende a um espetáculo de fácil consumo, mas que provoca, evoca e, por vezes, confronta o espectador com a complexidade de suas narrativas. O Capitão, com sua autoridade rígida, e a Velha do Bambu, com sua sabedoria ancestral, são exemplos de figuras que, em sua singularidade, desafiam as expectativas e convidam a uma imersão mais profunda na brincadeira.

No Cavalo-Marinho, a irreverência da Velha do Bambu e a autoridade do Capitão transcendem a mera representação cênica, revelando os contrastes e complexidades da vida cotidiana e as dinâmicas sociais intrínsecas à manifestação. A brincadeira incorpora uma dança enraizada nos gestos do trabalho, uma coreografia moldada pela rotina exaustiva da vida no campo. Para Zé Mário, a relação entre o movimento e o labor é visceral: “É como se estivesse cortando cana, limpando mato, levantando uma cova de inhame” (ZÉ MÁRIO, 2022). Para os que vivenciaram a dureza do trabalho rural, cada passo e cada movimento do Cavalo-Marinho ressoam como ecos da vida no engenho. Essa memória corporal, como sugere Leda Martins, “é uma forma de resistência: o corpo guarda no movimento as histórias que a boca não conta” (MARTINS, 1997).

Em um retorno ao Torda, encontrei Zé Mário com um grupo de crianças. Era um grupo pequeno, diverso, curioso. Ele tentava ensinar os passos básicos de um dos personagens e, entre risos e distrações, persistia. “Eles têm as mãos no celular, não nas palmas das mãos do Cavalo-Marinho”, disse, meio rindo, meio suspirando. A frase ressoou, tornando o gesto das mãos — ora no aparelho eletrônico, ora no toque do ganzá — uma metáfora da tensão entre tradição e modernidade, entre presença e dispersão. Esse conflito entre o corpo presente e o corpo desligado do aqui-agora já havia sido discutido por Lowen (1982), quando ele afirma que as restrições impostas ao corpo não surgem espontaneamente, mas se constroem como forma de sobrevivência em contextos que negam o valor da corporalidade. Percebi que o Cavalo-Marinho, nesse sentido, funciona como uma espécie de “chamado ao corpo”. Ele convoca os brincantes — e também os espectadores — a uma escuta mais inteira, mais profunda, mais enraizada. Há grounding na pisada firme, há presença no olhar do Mateus, há vida nos giros do boi.

A conversa informal com um dos jovens do projeto revelou essa tensão. Perguntei o que ele sentia ao brincar, e ele respondeu: “No começo achei estranho. Mas quando a gente começa a dançar mesmo, é como se o corpo lembrasse. Nem sei de quê, mas lembra.” Essa frase, aparentemente simples, ofereceu uma das pistas mais potentes da pesquisa: a memória que antecede a palavra, que escapa ao discurso, mas se inscreve no gesto. Como afirma Benjamin (2011), “não há acontecimento ou coisa [...] que, de certa forma, não participe da linguagem”. E o corpo, ali, era linguagem plena, um texto vivo a ser decifrado.

O diário de campo daquele dia registrou: “Hoje vi um menino esquecer o celular no chão para brincar de boi. Por instantes, os olhos dele brilhavam mais do que a tela. Foi breve, mas real. O Cavalo-Marinho, ali, venceu.” Essa pequena vitória não é ingênua. Ela é resistência. É continuidade. É política. O Cavalo-Marinho resiste porque se recusa a ser somente espetáculo. Ele é prática, chão, suor e memória encarnada. E como tal, exige mais do que observação: exige envolvimento, uma participação ativa que transcende a mera contemplação.

Relembro aqui as palavras de Thomson (2006), que nos alerta para a importância de considerar os testemunhos como formas legítimas de evidência histórica, principalmente aquelas que nascem do invisível cotidiano. É no riso de Zé Mário, no esforço do menino que dança, no silêncio da senhora da feira, que a memória do Cavalo-Marinho se reinscreve todos os dias, em um processo contínuo de construção e reconstrução. A tradição se mantém viva não apenas nos grandes eventos, mas nas pequenas interações, nos gestos cotidianos, nas memórias compartilhadas.

Figura 27 Crianças tocando Rabeca e Ganzá na Cidade de Gloria do Goitá



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2022)

Seguindo o trajeto para a próxima visita, Glória do Goitá, a viagem ocorreu sob um céu nublado e com uma brisa suave que contrastava com o calor abafado de Condado. A estrada sinuosa, ladeada por canaviais, parecia anunciar que o tempo se moveria ali em outro ritmo, mais lento, mais contemplativo. Ao chegar ao sítio de Zé de Bibi, senti novamente o corpo se ajustar, como se buscasse afinar sua escuta ao compasso daquele lugar, um espaço de profunda conexão com a tradição.

Entre os pilares que sustentam o Cavalo-Marinho na contemporaneidade, Mestre Zé de Bibi se destaca como uma figura essencial, cuja presença transcende o papel de brincante para se tornar um verdadeiro guardião da tradição. Reconhecido como Patrimônio Vivo de Pernambuco, ele mantém viva essa manifestação em Glória do Goitá, cidade onde a cultura pulsa com a força dos antigos mestres e a energia dos novos brincantes. Seu compromisso com a continuidade da tradição não se limita à performance, mas se estende à transmissão dos saberes, à preservação dos rituais e à adaptação do Cavalo-Marinho aos novos tempos sem que sua essência se perca, garantindo sua vitalidade e relevância.

“Essa terra aqui é feita de lembrança. Cada pedaço tem um canto escondido”, disse ele ao me receber com café e um sorriso paciente. Mestre Zé de Bibi é desses que falam com os olhos — olhos de quem carrega uma memória que já não cabe nas palavras, uma sabedoria ancestral que se manifesta para além do discurso verbal. Sua presença é um testemunho vivo da história e da cultura do Cavalo-Marinho.

Mestre Zé de Bibi carrega consigo o legado dos antigos mestres e a responsabilidade de assegurar que essa arte ancestral continue a ecoar pelos terreiros e pelas ruas. “O Cavalo-Marinho é a alma da nossa terra, é o que mantém a gente vivo e ligado às raízes”, afirma o mestre, cuja trajetória reflete o compromisso inabalável com a perpetuação dos rituais e simbolismos que moldam a brincadeira. Com sua energia contagiante e profundo conhecimento sobre a tradição, ele se torna um elo entre passado e futuro, conectando gerações por meio da oralidade, da música e da dança. Para ele, o Cavalo-Marinho não é apenas um folguedo ou uma representação folclórica, mas uma afirmação de identidade, uma forma de resistência cultural e um espaço onde a memória coletiva se mantém viva, vibrante e em constante reinvenção, um verdadeiro ato político de afirmação cultural.

Figura 28 Sinalização para a Casa de Zé de Bibi e Museu do Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2023)

Nos sentamos sob um alpendre de madeira, entre instrumentos, máscaras e fotos antigas. O museu que ele criou — improvisado, mas pulsante — é também sua extensão corporal. Cada objeto parecia falar, carregado de histórias e significados.

“Eu não boto nada aqui que não tenha história. Tem que ter chão. Tem que ter suor.” Essa afirmação ressoava como um método etnográfico em si: uma curadoria afetiva da memória, onde o valor não está na antiguidade, mas na intensidade da experiência. Como nos lembra Abreu (2006), a pesquisa em memória social se faz no entrecruzamento entre teoria e vivência, e é no território do afeto que muitas vezes emergem os sentidos mais profundos do campo, revelando a riqueza da cultura popular.

Durante a entrevista, perguntei a ele qual era sua lembrança mais antiga do Cavalo Marinho. A resposta veio com naturalidade, quase como uma cantiga:

> “Eu tinha uns oito anos, quando meu pai me levou pela primeira vez. A brincadeira começou de noite e foi até o dia amanhecer. Tinha fogo, tinha tambor, tinha cheiro de suor e risada. Não consegui dormir naquela noite de tanta emoção. Fiquei com o barulho da rabeca dentro da cabeça por dias.”

Essa fala carregava a força de uma iniciação, um rito de passagem que marcou profundamente a vida do Mestre. Era a revelação de um corpo tocado por uma experiência-limite, aquela que marca e transforma, que inscreve no sujeito uma memória que se tornará guia. Como aponta Turner (1974), os ritos de passagem são fundamentais na constituição das identidades, e naquele relato se desenhava, com clareza, a travessia do menino Zé para o Mestre Zé, um processo de amadurecimento e de apropriação da tradição.

O mestre criou o Cavalo-Marinho tira-teima, que representa um estilo mais rápido de passos, mais intenso e gestos enérgicos, o que para ele não é apenas uma disputa de habilidade, mas uma metáfora da luta cotidiana. Cada giro ágil e cada pisada precisa carregam a lembrança de que a ancestralidade não se extingue, mas se transforma, renovando-se a cada novo movimento, em um processo contínuo de reinvenção da tradição. Essa modalidade do Cavalo-Marinho é um testemunho da capacidade de adaptação e inovação da cultura popular.

Para Zé de Bibi, os passos rápidos e os saltos inesperados são extensões da vida no engenho, das mãos calejadas no corte da cana, do suor vertido na terra árida. “Aquele passo rápido, aquele pulo, é o cansaço que virou alegria” (ZÉ DE BIBI, 2023). Assim, o Cavalo-Marinho, em sua explosão de cores e sons, traduz a capacidade do povo de transformar a dureza da existência em celebração, a dor em resistência, e a opressão em arte, um verdadeiro ato de resiliência cultural. O Museu do Cavalo-Marinho, idealizado e mantido por Mestre Zé de Bibi, é um espaço de memória que transcende a mera exposição de artefatos. É um

território vivo onde a história da manifestação se entrelaça com as narrativas pessoais dos brincantes, criando um ambiente de profunda conexão com a tradição. Cada objeto ali exposto, cada fotografia, cada instrumento, carrega consigo a energia e a memória de gerações que dedicaram suas vidas ao Cavalo-Marinho. O museu se torna, assim, um elo entre o passado e o presente, um lugar onde a tradição se mantém viva e pulsante, acessível a todos que desejam mergulhar em sua riqueza cultural.

O espaço, embora modesto em sua estrutura física, é grandioso em seu significado. Ele representa a persistência de uma cultura que se recusa a ser esquecida, a resiliência de um povo que, através da arte, encontra formas de expressar sua identidade e sua história. O museu não é apenas um local de visitação, mas um convite à imersão, à escuta, à vivência da memória do Cavalo-Marinho. É um testemunho da importância de se preservar as raízes culturais, de se valorizar os saberes ancestrais e de se reconhecer a arte popular como um patrimônio vivo e dinâmico.

Figura 29 Mestre Zé de Bibi



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2023)

Observar Zé de Bibi em seu espaço foi também confirmar que a tradição não é estática, mas um organismo vivo em constante evolução. “A gente muda o passo às vezes, mas o sentido tem que continuar. Não é copiar, é sentir”, disse ele enquanto afinava sua

rabeca. Sua noção de autenticidade dialogava com uma concepção dinâmica da cultura, em que memória e criação se retroalimentam. Essa ideia se aproxima do pensamento de Hall (2003), que compreende a identidade como algo em permanente construção, feito de múltiplas camadas e temporalidades, e não como uma essência fixa.

O Museu de Zé de Bibi, em Glória do Goitá, se estabelece como um santuário da tradição, um elo vital entre passado e futuro. Mais do que um espaço de exposição, o museu se torna um ponto de continuidade, onde o Cavalo-Marinho não é apenas recordado, mas impulsionado para novas gerações. Para Zé de Bibi, o museu não é um lugar de memórias estáticas, mas um território de experiências vivas. “O que a gente vê no museu é só uma parte da história, o que importa é o que a gente sente e vive quando dança” (ZÉ DE BIBI, 2023). O mestre compreende que a verdadeira preservação não está apenas nos objetos ou nos arquivos, mas na transmissão oral, no movimento dos corpos e na vivência compartilhada. Assim, o museu se torna um espaço de reflexão e ação, onde a tradição é celebrada e, ao mesmo tempo, ressignificada, garantindo que o Cavalo-Marinho continue a pulsar no coração do povo, adaptando-se e renovando-se sem perder sua essência.

O Museu do Cavalo-Marinho, localizado no Sítio Malícia, em Glória do Goitá, tornou-se um marco na preservação dessa manifestação cultural, sendo o primeiro museu do mundo dedicado exclusivamente a essa tradição. Fundado por Zé de Bibi em 2005, o espaço não apenas reúne um rico acervo de trajes, instrumentos, máscaras e objetos relacionados ao Cavalo-Marinho, mas também atua como um centro de convivência e aprendizado. Desde 1962, Zé de Bibi se dedica a manter viva a memória dessa expressão artística, garantindo que sua história e simbolismo permaneçam acessíveis às futuras gerações. Em reconhecimento à sua importância, o museu recebeu, em 2016, o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, um dos mais relevantes no campo da preservação cultural no Brasil. Assim, o Sítio Malícia se consolidou como um ponto essencial para compreender a riqueza da cultura popular de Pernambuco e a resistência do Cavalo-Marinho como um patrimônio imaterial que atravessa o tempo, afirmando sua relevância no cenário cultural brasileiro.

Figura 30 Museu do Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2023)

No diário de campo daquele dia, escrevi:

> "Estar com Zé de Bibi é como estar dentro de um tempo espiralado. O passado não está atrás. Ele está ao redor, impregnado em cada objeto, em cada passo do boi, em cada nota da rabeca. É como se o terreiro fosse um corpo e a brincadeira, sua respiração."

Esse encontro me fez repensar minha própria posição no campo. Não era apenas uma pesquisadora coletando dados, mas um corpo em relação com outros corpos. Havia troca, afetação, escuta mútua. A etnografia, ali, se revelava em sua dimensão mais radical: a de um gesto de aproximação profunda, em que a alteridade não é apenas estudada, mas vivida, em uma experiência de imersão total.

Figura 31 Movimento mergulhão Cavalo-Marinho



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2023)

Ainda em Glória do Goitá, a questão da presença feminina na manifestação me impulsionou a buscar as mestras. Minha jornada seguiu para Bayeux, na Paraíba, um lugar que carregava consigo uma expectativa diferente. Já não era apenas o encontro com uma manifestação cultural ancestral, mas com uma mestra mulher, cujos passos vêm redesenhando o território simbólico do Cavalo-Marinho. Ao chegar, senti que algo na cidade respirava resistência silenciosa. As calçadas de paralelepípedo, as fachadas antigas e os cheiros dos mercados se misturavam a uma energia quase imanente que parecia anunciar que ali a tradição encontrara novas formas de florescer, impulsionadas pela força feminina.

Miriam Maria me recebeu em seu ateliê, um espaço que é, ao mesmo tempo, oficina de criação, centro cultural e abrigo de memórias. As paredes eram cobertas por tecidos coloridos, máscaras, instrumentos e registros fotográficos. Era como se cada centímetro daquele lugar estivesse impregnado de histórias, como se o Cavalo Marinho ali tivesse ganhado novas cores — mais femininas, mais expansivas, mais insurgentes, revelando a capacidade de reinvenção da tradição através da perspectiva de gênero.

“Quando entrei na roda pela primeira vez, muitos torceram o nariz. Disseram que aquilo não era coisa pra mulher. Mas o corpo sabia. Meu corpo sabia dançar aquilo desde antes de eu nascer”, contou ela, sentando-se ao meu lado com a serenidade de quem já travou muitas batalhas e continua em pé. Sua fala, potente e simbólica, evocava o conceito de “memória encarnada” de Connerton (1989), segundo o qual certos conhecimentos e tradições são transmitidos pelo corpo, em gestos e rituais, antes mesmo da linguagem verbal, um saber que se manifesta na própria carne.

Mestra Miriam Maria, embora nunca tenha recebido oficialmente o título de mestra no Cavalo-Marinho, por merecimento se faz mestra. Percebi como essa exclusão se reflete nas vivências individuais. "Por muito tempo, o terreiro não me enxergava como mestra; me viam como apoio, como coadjuvante. Mas eu sabia que minha voz e meu corpo também pertencem à memória do Cavalo-Marinho", afirmou Miriam com firmeza (MIRIAM MARIA, Entrevista, 2024). Suas palavras ressoam como um grito por reconhecimento, um chamado para que a brincadeira amplie seu olhar e acolha, de fato, as mulheres como parte essencial dessa memória viva, rompendo com as estruturas patriarcais que historicamente marginalizaram a presença feminina.

A presença feminina no Cavalo-Marinho não se restringe à continuidade da tradição, mas à sua renovação e expansão. A atuação de mulheres como Miriam Maria demonstra que essa manifestação cultural não pode ser vista apenas como um espaço de reprodução de papéis historicamente impostos, mas como um campo aberto à reinvenção e à diversidade. Ao se afirmarem como mestras e guardiãs desse saber, as mulheres transformam o próprio significado da tradição, rompendo barreiras e inserindo novas narrativas dentro da brincadeira. Esse movimento não apenas fortalece o Cavalo-Marinho, mas também possibilita que ele continue a se reinventar sem perder suas raízes, garantindo que todas as vozes que o compõem sejam plenamente ouvidas e celebradas, em um processo de empoderamento cultural.

As dificuldades enfrentadas por Miriam Maria para ser reconhecida como mestra no Cavalo-Marinho dialogam com as reflexões de Bell Hooks, que problematiza como as estruturas de poder historicamente buscam silenciar vozes marginalizadas. Para Hooks, “a validação das vozes subalternas requer um desmantelamento das dinâmicas que perpetuam a exclusão” (HOOKS, 1989, p. 24). No Cavalo-Marinho, a inclusão das mulheres não deve se limitar ao reconhecimento de sua presença, mas precisa expandir-se para garantir sua atuação

como protagonistas na criação e simbolismo da brincadeira. Esse processo de transformação é essencial para que a tradição não apenas se mantenha, mas se fortaleça de forma mais inclusiva, rompendo com as barreiras que restringiam sua participação ao longo do tempo e promovendo uma verdadeira equidade de gênero.

Figura 32 Mestra Miriam Maria



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2024)

Nos seus movimentos havia algo que se assemelhava a um ritual de reconquista. Ao dançar, Miriam parecia desafiar não apenas os códigos masculinos da tradição, mas também as camadas sociais e raciais que, historicamente, tentaram silenciar corpos como o seu. “Minha dança é meu grito. É minha forma de não aceitar o lugar que me deram. Eu brinco pra ocupar o centro do terreiro”, afirmou com firmeza. Aquilo que ela chamava de “brincar” estava carregado de potência política e simbólica. Era gesto e denúncia, festa e transgressão, um ato de insubordinação e afirmação da identidade.

A entrevista seguiu por horas. Falamos sobre sua formação como pedagoga, seu trabalho com crianças e sua decisão de fundar o grupo Sol do Oriente. “Ensinar os meninos e meninas a dançar o Cavalo-Marinho é ensinar a se reconhecer. É dizer: você tem uma história, tem um lugar, tem um corpo que importa.” Essas palavras pareciam responder a Foucault (1975), ao propor que o corpo, historicamente disciplinado e controlado, pode se tornar também instrumento de resistência e produção de subjetividades insurgentes, um campo de batalha e de criação de novas formas de ser e existir. O trabalho de Miriam Maria transcende a mera transmissão de passos de dança; ela cultiva a autoestima, a identidade cultural e a capacidade de resistência em cada criança, garantindo que a tradição do Cavalo-Marinho continue a florescer com novas gerações de brincantes conscientes de seu valor e de sua história.

No diário de campo, anotei:

> “Com Miriam, o Cavalo-Marinho se expande. Ganha voz de mulher, ganha pele de resistência. É outra corporeidade que se inscreve no chão. O que antes era visto como desvio, agora se revela caminho. O boi, o Mateus, o Capitão — todos dançam também com ela, agora.”

Essa observação reflete a profunda transformação que a presença de Miriam Maria imprime na tradição, abrindo espaço para novas narrativas e protagonismos. Ao final do dia, acompanhamos um ensaio do grupo Sol do Oriente. As crianças corriam pelo terreiro improvisado, riam, tropeçavam, inventavam. Miriam observava tudo com atenção e delicadeza. Quando corrigia um passo, fazia com o corpo, não com a fala. “Eles aprendem com o olho, com o pé, com a respiração.” Aquilo era mais do que pedagogia; era afeto, era presença, era cuidado. E era, sobretudo, uma nova forma de transmissão cultural, onde a oralidade e a corporeidade se entrelaçam de maneira criativa e potente, cultivando um saber que se manifesta na prática e na vivência.

O ensaio com o grupo Sol do Oriente começou sem pressa. Não houve sinal de início, tampouco uma separação rígida entre o “momento da brincadeira” e o cotidiano. As crianças se aproximavam aos poucos, ainda suadas das ruas, com os pés descalços e olhares curiosos. Miriam os reunia com um gesto suave das mãos, e a roda se formava como se já estivesse ali, apenas aguardando para ser ativada. O corpo coletivo se compunha sem imposição, no fluxo do desejo e da escuta, em uma dinâmica orgânica e inclusiva.

Ao contrário do que se costuma esperar em práticas escolares ou formais de transmissão de saberes, ali não havia um modelo a ser reproduzido. Miriam não corrigia a partir de um ideal técnico, mas a partir da vibração, da energia que emanava de cada corpo. “Não precisa fazer igual a mim. Precisa sentir se o corpo tá falando junto”, disse a uma menina que hesitava nos giros. Aquela fala, simples e potente, ressoava como uma chave interpretativa para todo o processo que eu ali presenciava. Era o corpo, e não o molde, que servia de referência, um corpo que se expressa em sua singularidade e autenticidade.

Essa pedagogia do sentir, do experimentar com o corpo, encontra eco nas abordagens psicocorporais que embasam parte desta tese. Como afirma Lowen (1982, p. 38), a vitalidade do corpo depende de sua liberdade para respirar, se mover e se expressar. No Cavalo-Marinho de Miriam, as crianças aprendiam a brincar não apenas com os pés e mãos, mas com a inteireza do ser. E essa inteireza incluía também os medos, as travas, os risos soltos, os desequilíbrios, em um processo de autoconhecimento e libertação corporal.

Durante a roda, uma menina de aproximadamente sete anos tropeçou ao tentar imitar a entrada de Mateus. Caiu no chão de terra batida e ficou imóvel por um segundo. Miriam não se apressou. Esperou. A menina se levantou, bateu a poeira das pernas e riu alto. “Viu? Até a queda é dança”, disse a mestra. A roda inteira riu junto. E então giraram. Aquela cena, singela, revelava uma compreensão profunda da memória como movimento — mesmo o tropeço vira gesto, vira história, vira ensinamento, em uma contínua reelaboração da experiência.

O Cavalo-Marinho, ali, era um método. Um método de autoconhecimento, de afeto coletivo, de educação estética e política. O terreiro, mais do que cenário, era um espaço-tempo de criação, onde as falas, os olhares, os toques, tudo era matéria pedagógica. “Quando eles dançam, eles não estão só aprendendo cultura. Eles estão lembrando que pertencem a algo”, afirmou Miriam ao final do ensaio, enquanto recolhia os ganzás feitos de garrafa pet. Lembrei-me então de Stuart Hall (2003), ao dizer que a identidade cultural não é algo fixo, mas uma posição que se assume em relação a narrativas compartilhadas. E aquelas crianças, ao dançarem, ao se desequilibrarem, ao rirem, estavam justamente construindo sua posição no mundo, afirmando sua identidade cultural de forma ativa e participativa.

No registro do diário de campo daquela noite, escrevi:

> “As crianças de Bayeux dançam como quem reconhece a si mesmas no outro. A roda é um espelho onde ninguém é igual, mas todos são parte. Miriam não ensina passos. Ela ensina presenças. Ensina chão. Ensina que memória também se brinca.”

Esse registro me fez perceber a profundidade do trabalho de Miriam Maria, que transcende a técnica para tocar a essência da identidade e da memória. Ao deixar o terreiro de Miriam Maria naquele fim de tarde, carregava no corpo uma sensação difícil de nomear: não era apenas admiração, tampouco só reconhecimento. Era algo entre deslocamento e reverência. Percebi que havia ali uma mestra que não apenas transmitia uma tradição, mas que a refazia — com o próprio corpo, com suas escolhas, com a forma como ensinava. Era como se cada passo, cada orientação que dava às crianças, fosse também uma espécie de escrita sobre o chão, um gesto que reescrevia o lugar da mulher dentro de uma manifestação historicamente masculina, abrindo novos caminhos para a tradição.

No caminho de volta, fui sendo atravessada por uma questão incômoda, mas fundamental: o que significa, afinal, ser guardiã de uma tradição? Como sustentar um legado e, ao mesmo tempo, romper com os limites que ele impõe? Miriam não se coloca contra o Cavalo-Marinho — ao contrário, é sua defensora visceral. Mas sua forma de brincar é também uma forma de tensionar o que essa brincadeira foi e o que ela pode vir a ser, em um processo contínuo de diálogo e transformação.

Essa dimensão política da corporeidade me remeteu diretamente ao conceito de “corpo político” elaborado por Foucault (1975), que compreende o corpo como território de disputa, disciplinamento e resistência. Em Miriam, essa resistência não é feita por meio do embate direto, mas pela presença. Estar ali, dançando com firmeza e doçura, dirigindo o ensaio, cuidando das crianças, é sua forma de insurgência. Como diz Miriam: “Não preciso gritar pra mudar as coisas. Eu danço. E dançar, pra mim, já é dizer.” Essa afirmação ressoa como um manifesto, onde a arte se torna um potente instrumento de transformação social.

Essa maneira de reconfigurar o lugar da mulher dentro do Cavalo-Marinho encontra eco nas discussões de Butler (2019), ao propor que o gênero não é uma identidade fixa, mas um ato reiterativo, uma performance regulada socialmente. Miriam desestabiliza essa norma ao incorporar, com o corpo e com sua autoridade, papéis tradicionalmente atribuídos aos homens, como o de coordenar o grupo, tocar instrumentos e ocupar o centro do terreiro. Sua atuação é um exemplo vivo de como a performance pode subverter as expectativas e redefinir os limites do que é possível.

Não se trata de uma simples inversão — como se agora o Cavalo-Marinho passasse a ser "das mulheres" —, mas de uma ampliação. Um alargamento do possível. Como ela mesma pontuou em nossa conversa: "Eu não quero tirar ninguém do lugar. Eu quero que caibam mais corpos. Que mais gente possa brincar." Essa fala, de uma generosidade imensa, revela uma compreensão sofisticada do que é tradição. Em vez de algo fechado e estático, ela a entende como campo de negociação e movimento — uma teia em constante reconstrução, onde novas presenças podem ser integradas sem que as antigas sejam apagadas, garantindo a vitalidade e a inclusão da manifestação.

Essa experiência me fez voltar à definição de tradição proposta por Hobsbawm (1997), para quem as "tradições inventadas" muitas vezes surgem como respostas a contextos de mudança, estruturando identidades e garantindo continuidade simbólica. No caso do Cavalo-Marinho, não há uma tradição única, mas múltiplas formas de "brincar" que convivem e se chocam, que se protegem e se transformam. Miriam Maria não inventa o Cavalo-Marinho, mas inventa uma maneira de estar nele — e isso, por si só, já é uma reinvenção da tradição, um ato de criatividade e resistência.

No diário de campo, deixei registrado:

> "Com Miriam, aprendi que tradição não é parede. É janela. É por onde o tempo entra e a gente pode respirar. Ela brinca com o corpo todo, mas também com a memória do que poderia ter sido. E isso, talvez, seja o mais revolucionário."

No registro do diário de campo daquela noite, escrevi: "As crianças de Bayeux dançam como quem reconhece a si mesmas no outro. A roda é um espelho onde ninguém é igual, mas todos são parte. Miriam não ensina passos. Ela ensina presenças. Ensina chão. Ensina que memória também se brinca."

No diário de campo, deixei registrado: "Com Miriam, aprendi que tradição não é parede. É janela. É por onde o tempo entra e a gente pode respirar. Ela brinca com o corpo todo, mas também com a memória do que poderia ter sido. E isso, talvez, seja o mais revolucionário." Essa reflexão final sobre Miriam Maria encapsula a essência de sua contribuição: a capacidade de transcender as limitações impostas pela tradição e de abrir novos horizontes para a manifestação.

Retornar a Condado, após a imersão em Bayeux, foi como rever um antigo caminho com outros olhos. Se antes meu corpo buscava os sinais da tradição nos gestos dos mestres, agora ele procurava compreender o que pulsa — ou deixa de pulsar — nos corpos mais jovens. Encontrei Zé Mário no mesmo espaço do Torda, cercado por instrumentos improvisados, pedaços de madeira, retalhos e algumas poucas crianças. O calor continuava sufocante, mas havia também um cansaço mais profundo pairando no ar. Era como se a tradição, ali, lutasse para permanecer de pé diante do desinteresse, em um cenário de desafios e incertezas.

"Eles preferem o TikTok. Não querem mais saber de ficar descalços dançando no terreiro", disse ele, entre risos curtos e um olhar resignado. A fala, embora atravessada por humor, expunha um problema real: como disputar atenção com o mundo veloz e fragmentado das telas? Como convocar corpos que já não se reconhecem nas vozes de seus avós, em um contexto de constante bombardeio de informações e de novas formas de entretenimento? Essa é uma questão central para a sobrevivência das tradições orais e corporais na contemporaneidade.

Essa angústia de Zé Mário não é apenas individual. Ela expressa uma tensão mais ampla entre tradição e contemporaneidade, entre memória e consumo. Como aponta Heller (2008), a cultura popular tem sido progressivamente deslocada para a periferia dos interesses sociais, sendo substituída por formas midiáticas de entretenimento que promovem a passividade e o esquecimento. No caso de Condado, esse deslocamento se agrava por fatores econômicos, educacionais e estruturais. "O menino chega cansado da roça ou da escola. Aí vai brincar como, se nem sabe o que é aquilo?", questionou Zé Mário, revelando a complexidade dos desafios enfrentados pela tradição.

Durante uma roda reduzida, observei um grupo de quatro adolescentes que, com certo desdém, aceitaram experimentar os primeiros passos do Mateus. Um deles — magro, alto, tênis surrado — olhou para mim e disse: "Isso é coisa de velho, tia. Mas vou tentar." A tentativa foi breve. Os movimentos saíam rígidos, o corpo não acompanhava o ritmo. Mas, curiosamente, o riso que escapou dele ao errar um giro foi genuíno. Zé Mário, atento, não corrigiu: apenas tocou o ganzá com um pouco mais de ênfase. "Deixa errar. Errar é o começo da dança", sussurrou. Aquilo me atravessou como um ensinamento, uma lição de paciência e de sabedoria pedagógica.

Essa pedagogia do erro, do vacilo como parte da aprendizagem, dialoga com os princípios da Análise Bioenergética, que reconhece o corpo como território de expressão emocional e histórico (LOWEN, 1982). No Cavalo-Marinho, o corpo do jovem que tropeça, que ri, que hesita, é também um corpo que ensaia pertencimento. Mesmo quando parece não querer estar ali, sua presença física já carrega a possibilidade de uma reinscrição identitária, de uma conexão com a tradição que se manifesta para além da vontade consciente.

No meu diário de campo, escrevi naquele dia:

> "O menino riu de si mesmo e quase se foi. Mas algo no som, talvez no toque da rabeca, o trouxe de volta. Ele ficou até o fim. Não dançou mais, mas escutou. Escutou com o corpo. E escutar, aqui, já é um começo."

Zé Mário entende essa escuta. Sua atuação é marcada por uma persistência silenciosa, que não impõe, mas convida. "Eu só planto. Se vai nascer, não é comigo. Mas planto." A metáfora da semente se repete entre os mestres e, no caso do Torda, ela ganha contornos de resistência cotidiana. Plantar, aqui, não é só ato de fé — é também gesto político. É afirmar que, mesmo diante do descaso, do esquecimento e da tecnologia acelerada, ainda vale a pena chamar o menino para a roda, cultivando a esperança de que a tradição continue a florescer.

Era madrugada quando cheguei ao terreiro onde aconteceria a sambada. O céu ainda carregava vestígios da chuva do fim de tarde, e o cheiro de terra molhada se misturava ao aroma de café fresco vindo de uma barraca improvisada com lona plástica. Havia um silêncio vibrante antes do início da brincadeira. Um silêncio que, paradoxalmente, não era ausência de som, mas presença de espera, de expectativa. Aquela era a noite em que o Cavalo-Marinho aconteceria de forma plena — não mais em ensaio, mas em rito, em sua manifestação mais autêntica e profunda.

Aos poucos, os corpos foram chegando: crianças de chinelo, mulheres com saias longas e homens carregando instrumentos nas costas. Alguns já estavam pintados, outros ainda improvisavam figurinos atrás de um muro. Vi Mestre Zé de Bibi ajeitando a rabeca com um cuidado ritualístico. Sua expressão era séria, mas não dura — uma mistura de concentração e reverência. Aproximando-me, ouvi quando disse a um jovem brincante: "Não tenha pressa. O corpo tem que entrar antes da fala." Aquilo ficou ressoando em mim como um princípio etnográfico: antes de interpretar, é preciso entrar. Estar. Sentir. A imersão na experiência é fundamental para a compreensão da cultura.

Quando os primeiros toques da rabeca ecoaram pelo terreiro, senti meu próprio corpo responder. Uma vibração no estômago, um arrepio na pele, como se aquela música antiga tivesse atravessado tempos e alcançado minhas células. A roda se formou como um organismo vivo: não havia marcações no chão, mas todos sabiam onde começar. E a dança começou, em um fluxo contínuo de movimento e energia.

Não há como descrever a manifestação com precisão cartesiana. Ela não obedece a uma estrutura fixa, não se reduz a uma coreografia. É fluxo. É respiração coletiva. É memória que se move. Cada personagem que entra na roda — o Capitão, o Mateus, o Bastião — traz não apenas um papel, mas um estado corporal. Eles não interpretam. Eles são. Essa fusão entre personagem e brincante é a essência do Cavalo-Marinho, onde a arte e a vida se entrelaçam de forma indissociável.

Gumbrecht (2010) argumenta que há momentos em que a presença estética do corpo suspende a necessidade de sentido e nos coloca diante da pura intensidade do agora. A sambada é exatamente isso: um agora intensificado, em que o tempo se desorganiza e o corpo se alinha ao rito, transcendendo a lógica linear e mergulhando na experiência pura.

Durante a roda, fui puxada por uma senhora de cabelos brancos, que ria enquanto batia palmas: “Venha, menina, quem assiste de fora não sente.” Fui. E ali, entre giros e descompassos, senti o chão vibrar sob meus pés. Não era só o batuque — era a memória da terra, a história inscrita no pó, a resistência de séculos. Meu corpo, treinado na escuta bioenergética, reconheceu algo ali: a verticalidade do grounding, o impulso ascendente da pelve, a respiração que se amplia. Era como se tudo que eu havia estudado sobre Reich e Lowen se fizesse carne naquela roda, em uma experiência de profunda conexão entre teoria e prática.

O diário de campo daquela noite é fragmentado — frases curtas, registros quase poéticos, como quem tenta conter o inefável: “Chão molhado. Pé firme. Roda. Rabeca que grita. Criança que ri. Corpo que lembra. Eu. Dentro.” Essa anotação expressa a intensidade e a subjetividade da experiência vivida, onde a linguagem se torna insuficiente para capturar a totalidade da emoção.

A sambada durou até quase o amanhecer. No fim, os brincantes se sentaram no chão, suados, exaustos, felizes. Zé de Bibi me olhou e disse, com a voz embargada: “A gente dança

pra lembrar que ainda tá vivo.” Essa frase, dita sem pretensão, encerra muito do que esta pesquisa tenta sustentar: que o Cavalo-Marinho é um modo de estar no mundo, de dizer com o corpo aquilo que a história oficial esqueceu, um ato de afirmação da vida e da identidade.

O dia começava a clarear quando a sambada chegou ao fim. O céu ainda era azul escuro, cortado por filetes de luz cinza que anunciavam o sol. Os corpos dos brincantes, cobertos de suor e poeira, se espalhavam pelo terreiro, alguns deitados, outros sentados em roda, silenciosos ou rindo alto. O fim da brincadeira não era um fim, mas uma transição: do corpo em movimento ao corpo em escuta, um momento de assimilação e reflexão.

Sentei-me próxima a Zé de Bibi e a dois jovens brincantes, ambos exaustos, mas atentos. A conversa surgiu naturalmente, como costuma acontecer quando o corpo já falou tudo e a palavra vem apenas para organizar os resíduos do vivido. Um deles comentou: “Quando eu danço, parece que meu avô tá comigo. Eu nem conheci ele direito, mas sinto.” A frase era dita sem solenidade, mas com uma certeza que me tocou profundamente. O Cavalo-Marinho, mais uma vez, se revelava como um dispositivo de escuta transgeracional, de reconexão com uma linhagem que o tempo e a história tentaram calar, mas que persiste através da memória corporal.

Zé de Bibi então olhou para mim e disse: “Não pense que isso aqui é só brincadeira. A gente dança pra não esquecer quem é. Porque o mundo, esse mundo grande aí, vive querendo dizer que a gente não vale nada.” Aquela fala, tão direta, condensava uma crítica social e uma reafirmação identitária de forma poderosa. A sambada, nesse contexto, é um contra-ritual — um gesto coletivo que afirma vida e pertencimento diante de um sistema que opera pela exclusão e pelo apagamento, um verdadeiro ato de resistência cultural.

Essa função simbólica da brincadeira dialoga com o que DaMatta (1997) chama de “universo do rito”, no qual certos espaços e práticas suspendem temporariamente as hierarquias sociais para reafirmar outras ordens, mais ancestrais, mais comunitárias. O Cavalo-Marinho não resolve as opressões estruturais, mas cria fendas no cotidiano em que se pode respirar, se reconhecer, se reencantar, oferecendo um refúgio e um espaço de ressignificação.

A presença dos mais velhos no pós-rito também era notável. Muitos não dançaram, mas estavam ali — sentados nas cadeiras de plástico, oferecendo café, comentando as

performances. Suas falas revelavam um saber de outra ordem: “Ela dançou igual a tia dela dançava”, disse uma senhora, apontando para uma das meninas do grupo. Não era uma observação técnica, mas genealógica. A tradição, ali, era percebida como algo que corre nas veias, que reaparece no gesto, que volta mesmo quando se acredita perdido. Essa forma de transmissão afetiva e corporal se distancia dos modelos escolares e aproxima-se do que Bosi (1994) descreve como memória sensível — aquela que se guarda no ritmo, no cheiro, no calor da mão, em uma experiência multissensorial e profunda.

No meu diário de campo, anotei:

> “O dia amanhece, e os corpos ainda vibram. O silêncio do terreiro agora é outro: não de espera, mas de digestão. O que foi vivido precisa assentar. Não se fala muito. Mas se sente tudo.”

Antes de me despedir, ouvi uma última frase de um dos mestres, dita com voz baixa e sorriso discreto: “Se você levar isso no seu trabalho, diga que a gente não quer virar vitrine. A gente quer continuar sendo chão.” Aquilo me tocou com força. Era um aviso e uma orientação ética: não transformar o Cavalo-Marinho em objeto de espetáculo ou de consumo, mas reconhecê-lo como território vivo, em disputa e em criação constante, um espaço de autenticidade e resistência.

A frase de Zé de Bibi — “A gente não quer virar vitrine. A gente quer continuar sendo chão” — permaneceu ecoando em mim por dias. Ela nomeava uma inquietação antiga, partilhada por muitos mestres com quem conversei ao longo da pesquisa. Uma sensação de que, à medida que o Cavalo-Marinho passa a ser reconhecido como “patrimônio cultural”, corre o risco de perder justamente aquilo que o torna vivo: sua relação íntima com o território, com o corpo, com o tempo lento das comunidades, com a espontaneidade e a organicidade que o caracterizam.

Essa tensão entre reconhecimento e neutralização é amplamente debatida nos estudos sobre patrimonialização. Como aponta Canclini (2000), quando práticas culturais passam a ser institucionalizadas como “bens patrimoniais”, elas frequentemente sofrem um processo de estetização e congelamento, tornando-se representações fixas de uma identidade supostamente homogênea. O Cavalo Marinho, no entanto, é tudo menos fixo. É improviso, é falha, é riso fora de hora, é passo reinventado. E é justamente essa imprevisibilidade que parece estar em risco, ameaçada pela padronização e pela busca por uma “perfeição” que descaracteriza a essência da brincadeira.

Durante uma conversa em Glória do Goitá, Mestre Zé de Bibi foi direto: “Eles querem botar a gente no palco da prefeitura, com horário marcado, com som que não presta, e ainda por cima querem que a gente dance igual todo ano. Isso não é Cavalo-Marinho. Isso é teatro.” A crítica não era ao teatro em si, mas à lógica do espetáculo que se impõe sobre uma tradição cuja força está na sua organicidade, na sua conexão com o cotidiano e com a vida das pessoas. O terreiro não tem cortina, não tem aplauso no fim, não tem roteiro. Ele tem chão, poeira, suor, e isso exige outro tipo de presença — mais comprometida, mais vulnerável, mais real, uma presença que se manifesta na autenticidade da experiência.

A patrimonialização, embora traga visibilidade e recursos, impõe também um modelo de gestão que muitas vezes não dialoga com os modos próprios de organização comunitária. Como lembra Bendix (2009), ao entrar nos circuitos oficiais de reconhecimento, os sujeitos tradicionais são forçados a se adequar a expectativas externas, que incluem cronogramas, formatos “comunicáveis” e justificativas estéticas. “Querem que a gente escreva projeto, planilha, orçamento. Mas meu saber é no corpo. Como é que eu boto isso num papel?”, questionou Miriam Maria, rindo de forma desconfiada. Essa fala revela a dificuldade de traduzir um saber corporal e experiencial para a linguagem burocrática e racional, evidenciando a assimetria de poder entre as instituições e os detentores do saber tradicional.

Essa dissociação entre saber e linguagem técnica revela uma assimetria profunda. O que está em disputa não é apenas o “reconhecimento” institucional, mas o poder de definir o que é cultura e quem pode dizê-la. A antropologia, nesse sentido, precisa se perguntar: estamos contribuindo para a amplificação das vozes do campo ou ajudando a encaixá-las em categorias que as silenciam? Essa é uma questão ética e metodológica fundamental para a pesquisa antropológica, que deve buscar a descolonização do saber e a valorização das epistemologias locais.

No meu diário de campo, escrevi:

> “O Cavalo-Marinho cabe na folha de um edital? Cabe num plano de salvaguarda? Cabe no inventário de um instituto? Talvez. Mas corre o risco de perder o cheiro, a confusão, o susto do improviso. E sem isso, ele vira só vitrine mesmo.”

Os mestres sabem disso. Suas falas, muitas vezes consideradas “intuitivas” ou “populares” pelas políticas públicas, revelam uma sofisticação epistemológica que desafia a burocracia institucional. Quando Zé Mário diz “a tradição precisa ser ensinada, mas não enquadrada”, ele está reivindicando uma pedagogia e uma política da cultura que respeite o

movimento, a contradição, a vida, em sua complexidade e dinamismo, sem reduzi-la a fórmulas ou categorias pré-estabelecidas.

Enquanto os mestres expressavam receios sobre os efeitos da patrimonialização, percebi que os mais jovens, embora distantes da linguagem da política cultural, também manifestavam seus próprios deslocamentos em relação ao Cavalo-Marinho. Não como crítica formal, mas como ausência sentida, como distância afetiva. Muitos, quando perguntados sobre o folguedo, respondiam com frases curtas, quase descompromissadas: “Ah, é bonito, mas não é muito minha praia”, “Eu vejo mais quando passa na TV”, “Fui quando era pequeno, agora nunca mais”. Essas respostas, embora aparentemente superficiais, revelam uma desconexão geracional com a tradição.

Essas respostas, à primeira vista, podem parecer desinteresse. Mas quando escutadas com atenção, revelam algo mais profundo: uma ruptura nas formas de transmissão. A tradição, que antes passava pelo convívio, pelo cotidiano, pelo terreiro como extensão da casa, agora disputa espaço com uma lógica de consumo e velocidade que modifica profundamente a experiência do tempo. Como aponta Bauman (2001), vivemos uma modernidade líquida, onde os vínculos são constantemente dissolvidos e reconstituídos de forma superficial, impactando a forma como as novas gerações se relacionam com o passado e com as tradições.

Durante uma conversa informal com um adolescente em Condado, ele disse: “É massa ver o pessoal dançando, mas parece que não é meu. Não me vejo ali.” A fala me atingiu. Ela explicitava uma cisão identitária: o Cavalo-Marinho como patrimônio do “outro”, como algo que pertence a um passado cristalizado — e não como parte viva do presente. Essa sensação de exclusão simbólica pode ser, paradoxalmente, efeito da patrimonialização quando ela se distancia dos sujeitos reais e transforma práticas comunitárias em vitrines institucionais, como apontado por Leal (2012), gerando um sentimento de alienação e desapropriação.

Zé Mário, ao comentar esse afastamento dos jovens, foi enfático: “Eles não se veem porque a gente foi ficando invisível. A escola não fala da gente, a prefeitura só lembra quando tem edital, a TV só mostra quando é pra turista. Como é que o menino vai achar que isso é dele se ninguém diz isso pra ele?” O desabafo aponta para uma questão central: a disputa pela legitimidade simbólica. Se o Cavalo-Marinho não é apresentado como parte integrante da formação cultural das novas gerações, ele deixa de ser vivido como pertença e passa a ser percebido como performance alheia, um espetáculo distante e sem conexão com a realidade dos jovens.

Essa ruptura entre memória e juventude me levou a pensar na ideia de "descontinuidades de escuta", uma noção que venho elaborando a partir da articulação entre Reich (1972) e Connerton (1989). Quando não há espaço para a transmissão viva do gesto — quando o corpo não é inserido no rito, na repetição simbólica —, a escuta se quebra. O silêncio que se forma não é ausência de som, mas ausência de afeto. E nesse vazio, outras linguagens ocupam o espaço: o digital, o fragmentado, o imediato, que competem com as formas tradicionais de transmissão cultural.

Ainda assim, não se trata de romantizar o passado ou condenar os jovens. Em Bayeux, por exemplo, vi adolescentes utilizando o TikTok e Instagram para mostrar trechos da brincadeira. Filmavam, editavam, dançavam. Miriam Maria, ao ver um desses vídeos, riu: "Eles tão achando o jeito deles de brincar. Pode não ser o meu, mas é deles." Essa escuta generosa aponta para uma pedagogia que não fixa, mas acompanha — que permite que o Cavalo-Marinho se transforme, sem perder sua pulsação, adaptando-se às novas linguagens e plataformas, e encontrando novas formas de expressão e difusão.

No diário de campo daquele mês, anotei:

> "A tradição não morre. Ela muda de roupa, muda de tempo. Mas só vive se for tocada. Não se herda o Cavalo-Marinho por decreto. Se herda dançando. Com tropeço, com riso, com tropeço de novo. E isso não se ensina sem chão."

Ao longo do campo, tornou-se evidente que o afastamento dos jovens do Cavalo Marinho não era resultado exclusivo de uma suposta "falta de interesse", mas consequência direta de uma série de omissões estruturais. Em várias entrevistas e conversas informais, surgia a mesma pergunta: por que a escola não fala disso? Por que a mídia só mostra o Cavalo-Marinho como "folclore"? Por que os projetos culturais não chegam a quem brinca de verdade? Essas questões apontam para a necessidade de políticas públicas e ações educativas que valorizem e integrem as manifestações culturais locais no currículo escolar e na mídia, garantindo sua visibilidade e reconhecimento.

Mestre Zé Mário foi direto numa roda de conversa que presenciei: "A escola ensina o carnaval do Rio, o folclore do Sul, mas não fala da gente. O menino estuda aqui e não aprende que o que a avó dele fazia é cultura." Essa crítica não é novidade no campo da antropologia da educação. Como apontam Arroyo e Candau (2011), as práticas escolares no Brasil muitas vezes reproduzem modelos eurocêntricos de cultura e conhecimento, deslegitimando saberes

locais e afetivos que circulam fora da sala de aula, contribuindo para o apagamento das identidades culturais regionais.

A ausência do Cavalo-Marinho nas escolas das próprias comunidades onde ele é praticado produz um apagamento simbólico. Os jovens não apenas não se reconhecem nas tradições locais — muitas vezes são ensinados, mesmo que indiretamente, a considerá-las ultrapassadas, menores, ou "coisa de gente sem estudo". Essa dissociação entre território e currículo opera como uma violência epistêmica, uma recusa da escuta das formas de saber inscritas no corpo, na oralidade e no rito, perpetuando um ciclo de desvalorização cultural.

A mídia, por sua vez, reforça essa lógica. Como mencionaram vários mestres, o Cavalo Marinho só aparece nos telejornais regionais no final de ano ou em datas festivas, quase sempre reduzido a imagens de colorido exótico ou infantilizado como "brincadeira de Natal". "Eles mostram como se fosse boneco, como se fosse fantochinho de praça. Não mostram o que tem por trás: o corte, a dor, o trabalho", disse Miriam Maria em tom indignado. Sua crítica aponta para o que Stuart Hall (2003) chamou de "representações fixadas": imagens que, ao invés de revelar a complexidade de uma prática cultural, a congelam em estereótipos confortáveis para o olhar de fora, distorcendo sua verdadeira essência.

Nas políticas públicas locais, a lógica se repete. Quando há editais ou incentivos, normalmente se privilegiam formatos "apresentáveis", palatáveis ao gosto institucional — apresentações rápidas, com figurinos padronizados e sem tempo para o rito se desenvolver plenamente. Como disse Zé de Bibi: "Eles querem Cavalo Marinho de meia hora. Isso não existe. A gente começa de noite pra acabar no outro dia. Isso tem tempo próprio." A tentativa de adaptar a tradição ao formato do projeto revela, mais uma vez, o conflito entre o tempo da burocracia e o tempo do terreiro, onde a organicidade e a duração são elementos intrínsecos à manifestação.

Esses conflitos foram anotados exaustivamente nos meus diários de campo:

> "O que a escola não ensina, o corpo tenta lembrar. O que a TV não mostra, o mestre canta. Mas há um ruído entre os mundos. E no meio desse ruído, o Cavalo-Marinho resiste — tropeçando, mas ainda dançando."

Esses conflitos foram anotados exaustivamente nos meus diários de campo: "O que a escola não ensina, o corpo tenta lembrar. O que a TV não mostra, o mestre canta. Mas há um ruído entre os mundos. E no meio desse ruído, o Cavalo-Marinho resiste — tropeçando, mas

ainda dançando.” Essa observação sintetiza a resiliência da tradição diante das adversidades e a capacidade de encontrar formas de persistir, mesmo em contextos desfavoráveis.

A escuta dessas falas me levou a uma convicção: não basta reconhecer o Cavalo Marinho como “patrimônio”. É preciso garantir condições concretas para sua vivência, inserindo-o nos espaços onde a memória se constrói cotidianamente — a escola, a praça, a mídia, os corpos. Do contrário, o risco é que a tradição se converta em ornamento institucional, celebrada de forma protocolar e esquecida no chão onde nasceu, perdendo sua vitalidade e significado.

Ao reler meus cadernos de campo e revisitar as falas dos mestres, percebo que esta pesquisa nunca foi apenas sobre o Cavalo-Marinho. Foi, sobretudo, um mergulho em territórios de memória onde o corpo é o primeiro arquivo. Um corpo que escuta, tropeça, dança, resiste — e que carrega em sua pele e músculos as marcas de uma história que não está escrita em livros, mas no compasso da rabeca e na poeira do terreiro, em uma narrativa viva e pulsante.

A cada visita, a cada roda, fui percebendo como minha escuta se alargava. No início, anotei falas. Depois, passei a registrar silêncios. Até que comecei a escrever sensações, ritmos, pulsos. Compreendi, na prática, o que Merleau-Ponty (1999) já havia anunciado: que o corpo não é apenas um meio de percepção, mas é em si uma forma de saber. Escutar com o corpo é abrir-se ao não verbal, ao não previsto. É permitir que a pele, os pés e a respiração se tornem ferramentas de pesquisa, em uma abordagem que transcende a racionalidade e abraça a experiência.

Essa escuta me levou a reconhecer que o Cavalo-Marinho é mais do que uma manifestação cultural. É um sistema de conhecimento. Um modo de transmitir saberes que articula afeto, rito, resistência e estética. É, como diria Foucault (1979), uma “tecnologia de si” — uma prática que permite aos sujeitos se construírem, se manterem e se afirmarem diante das forças que tentam apagá-los. Os mestres não são apenas artistas populares. São guardiões de epistemologias corporais, que operam nas margens do sistema, mas sustentam o centro vital de suas comunidades, em um ato contínuo de resistência e afirmação cultural.

Nesse processo, reencontrei também minhas próprias margens. Como mulher nordestina, psicóloga corporal e filha de uma linhagem invisibilizada por tantas camadas de silêncio, estar nesses terreiros foi também um retorno. Lembrei da menina que, aos oito anos,

viu uma roda de Cavalo-Marinho no Recife Antigo e não soube nomear o que sentia — mas sentiu. Hoje, compreendo que aquele encantamento era já um chamado da memória. Não uma memória histórica, documentada, mas uma memória corporal, ancestral, que pulsa como um tambor interno, conectando-me a uma herança profunda.

Essa dimensão da escuta me atravessou por inteiro. Escutar o Cavalo-Marinho foi escutar a mim mesma. Escutar o que ficou suspenso entre as gerações, o que foi calado pelas escolas, o que foi estetizado pelos editais, mas que insiste em viver no gesto de uma senhora que prepara o café antes da roda, no menino que dança sem saber o nome do personagem, na mestra que costura os figurinos com as mãos de sua mãe e de sua avó, em uma teia de memórias e afetos que se perpetua.

No diário de campo, em uma das últimas noites, escrevi:

> "O Cavalo-Marinho me ensinou a escutar com o pé, com a lombar, com o riso. Me ensinou que tradição não é o que se repete igual — é o que se recusa a morrer, mesmo mudando de forma."

Essas aprendizagens não cabem em gráficos nem em planilhas de impacto. Mas transformaram minha maneira de ver o mundo, de conduzir uma escuta clínica, de escrever um texto acadêmico. Aprendi com os mestres e mestras a importância do detalhe, do tempo longo, da relação. Aprendi que não se faz pesquisa sem se implicar. E que não se brinca o Cavalo-Marinho de fora — só de dentro, em uma imersão total e comprometida com a experiência.

Concluir este capítulo não é fechar um ciclo, mas abrir um caminho. Porque o Cavalo Marinho — como me disseram tantas vezes os mestres — "não tem fim, só intervalo". O que foi vivido nos terreiros de Condado, Glória do Goitá e Bayeux continua reverberando, como a rabeca que ainda toca mesmo depois do último acorde. É nesse compasso, entre o visível e o sensível, que inscrevo estas últimas palavras, em um convite à continuidade da reflexão.

O que esta travessia me ensinou é que o Cavalo-Marinho não se traduz em conceitos fixos. Ele escapa à captura acadêmica, escorrega das definições oficiais, ri das classificações. Porque ele é linguagem do corpo, e o corpo é ambíguo, atravessado, contraditório. Não é possível compreendê-lo sem se deixar afetar. E isso exige da pesquisadora uma postura ética e estética de escuta comprometida — uma escuta que reconhece a potência dos saberes corporais e das memórias invisíveis, em uma abordagem que valoriza a complexidade e a fluidez da cultura.

A tradição, como se mostrou ao longo da pesquisa, não é um acervo morto a ser preservado, mas um corpo vivo a ser cuidado. Um corpo que dança porque resiste, que canta porque lembra, que gira porque deseja futuro. Os mestres e mestras não pedem favores. Pedem escuta. Pedem políticas que respeitem o tempo da poeira, que valorizem a educação que se faz no tropeço, que reconheçam que há pensamento na roda, epistemologia no canto, filosofia no gesto, em uma afirmação da riqueza e da profundidade do saber popular.

Ao final, compreendo que esta não é apenas uma pesquisa sobre o Cavalo-Marinho, mas com o Cavalo-Marinho. E mais ainda: através dele. Através dos seus giros, me deixei girar. Através das suas pausas, aprendi a silenciar. Através da sua teimosia em continuar, mesmo nas margens, reencontrei o sentido político da memória — não como passado, mas como insistência do presente, um ato contínuo de afirmação e resistência.

Que este capítulo possa, portanto, ser lido não como um retrato estático, mas como um gesto de aliança. Entre mim e os mestres. Entre o corpo e a palavra. Entre a academia e os terreiros. E que a escuta que aqui se propõe não se encerre neste texto, mas se desdobre em práticas mais sensíveis, mais justas, mais abertas ao saber que pulsa no chão, em um convite à ação e à transformação.

“A gente brinca pra não calar”, me disse Miriam Maria. Que minha escrita, então, também seja uma forma de brincar — com seriedade, com afeto, com o corpo todo, em um ato de expressão e resistência

5.1. PÉS QUE FALAM, CORPOS QUE INSCREVEM

No Cavalo-Marinho, cada movimento é um poema inscrito no corpo, onde o chão batido do terreiro se torna uma extensão da própria existência. Os brincantes dançam com os joelhos semiflexionados, os pés firmemente conectados ao solo, estabelecendo um diálogo direto com a terra. Esse gesto vai além da fisicalidade; ele carrega consigo uma ancestralidade que pulsa a cada passo, reafirmando que o corpo é, também, território de memória. O chão não é apenas um suporte, mas um elo entre passado e presente, um espaço onde se inscrevem histórias de resistência e celebração. A relação do corpo com o solo no Cavalo-Marinho remete à ideia de grounding, ou enraizamento, conceito central na análise bioenergética de Alexander Lowen (1982, p. 34), que sugere que a conexão firme com a terra é essencial para a presença plena no mundo. No Cavalo-Marinho, essa conexão não apenas sustenta o corpo,

mas também dá suporte às narrativas e às emoções que emergem na brincadeira, em uma profunda conexão entre o físico e o simbólico.

Essa ancoragem no chão reflete não apenas um aspecto técnico da dança, mas um princípio vital da manifestação. Cada pisada, cada trupé marcado, ressoa como um eco das gerações passadas que construíram essa tradição. Ao manter os pés no chão, os brincantes reafirmam sua identidade e suas raízes, desafiando os apagamentos históricos que tentaram silenciar suas histórias. Como afirma Leda Maria Martins (1997, p. 52), “o corpo é o repositório de memórias que não se apagam”; no Cavalo-Marinho, essas memórias se manifestam no movimento, na cadência dos passos, na vibração das alfaias e no ritmo acelerado das pisadas. A dança, portanto, é uma forma de inscrição da história na carne, uma maneira de ressignificar o passado através do presente, em um processo contínuo de rememoração e reinvenção.

A conexão entre o corpo e a terra no Cavalo-Marinho também carrega um simbolismo profundo. O terreiro não é um espaço qualquer, mas um palco sagrado onde se desenrola um espetáculo de pertencimento. A poeira que se levanta com os giros dos brincantes é testemunha do que foi vivido ali, da energia que se espalha e reverbera em cada corpo presente. A dança não é apenas celebração; é também um ato político, um gesto que afirma a continuidade de uma cultura que se nega a desaparecer. Como bem expressa Zé de Bibi: "Cada vez que a gente pisa no chão, está acordando as vozes dos nossos que vieram antes" (ZÉ DE BIBI, Entrevista, 2022). Dessa forma, o Cavalo Marinho não é apenas um espetáculo de tradição, mas um rito de resistência, onde a memória se escreve em movimento, e o corpo se torna um arquivo vivo de um povo que dança para existir, em uma poderosa afirmação de identidade e cultura. Lowen (1982, p. 34) descreve o *grounding* como.

> ″o processo de conectar-se com a terra, tanto física quanto emocionalmente. Envolve sentir o peso do corpo enquanto ele pressiona o chão, permitindo que a força da gravidade o ancore na realidade. Sem grounding, a energia de uma pessoa se desequilibra, levando à desconexão de si mesma e da vida" (LOWEN, 1982, p. 34).

A dança no Cavalo-Marinho exige que os joelhos semiflexionados sejam mais do que um elemento técnico; eles são um convite para que o corpo mergulhe no seu próprio eixo, buscando equilíbrio entre o céu e a terra. Esse gesto não apenas define a postura dos brincantes, mas também reforça uma conexão essencial com a ancestralidade e a própria identidade cultural. Para Alexander Lowen, essa postura representa uma abertura para o fluxo

de energia, permitindo que o indivíduo esteja plenamente presente em seu corpo e em sua experiência (LOWEN, 1982, p. 45). Assim como na clínica bioenergética, onde o terapeuta observa os movimentos corporais para acessar memórias e emoções, no Cavalo-Marinho cada gesto carrega múltiplas camadas de significado. O pisar firme no chão, aliado à leveza dos giros e saltos, não é apenas coreografia, mas um movimento de reconciliação com a terra e consigo mesmo. Os brincantes encontram, na dança, uma maneira de harmonizar corpo e espírito, transformando o terreiro em um espaço de cura coletiva e de afirmação da vida.

Esse enraizamento, fundamental tanto para a dança quanto para a análise bioenergética, se traduz no Cavalo-Marinho pela força com que os pés tocam o solo. Walter Benjamin (2006, p. 223) afirma que a história não é linear, mas construída em lampejos que iluminam o presente. Essa ideia ressoa profundamente com a manifestação do Cavalo-Marinho, onde cada pisada no chão ecoa não apenas no presente, mas também no passado e no futuro. A memória, assim como a dança, não se limita a um único tempo; ela se refaz a cada repetição, a cada nova enunciação, garantindo que a tradição continue viva. O Cavalo-Marinho, então, não apenas resgata histórias, mas as reinscreve no corpo, criando uma conexão dinâmica entre os tempos e as experiências vividas, em um processo contínuo de ressignificação.

O corpo do brincante, ao se mover, torna-se um território onde se inscrevem as memórias coletivas e individuais. É no toque dos pés na terra, no suor que escorre pelo rosto e na respiração acelerada da dança que a história é recontada sem palavras, apenas pelo sentir. Como afirma Zé de Bibi, “quando a gente dança, não está só dançando, está contando tudo o que veio antes da gente” (ZÉ DE BIBI, Entrevista, 2022). Esse processo não apenas reafirma a identidade cultural, mas também promove a cura e a libertação de traumas ancestrais, em uma poderosa manifestação de resiliência e vitalidade.

> A história não é uma sequência contínua e uniforme de eventos, mas um processo fragmentado, feito de lampejos que iluminam o presente a partir do passado. Esses lampejos revelam momentos de resistência, esperança e criação que rompem com a linearidade do tempo e permitem que o passado dialogue com o presente de maneira intensa e transformadora. (BENJAMIN, 2006, p. 223)

No Cavalo-Marinho, cada pisada é um lampejo de memória, uma reafirmação de pertencimento e identidade. Na bioenergética, o *grounding* é o caminho para liberar tensões armazenadas no corpo, permitindo que as energias reprimidas encontrem expressão. Os brincantes, ao dançarem, reativam essas memórias armazenadas nos músculos e ossos,

transformando-as em movimentos que, ao mesmo tempo, libertam e reconstroem, em um processo de cura e ressignificação.

A postura dos brincantes no Cavalo-Marinho, com joelhos semiflexionados e a força dos pés bem plantados, evoca um diálogo com a natureza, que ressoa com a ideia de enraizamento de Leda Maria Martins (2003). Ela descreve o corpo em performance de maneira profunda:

> O corpo na performance não é apenas matéria biológica em movimento, mas um espaço de inscrição simbólica e narrativa. Cada gesto é um signo que comunica memórias, histórias e afetos. É através dessa corporeidade que a performance reinscreve a memória no presente, rearticulando o passado e o futuro em um gesto que não apenas diz, mas também significa. (MARTINS, 2003, p. 58)

No Cavalo-Marinho, os brincantes escrevem suas histórias com os pés, desenham resistências com os corpos e transformam o chão do terreiro em uma página viva, onde a ancestralidade se manifesta a cada movimento. Esse enraizamento não é apenas físico, mas também espiritual e político, um vínculo profundo com o território e com as gerações passadas. A relação entre corpo, memória e terra se reafirma no ritmo da dança, na musicalidade e na interação entre os brincantes e o público, que juntos recriam um espaço de pertencimento e continuidade, em uma celebração da vida e da cultura.

Wilhelm Reich (1975) aprofunda essa perspectiva ao afirmar que o corpo não apenas carrega as marcas da história, mas também as manifesta e transforma. Para ele, a tensão muscular, os bloqueios energéticos e os padrões de movimento são registros vivos das experiências individuais e coletivas. No Cavalo-Marinho, essa compreensão se reflete na maneira como os brincantes incorporam as histórias de seus antepassados, não apenas através da oralidade, mas também por meio da dança e da música. Cada gesto, cada pisada no chão, cada mudança de ritmo é um ato de resistência e uma afirmação de identidade, reafirmando que a cultura não se limita à lembrança, mas se faz presente no corpo que dança, na voz que canta e no suor que reafirma a força de um povo, em um processo contínuo de ressignificação e empoderamento.

Essa interação entre corpo e memória, presente no Cavalo-Marinho, ressoa com as ideias de Reich sobre a relação entre expressão corporal e libertação emocional. No terreiro, a performance não é apenas uma encenação; é um espaço onde os corpos se libertam das amarras do tempo e encontram, na repetição ritualística dos movimentos, um canal para a

ressignificação de dores históricas. O brincar se torna um processo de cura, onde o corpo brincante não apenas encena uma tradição, mas a vive e a transforma, permitindo que cada nova geração a reinvente sem romper seus laços com a ancestralidade, em uma dinâmica de continuidade e renovação.

Reich (1975, p. 45) afirma que:

> “O corpo armazena cada experiência emocional, tanto positiva quanto negativa, em sua estrutura muscular. Tensões e bloqueios se desenvolvem como resposta a emoções não resolvidas, criando o que chamo de 'armadura corporal'. Essas tensões não são meramente físicas; são a manifestação visível de sentimentos suprimidos, que só podem ser liberados através do movimento e da consciência" (REICH, 1975, p. 45).

O movimento corporal no Cavalo-Marinho transcende o simples ato de dançar: ele é um rito de conexão entre o homem, a terra e o universo. Na análise bioenergética, o grounding permite que o corpo se liberte das couraças criadas pelas pressões da vida, alcançando uma liberdade que ecoa na dança dos brincantes. Essa libertação não se restringe ao campo físico, mas se manifesta na expressão emocional e simbólica de um corpo que se reconcilia com sua história e suas raízes, em um processo de autoconhecimento e cura.

No Cavalo-Marinho, esse princípio se concretiza no encontro entre os pés e o chão, na leveza dos giros e na vibração ritmada do tambor. Como sugere Regina Abreu (2006, p. 42), as práticas culturais são também formas de resistência, e no Cavalo-Marinho essa resistência é dançada, enraizada e reimaginada a cada gesto. Os brincantes, assim, não apenas performam; eles reconstroem o mundo, passo a passo, em uma dança onde o corpo é memória, cura e vida, em uma poderosa afirmação de identidade e cultura.

O contato direto dos pés com o solo é um elemento crucial para a experiência da dança, proporcionando não apenas suporte físico, mas uma conexão profunda com o campo energético da coletividade. Como aponta Lowen (1982, p. 38) "o *grounding* é a âncora que mantém o indivíduo conectado à realidade enquanto explora suas emoções e experiências". No terreiro, essa âncora se traduz na pulsação rítmica dos tambores e na presença ativa do coletivo, que atua como um campo energético compartilhado. O pisar firme no chão não é apenas um ato mecânico, mas uma forma de afirmar a existência e integrar memórias que, embora individuais, se tornam coletivas no contexto da dança, em uma experiência de profunda conexão e pertencimento.

O corpo no Cavalo-Marinho é, ao mesmo tempo, instrumento e mensagem. Como descreve Leda Maria Martins (2003, p. 61), "a corporeidade da performance é uma escrita que inscreve a memória no presente, articulando passado e futuro em um gesto vivo". Cada giro, cada salto e cada pausa carregam histórias silenciadas, emoções reprimidas e celebrações que se reconstroem a cada repetição. Na análise bioenergética, os movimentos espontâneos revelam padrões emocionais e traumas, permitindo que o corpo encontre uma via de expressão para aquilo que, muitas vezes, as palavras não conseguem dizer. Os brincantes, ao incorporarem os personagens e ritmos do Cavalo-Marinho, transformam tensões corporais em expressões criativas, ressignificando dores e celebrando a resistência por meio do corpo em movimento, em um processo de cura e libertação.

A postura dos joelhos semiflexionados no Cavalo-Marinho tem uma dimensão simbólica profunda. Não apenas indica a prontidão e o equilíbrio do brincante, mas também reflete um estado de entrega à força gravitacional, essencial tanto na dança quanto na bioenergética. Wilhelm Reich (1975, p. 112) argumenta que essa entrega à

gravidade é uma forma de liberar tensões acumuladas e acessar a energia vital. No Cavalo-Marinho, essa posição é um ponto de partida para os movimentos fluidos e ritmados que conectam o brincante ao seu centro e ao grupo, criando uma harmonia que vai além do corpo físico. A flexão dos joelhos, acompanhada do contato constante com o solo, reflete uma humildade perante a terra e uma abertura ao fluxo contínuo de energia e memória, em uma dança que é ao mesmo tempo técnica e espiritual.

Além do grounding, o Cavalo-Marinho também explora o conceito de "carga" e "descarga" emocional, central na análise bioenergética. Alexander Lowen (1982) amplia essa ideia ao afirmar que os movimentos corporais não são apenas formas de expressão, mas também ferramentas para restaurar o equilíbrio emocional, permitindo que a energia acumulada encontre um caminho saudável para sua liberação. No Cavalo-Marinho, essa dinâmica se manifesta na alternância entre momentos de intensa vibração rítmica e pausas reflexivas, onde os brincantes encontram espaço para ressignificar suas experiências e aprofundar sua conexão com a tradição. A dança, assim, se torna um processo vivo de cura, em que a memória, o corpo e a ancestralidade se entrelaçam em um fluxo contínuo de resistência e celebração, em uma poderosa manifestação de vitalidade e resiliência.

Lowen (1982, p. 92) descreve que "movimentos são mais do que ações físicas; são a expressão externa de sentimentos e estados internos do ser. Um movimento livre e fluido indica abertura e vitalidade, enquanto movimentos restritos refletem conflitos internos e supressão emocional. Através do movimento, pode-se acessar, compreender e transformar emoções profundamente enraizadas, permitindo que o corpo recupere sua harmonia natural e conexão com a vida". Para Lowen (1982, p. 78), os movimentos do corpo não apenas intensificam as energias emocionais, mas também as liberam, promovendo um equilíbrio interno essencial para a saúde física e emocional. No Cavalo-Marinho, essa relação entre movimento e liberação se evidencia na alternância entre momentos de alta intensidade rítmica e pausas estratégicas, criando um fluxo dinâmico de tensão e descarga. Esse ciclo não apenas envolve o espectador, mas também permite que os brincantes elaborem emoções e memórias que, de outra forma, permaneceriam armazenadas no corpo. A dança se torna, assim, um canal de ressignificação, onde experiências difíceis podem ser transformadas em gestos de celebração e conexão, em um processo de catarse coletiva.

O Cavalo-Marinho desafia a dualidade cartesiana que separa mente e corpo, convidando-nos a perceber o ser humano como uma totalidade integrada. Esse entendimento é crucial tanto na prática artística quanto na terapêutica. Como observa Regina Abreu (2006, p. 48), "o corpo é um território onde memórias sociais e políticas se entrelaçam, formando uma cartografia dinâmica de experiências e afetos". No Cavalo-Marinho, essa cartografia se desenha no espaço do terreiro, onde o ritmo, a corporeidade e a ancestralidade se combinam para criar um modelo de resistência cultural e emocional. O corpo, longe de ser um mero instrumento de performance, torna-se um repositório vivo de saberes e tradições que se atualizam a cada brincadeira. A energia vital que flui entre brincantes e espectadores transcende o espaço físico do terreiro, reafirmando que a memória, quando expressa pelo corpo, é ao mesmo tempo política, poética e transformadora, em uma manifestação de profunda vitalidade.

O corpo brincante no Cavalo-Marinho manifesta uma sabedoria que ultrapassa a técnica, emergindo como uma prática de conexão profunda entre o indivíduo e a coletividade. A dança transforma o terreiro em um espaço de comunicação que alterna silêncio e som, movimento e pausa. Essa dinâmica encontra paralelos na análise bioenergética, que compreende o corpo como um campo de energia em constante interação com o ambiente. Para Lowen (1982, p. 52), a integração entre corpo e terra é fundamental para que o ser alcance

harmonia, permitindo que as tensões internas sejam reconhecidas e dissolvidas. No Cavalo-Marinho, essa integração é visível na prática de dançar descalço, onde o toque direto dos pés na terra estabelece um diálogo sensorial e simbólico com a ancestralidade. Cada pisada no solo batido do terreiro é uma reafirmação de pertencimento, uma inscrição de memórias coletivas que ecoam nas batidas dos tambores e nos cantos entoados. Assim como na bioenergética, esse gesto é um convite para que o corpo esteja presente no aqui e agora, consciente de suas raízes e potências, em uma experiência de enraizamento e conexão.

Além do grounding, o Cavalo-Marinho explora a verticalidade e a fluidez do corpo em movimento, elementos que dialogam diretamente com a teoria bioenergética sobre o equilíbrio entre forças de gravidade e expansão. Para Lowen (1982, p. 88), o alinhamento vertical do corpo é essencial para a expressão plena da energia vital. No Cavalo-Marinho, essa verticalidade se manifesta nos saltos dos brincantes, que parecem buscar transcender o peso das memórias ancestrais que carregam. No entanto, a brincadeira não se encerra no ato de se elevar; ela retorna ao chão, com pisadas firmes que reafirmam a conexão com a terra e com suas raízes. Essa alternância entre elevação e enraizamento é um movimento cíclico que reflete tanto os processos emocionais quanto as dinâmicas culturais vivenciadas pelos brincantes. É nessa oscilação entre o impulso para o alto e a ancoragem no solo que o Cavalo-Marinho encontra seu equilíbrio, mantendo-se vivo e pulsante como um rito de resistência e celebração, em uma dança que é ao mesmo tempo terrena e espiritual.

O ritmo no Cavalo-Marinho desempenha um papel essencial na construção de um estado de presença corporal e emocional. A cadência dos instrumentos, combinada à fluidez dos corpos em movimento, gera um "fluxo energético" que atravessa o terreiro, conectando brincantes e espectadores em uma experiência comum. Essa interação entre ritmo e movimento reverbera no conceito de Wilhelm Reich (1975, p. 119), que afirma que o ritmo é uma das formas primordiais de organização do corpo humano, funcionando como um elo entre emoções e gestualidade. No Cavalo-Marinho, o ritmo não apenas estrutura a dança, mas cria um espaço onde o corpo acessa e libera emoções reprimidas. Essa liberação, no entanto, não é um ato isolado, mas ocorre no coletivo, transformando o terreiro em um ambiente terapêutico compartilhado. O corpo brincante não apenas dança; ele encontra, no ritmo, um canal de expressão que integra história, memória e identidade, em uma poderosa manifestação de vitalidade e resiliência.

Além de sua dimensão rítmica, o Cavalo-Marinho também se apresenta como um espaço de afirmação política. Regina Abreu (2006, p. 50) observa que o corpo brincante, ao inscrever sua memória no espaço público do terreiro, desafia as narrativas de apagamento impostas por sistemas hegemônicos. Dessa forma, os movimentos do Cavalo-Marinho transcendem a estética e se tornam um ato de resistência. Cada giro, cada batida do pé no chão, ecoa as histórias de opressão e luta dos trabalhadores canavieiros e de seus descendentes. Essa corporeidade insurgente dialoga diretamente com a bioenergética, que vê o corpo não apenas como meio de expressão autêntica, mas também como um território de enfrentamento das tensões acumuladas pela opressão histórica. Assim, no Cavalo-Marinho, a dança se converte em linguagem política, em uma forma de reescrever as narrativas de um povo cuja história, por vezes, foi silenciada, afirmando sua presença e sua voz.

Por fim, o Cavalo-Marinho nos ensina que o corpo é uma ponte entre o material e o imaterial, entre o visível e o invisível. Leda Maria Martins (2003, p. 63) descreve a performance como um espaço onde o corpo se torna simultaneamente meio e mensagem, inscrevendo no presente as forças ancestrais que ainda habitam a memória coletiva. Esse entrelaçamento entre corpo, território e ancestralidade encontra ressonância na análise bioenergética, que busca reconectar o indivíduo à sua essência por meio do movimento e da presença plena. No Cavalo-Marinho, os brincantes tornam-se condutores dessa conexão, transformando o terreiro em um espaço sagrado onde passado, presente e futuro dançam em harmonia. Dessa forma, a brincadeira não apenas perpetua uma tradição, mas reafirma o corpo como território de história, cultura e resistência, em uma celebração contínua da vida e da memória.

5.2. DANÇAR PARA LEMBRAR

No silêncio que antecede o toque da rabeca no terreiro do Cavalo-Marinho, parece respirar histórias guardadas no fundo da memória coletiva. Quando os brincantes entram em cena, seus corpos tornam-se veículos de narrativas ancestrais, carregando em cada gesto o peso invisível de gerações. Como afirmou Zé de Bibi, “o que a gente dança é o que os antigos nos deixaram. É memória viva, é terra que fala pelos pés” (ZÉ DE BIBI, Entrevista, 2022). A dança, nesse contexto, transcende a estética; torna-se um idioma através do qual traumas e memórias reprimidas encontram expressão. O terreiro se converte em um palco de ressignificação, onde cada passo firme no solo não apenas uma coreografia, mas um

testemunho da ancestralidade que se recusa a ser esquecida, em um ato contínuo de rememoração e cura.

Para pensar a relação entre memória, trauma e enunciação nas práticas do Cavalo Marinho, recorro a Primo Levi como referência teórica sobre os limites do testemunho — isto é, sobre como experiências extremas desafiam a tradução em linguagem e exigem formas alternativas de expressão. Não se trata de estabelecer uma equivalência histórica entre contextos distintos, mas de usar a reflexão de Levi como lente analítica para compreender o problema do testemunho e da linguagem do sofrimento, especialmente em narrativas que emergem de contextos de opressão.

No plano empírico, o Cavalo-Marinho mobiliza modos não-verbais de transmissão (pisada, canto, gesto, ritmo) que atuam como dispositivos performativos para tornar visíveis e partilháveis memórias históricas difíceis de verbalizar. Para situar historicamente essas memórias no contexto brasileiro — em especial as marcas da

escravidão e do trabalho canavieiro — integro ao fio analítico referências específicas sobre memória da escravidão, patrimônios populares e estudos etnográficos do folguedo (Dossiê IPHAN; L. M. Martins; Sandroni), de modo a evitar analogias simplificadoras e a garantir enquadramento contextual adequado. Levi ajuda, assim, a problematizar o testemunho; a bibliografia sobre memória escravista e patrimonialização fornece o enquadramento histórico necessário para interpretar como essas memórias se inscrevem no corpo e na ação coletiva, revelando a complexidade da transmissão cultural.

A corporeidade no Cavalo-Marinho é um testemunho vivo da memória que insiste em se manifestar, mesmo diante dos esforços do esquecimento imposto. Leda Maria Martins (2003) descreve a performance corporal como um espaço de inscrição e resistência, onde cada movimento se torna um traço da história social. O corpo brincante, então, não apenas dança, mas escreve — com passos, pulos e gestos — uma narrativa que reivindica sua existência, seu direito de contar e de continuar. Essa dança não apenas revive o passado, mas o transforma em um presente carregado de significado, onde o rito se atualiza e a ancestralidade se projeta para o futuro, em um processo contínuo de reinvenção e afirmação. Martins (2003, p. 58) observa que:

> O corpo na performance não é apenas um instrumento de expressão, mas um território onde as memórias culturais se inscrevem e se transformam. Cada

> gesto, cada movimento, é um texto que comunica histórias, resistências e afetos que muitas vezes não encontram espaço na palavra. A performance, nesse sentido, é um campo dinâmico onde o passado é revisitado, o presente é afirmado e o futuro é imaginado" (MARTINS, 2003, p. 58).

Para Leda Maria Martins (2003, p. 58), “o corpo é um lugar onde o passado é reescrito em gestos e ações, comunicando histórias que muitas vezes não encontram espaço na palavra.” No Cavalo-Marinho, essa reescrita se manifesta na cadência dos movimentos dos brincantes, onde o eco das dores ancestrais ressurge, transformando o peso da escravidão e do trabalho árduo nos engenhos em um corpo que resiste e se reinventa. Essas marcas não são apagadas pelo tempo; pelo contrário, são incorporadas aos gestos, que fazem do movimento um espaço de ressignificação. Nesse contexto, o Cavalo-Marinho transcende a performance e se torna um rito de cura coletiva. Cada batida no tambor, cada giro, cada impulso do corpo no terreiro costura as feridas do passado,

reconstruindo histórias através da dança e do canto, em uma poderosa manifestação de resiliência.

O Cavalo-Marinho revela como a memória corporal carrega traumas transgeracionais, aqueles que atravessam o tempo e se manifestam de maneiras inesperadas. Sigmund Freud descreveu essas memórias como “fantasmas psíquicos”, fragmentos de experiências que não puderam ser processadas e que buscam expressão no presente. Freud (1920) sugere que o inconsciente armazena dores que se repetem ao longo das gerações, até encontrarem uma forma de se tornar visíveis. No Cavalo-Marinho, essa visibilidade se dá através do corpo que dança, do suor que escorre, da respiração ofegante do brincante que revive, sem perceber, os gestos dos que vieram antes. Cada marcação de pés no chão, cada improviso cantado ao ritmo da rabeca é um testemunho de como a memória encontra formas alternativas de sobrevivência, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura. Como afirma Freud (1920):

> O trauma não desaparece; ele se manifesta repetidamente, como um fragmento de memória que insiste em emergir, buscando reconhecimento. Esses vestígios, frequentemente reprimidos na psique, encontram formas indiretas de expressão, revelando-se em comportamentos, sonhos ou mesmo nos gestos cotidianos. A cura exige que esses fragmentos sejam trazidos à luz, para que possam ser compreendidos e integrados" (FREUD, 1920, p. 45)

No Cavalo-Marinho, essas memórias emergem no compasso dos corpos brincantes, que, como sugere Zé de Bibi, “dançam as histórias que a gente não consegue falar, mas sente no peito.” Cada passo no terreiro é uma pulsação que conecta passado e presente, como se, a

cada movimento, fosse possível desenterrar narrativas há muito silenciadas. A repetição dos gestos, a energia depositada em cada pisada firme no chão batido, transforma a dor herdada em expressão, criando um espaço onde o trauma não apenas sobrevive, mas é ressignificado, em um processo contínuo de cura e libertação.

A dança também se configura como um território de resistência política, onde o corpo brincante é uma superfície de inscrição simbólica. Para Leda Maria Martins (2003, p. 62), “a performance é um ato político, onde o corpo é usado para reinscrever memórias apagadas e reafirmar identidades coletivas.” No Cavalo-Marinho, o terreiro se torna um palco onde os brincantes desafiam o esquecimento, gravando no solo suas histórias de luta e sobrevivência. O bater ritmado dos pés, os giros que desestabilizam o eixo do corpo, os gestos amplificados pelo canto e pela rabeca são formas de afirmar: “Estamos aqui, e nossa história importa.” Essa corporeidade insurgente faz do Cavalo-Marinho não apenas uma brincadeira, mas um ato de reivindicação e resiliência, onde a dor é convertida em força e continuidade, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Essa ideia dialoga diretamente com os estudos de Wilhelm Reich (1975), que compreende o corpo como um arquivo de experiências emocionais, onde os gestos expressam tensões acumuladas e, ao mesmo tempo, funcionam como canais de

liberação. Para Reich, as memórias traumáticas não desaparecem, mas ficam armazenadas nos músculos e na respiração, moldando posturas e padrões de movimento. No Cavalo-Marinho, a dança permite que essas tensões se dissolvam e se transformem, criando um fluxo de energia vital entre brincantes e espectadores. É nessa fusão entre corpo, ritmo e memória que a brincadeira resiste, reinventando-se e garantindo que as vozes do passado continuem ecoando através dos gestos do presente, em um processo contínuo de cura e ressignificação.

Alexander Lowen (1982) reflete que

> O corpo é a morada da memória. Cada movimento, cada tensão muscular, conta uma história que o consciente muitas vezes ignora. O trabalho corporal permite acessar essas memórias reprimidas, trazendo-as à consciência por meio da experiência física. Nesse processo, o corpo não apenas recorda; ele também transforma essas histórias em possibilidades de cura" (LOWEN, 1982, p. 72).

O Cavalo-Marinho resgata a memória como um processo vivo, dinâmico e em constante transformação. Leda Maria Martins (2003, p. 63) destaca que “a performance é o lugar onde a memória se torna presença, articulando-se no gesto e no som.” No Cavalo Marinho, o trauma não é apenas revisitado, mas ressignificado. A dança, ao invés de cristalizar a dor, a transforma em potência, permitindo que os brincantes rompam ciclos de sofrimento que atravessam gerações. O corpo, ao se mover no ritmo da brincadeira, se torna um espaço de libertação, onde a dor do passado encontra caminhos para ser reelaborada. Dessa forma, a energia gerada no terreiro não se limita à performance; ela reverbera na vida dos brincantes e espectadores, fortalecendo a identidade coletiva e ampliando os horizontes da resistência cultural, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Além de ser um território de memória, o Cavalo-Marinho se apresenta como um ato de resistência. Os traumas históricos vividos por comunidades afrodescendentes e indígenas no Brasil não são esquecidos; ao contrário, são transformados em força criativa na dança. Zé de Bibi expressa essa realidade de forma contundente: “O corpo brincante não esquece, mas transforma a dor em movimento, a memória em celebração, a resistência em arte.” Essa afirmação sintetiza a capacidade do Cavalo

Marinho de transcender o sofrimento e de se tornar um veículo de empoderamento e afirmação cultural. A dança, nesse contexto, não é apenas uma forma de expressão, mas um ato político que desafia as narrativas hegemônicas e reafirma a vitalidade de um povo que, através da arte, encontra formas de ressignificar sua história e de construir um futuro mais justo e equitativo.

Foucault (1996, p. 29) afirma que “o corpo é o primeiro território de resistência”. No Cavalo-Marinho, esse território se inscreve no chão batido do terreiro, onde os brincantes reafirmam, com cada passo e cada canto, a continuidade de suas histórias. A dança no Cavalo-Marinho não apenas revisita o passado, mas também projeta futuros possíveis. Cada pisada firme no solo é um testemunho da ancestralidade, mas também um convite para novas narrativas. Os brincantes não apenas preservam a tradição; eles a recriam constantemente, garantindo sua relevância e longevidade. Esse diálogo entre o passado e o presente reflete a ideia de que a memória não é estática, mas um campo em constante movimento. Como pontua Paul Zumthor (1993, p. 28), “a tradição oral vive porque é recriada a cada nova enunciação.” No Cavalo-Marinho, essa recriação acontece no corpo, na música e no ritmo que atravessa o tempo, mantendo vivas as histórias que, de outra forma, poderiam ser esquecidas.

> Quando a gente dança, não é só por dançar. A dança é uma forma de lembrar quem a gente é e de onde a gente veio. É como se a terra falasse com os nossos pés, e os nossos pés respondessem. A gente dança pra mostrar que tá vivo, que ainda tem força, que a nossa história não acabou. Cada passo é uma resposta: a gente tá aqui, e a gente não vai esquecer. (ZÉ DE BIBI, Entrevista, 2022).

No Cavalo-Marinho, a memória não é uma entidade estática, mas uma força pulsante que atravessa gerações, unindo passado, presente e futuro em uma dança contínua. Essa manifestação nos ensina que a memória corporal é uma ferramenta poderosa de cura, onde o corpo brincante se torna o espaço onde histórias, dores e resiliências se entrelaçam. Freud (1920) apontava que o trabalho com memórias traumáticas exige que elas sejam trazidas à consciência e reinterpretadas. No terreiro, os brincantes fazem isso de forma visceral, utilizando o corpo como veículo de transformação. Cada passo, cada pisada no chão batido é um testemunho de permanência, um ato de resistência que reafirma que, apesar das dores e das perdas, há sempre espaço para a criação e o renascimento. Como afirma Zé de Bibi, “a dança é como a vida: a gente cai, mas levanta e segue no ritmo.” O Cavalo-Marinho, portanto, se apresenta como um testemunho da resiliência de um povo, onde a memória se transforma em força e a dor, em celebração.

Os passos do Cavalo-Marinho não apenas traçam caminhos no chão do terreiro, mas também esculpem no ar as histórias que sobrevivem ao tempo. Cada brincante é um guardião das narrativas de sua comunidade, e a dança é o meio pelo qual essas histórias são transmitidas. Freud (1920) descreveu como a memória traumática busca formas simbólicas para emergir, e no Cavalo-Marinho, essa simbologia se materializa no corpo em movimento. O trauma, muitas vezes aprisionado na ausência de palavras, encontra expressão através dos toques dos tambores e dos giros ritmados dos brincantes. A dança se torna, assim, um espaço de materialização daquilo que foi silenciado, permitindo que o passado não apenas sobreviva, mas seja ressignificado e transformado em potência, em um processo de cura e libertação.

No terreiro do Cavalo-Marinho, o corpo não é apenas instrumento; ele é narrativa, palco e protagonista de uma dramaturgia ancestral. Leda Maria Martins (2003, p. 58) aponta que "o corpo é o lugar onde o silêncio do passado encontra voz na presença do gesto". Cada movimento, por mais sutil que seja, carrega a força de gerações que resistiram e sobreviveram. O ato de pisar firme no solo não é apenas uma exigência técnica da dança, mas uma afirmação de existência, uma maneira de reivindicar a conexão com a terra e com a ancestralidade. Essa corporeidade insurgente é um lembrete de que o trauma não precisa ser

um fardo perpétuo; ele pode ser transformado em um ato de criação, onde a memória dolorosa se refaz em força e beleza, em uma poderosa manifestação de resiliência.

Os brincantes do Cavalo-Marinho revelam que o trauma não é apenas individual, mas coletivo. Os tambores, os cantos e os gestos ressoam como vozes ancestrais, criando um campo de energia compartilhado no terreiro. Wilhelm Reich (1975, p. 112) argumenta que as emoções reprimidas ficam alojadas no corpo, formando tensões que só podem ser dissolvidas pelo movimento e pela expressão. No Cavalo-Marinho, essa liberação acontece coletivamente, em um ritmo que une todos os presentes. O brincante, ao dançar, não apenas elabora suas próprias dores, mas também cria um espaço onde a comunidade pode compartilhar e ressignificar suas memórias, transformando a brincadeira em um ritual de cura coletiva, em uma experiência de profunda conexão e pertencimento.

Além de sua dimensão terapêutica, o Cavalo-Marinho reafirma identidades culturais que, historicamente, foram marginalizadas. O terreiro, com suas cores vibrantes, seus sons intensos e seus movimentos ritmados, torna-se um espaço onde a memória cultural é celebrada e preservada. Como descreve Zé de Bibi, “quando a gente dança, a gente não tá sozinho. É como se os antigos estivessem aqui com a gente, guiando nossos pés.” Esse vínculo com o passado, mediado pelo corpo brincante, fortalece a resistência cultural e reafirma a importância de manter vivas essas tradições. No Cavalo-Marinho, a memória não é um peso a ser carregado; ela é uma força que impulsiona, uma ponte que liga os brincantes a algo maior do que eles mesmos, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Por fim, o Cavalo-Marinho nos ensina que a memória e o trauma podem ser ressignificados através da arte e da celebração. Para Leda Maria Martins (2003, p. 62), “a performance é um espaço onde o corpo se torna um mediador entre o que foi e o que pode ser.” Cada brincante, ao pisar no terreiro, participa de um ritual onde o passado não é apenas lembrado, mas transformado em um ato de criação. O Cavalo Marinho, com seus gestos marcados pela energia do coletivo, transcende o espaço físico e se torna um testemunho da capacidade humana de resistir, de reinventar e de afirmar a vida através do corpo em movimento, em uma poderosa manifestação de resiliência e vitalidade.

6. CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS

Cada passo no terreiro do Cavalo-Marinho é uma afirmação de pertencimento, uma escrita coreografada no solo da memória coletiva. Assim como os brincantes inscrevem suas histórias na dança, esta tese buscou registrar, com palavras, a riqueza de uma manifestação que transcende o tempo e o espaço. O Cavalo-Marinho não é apenas um espetáculo; é um rito de resistência, um elo entre passado, presente e futuro, um espaço onde a ancestralidade dança junto aos corpos que persistem em manter vivas suas tradições. Ao longo desta jornada, exploramos como a cultura popular pernambucana não apenas sobrevive, mas se reinventa a cada nova geração, rompendo os silêncios impostos pelo apagamento histórico e reafirmando sua potência criadora.

A dança, nesse contexto, se torna uma linguagem visceral, um veículo de expressão para as dores e alegrias de um povo. Quando os brincantes tocam o chão com força, não estão apenas dançando; estão reivindicando sua história, ativando uma memória que se recusa a ser esquecida. Sigmund Freud (1920, p. 45) observa que "o trauma não desaparece; ele se manifesta repetidamente, buscando reconhecimento". No Cavalo Marinho, esses traumas são reelaborados na cadência dos tambores, nos giros precisos dos corpos, nas cores vibrantes que atravessam o terreiro. É um processo no qual a dor não apenas encontra expressão, mas se converte em potência criativa e coletiva. O passado não é um fardo, mas um guia que ilumina os caminhos do presente e do futuro, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Ao longo deste trabalho, reconhecemos o corpo como território de memória, como um suporte vivo onde histórias são gravadas e transmitidas. Leda Maria Martins (2003, p. 58) enfatiza que “o corpo na performance não é apenas matéria em movimento, mas um espaço de inscrição simbólica e narrativa, onde cada gesto carrega memórias e afetos”. No Cavalo-Marinho, cada brincante torna-se um contador de histórias, tecendo com o próprio corpo a continuidade de uma tradição que desafia as tentativas de apagamento. O terreiro, então, se transforma em um espaço sagrado, onde a dança é tanto resistência quanto celebração, tanto memória quanto profecia, em uma poderosa manifestação de vitalidade e resiliência.

A abordagem da Análise Bioenergética nos permitiu aprofundar a compreensão sobre como o corpo processa e libera tensões acumuladas ao longo do tempo. Para Alexander Lowen (1982, p. 34), o grounding – ou enraizamento – é essencial para a reconexão do corpo com a terra e consigo mesmo. No Cavalo-Marinho, essa conexão se manifesta no peso dos pés

contra o solo, na flexibilidade dos joelhos, na fluidez dos giros. Cada movimento representa o equilíbrio entre o peso da ancestralidade e a leveza da renovação, criando um ciclo contínuo de resistência e transformação. O corpo brincante, ao mesmo tempo que carrega a memória da dor, também se abre à alegria do movimento, permitindo que histórias reprimidas encontrem novos caminhos de expressão, em um processo de cura e libertação.

O Cavalo-Marinho é, portanto, mais do que um espetáculo ou uma tradição folclórica. Ele é um território de resistência, um espaço onde o corpo brincante inscreve e ressignifica memórias que não cabem apenas nas palavras, mas que precisam ser vividas, dançadas e cantadas. No terreiro, cada movimento se torna uma afirmação da continuidade de um povo que, apesar das adversidades, se recusa a ser apagado. A oralidade e a corporeidade se fundem, transformando a brincadeira em um campo de disputa simbólica, onde a memória não é estática, mas pulsante, atravessada pelo presente e projetada para o futuro. Como afirma Leda Maria Martins (2003, p. 61), "a performance é uma escrita que inscreve a memória no presente, articulando passado e futuro em um gesto vivo". Dessa forma, o Cavalo-Marinho se firma como uma narrativa coletiva em constante reconstrução, um espaço onde os gestos carregam histórias e onde cada pisada firme no chão é um ato de reivindicação e pertencimento, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Ao olharmos para o Cavalo-Marinho a partir da perspectiva da psicologia corporal, percebemos que ele também se configura como um espaço de cura. Wilhelm Reich (1975, p. 112) descreve o corpo como um reservatório de emoções reprimidas, onde tensões acumuladas podem ser liberadas através do movimento. No Cavalo-Marinho, essa liberação acontece de forma orgânica, impulsionada pelo ritmo dos tambores, pela vibração das rabecas e pelo canto coletivo. Os brincantes, ao interagir com o ritmo, com o som e com os outros corpos em cena, encontram um meio de transformar a dor em expressão, o trauma em movimento, a memória em celebração. Assim, o terreiro se torna não apenas um palco de representação, mas um espaço terapêutico, onde histórias transgeracionais são revisitadas e ressignificadas, em um processo contínuo de cura e libertação.

A brincadeira do Cavalo-Marinho também nos ensina sobre a potência da reinvenção. Se por um lado ele preserva uma tradição ancestral, por outro, ele se abre para novas leituras e interpretações, garantindo sua sobrevivência ao longo do tempo. Essa capacidade de adaptação faz com que o Cavalo-Marinho continue a ecoar, mesmo em tempos de transformações profundas nas estruturas sociais e culturais do Brasil. Como observa Regina

Abreu (2006, p. 42), "o corpo brincante, ao inscrever sua memória no espaço público do terreiro, desafia as narrativas de apagamento impostas por sistemas hegemônicos". O Cavalo-Marinho, portanto, não apenas resiste ao esquecimento, mas também se reinventa a cada nova geração de brincantes, reafirmando sua presença no presente e garantindo que seu legado siga vivo para o futuro, em uma poderosa manifestação de vitalidade e resiliência.

Dessa forma, ao fim desta tese, fica a certeza de que o Cavalo-Marinho continuará a ser dançado, narrado e vivido por aqueles que compreendem sua importância. Seja nos terreiros de chão batido da Zona da Mata Norte ou nos espaços urbanos onde sua tradição se expande, ele seguirá pulsando, inscrevendo nas ruas, nos corpos e nas vozes um testemunho da força e da criatividade de um povo que, através da dança, reafirma sua existência. Como bem diz Zé de Bibi, "quando a gente dança, a gente não tá sozinho. Os antigos estão aqui, guiando nossos pés" (ZÉ DE BIBI, Entrevista, 2022). E é essa dança, esse movimento que não se encerra, que garante que a história do Cavalo-Marinho continue a ser escrita, passo a passo, nas marcas invisíveis que os brincantes deixam no chão do tempo, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Além disso, esta pesquisa revelou como o Cavalo-Marinho é um espaço de cura coletiva, onde os traumas transgeracionais encontram uma via de expressão por meio da dança. Wilhelm Reich (1975, p. 45) descreve esse processo como “a liberação de tensões armazenadas no corpo, permitindo que as emoções reprimidas se transformem em força criativa”. No Cavalo-Marinho, essa transformação ocorre de maneira visceral: a dança e o ritmo não apenas evocam a ancestralidade, mas também operam como um meio de catarse e de ressignificação, onde a dor se converte em potência e a memória se torna um guia para a construção de um futuro mais justo e equitativo.

No movimento dos corpos brincantes, as memórias do passado são revisitadas e reconstruídas, permitindo que o terreiro se torne um espaço de acolhimento e resistência. O Cavalo-Marinho também ensina sobre pertencimento. Ele não é apenas uma manifestação artística, mas um ato contínuo de reafirmação da identidade e da coletividade. Os brincantes, com suas máscaras e gestos, revelam que o corpo é, como afirma Renato Ferracini, “um devir que não se cristaliza” (FERRACINI, 2006, p. 117). Cada dança é um convite para que o público também se conecte com suas próprias raízes, transcendendo as barreiras entre o individual e o coletivo. No encontro entre brincantes e espectadores, a memória se torna experiência compartilhada, um processo dinâmico onde a história se refaz a cada nova

apresentação. A presença de cada figura no Cavalo-Marinho reitera que a cultura não é apenas um legado a ser protegido, mas um campo de invenção e reinterpretação constantes, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Ao longo desta pesquisa, exploramos como o Cavalo-Marinho mantém viva uma memória que é, ao mesmo tempo, ancestral e contemporânea. Essa manifestação cultural reafirma que a tradição não é estática, mas um organismo vivo, em constante transformação. Walter Benjamin (2006, p. 223) pontua que "a história não é linear, mas construída em lampejos que iluminam o presente a partir do passado". O Cavalo-Marinho é um desses lampejos, um testemunho de que a resistência e a criatividade são inseparáveis, e que o ato de lembrar é, por si só, um gesto de transformação. O terreiro se torna um território de disputa simbólica, onde cada corpo que dança reafirma sua existência e o direito de continuar a contar sua história, em um processo contínuo de ressignificação.

Esta pesquisa não encerra um ciclo, mas inaugura novas possibilidades de reflexão. Assim como o Cavalo-Marinho se reinventa a cada sambada, a cultura pernambucana é um convite para que continuemos a dançar, criar e reimaginar nossas próprias narrativas. Cada movimento traz consigo a potência de ressignificar memórias individuais e coletivas, transformando o espaço da brincadeira em um campo fértil de reinvenção. É nesse ciclo contínuo que o Cavalo-Marinho encontra sua força, demonstrando que a tradição não é imobilidade, mas uma corrente de constante renovação. A cada apresentação, os brincantes nos lembram que o passado não é um peso, mas uma bússola; que o presente é movimento; e que o futuro será, sempre, uma dança em que escolhemos os passos, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Que possamos, como os brincantes, transformar a memória em movimento e o movimento em vida. Quando os pés tocam o chão do terreiro, eles não apenas pisam sobre um espaço físico, mas abrem portais para um território simbólico onde o tempo se dissolve e a essência humana se expressa plenamente. Esse movimento, ao mesmo tempo ancestral e atual, nos convida a perceber que a memória não precisa ser um peso que carregamos, mas uma fonte de criação e potência. É no corpo que a memória dança, e é na dança que ela se renova, tornando-se uma força vital que alimenta o coletivo. Essa prática nos ensina que, ao nos conectarmos com nossa história, somos também agentes de sua transformação, resgatando aquilo que é essencial e integrando-o às demandas do presente, em um processo contínuo de ressignificação.

Ao concluir este trabalho, espero que ele sirva de inspiração para que o Cavalo Marinho continue a ser celebrado, não apenas como uma manifestação artística, mas como uma prática de resistência, cura e pertencimento. Que os passos firmes no terreiro sejam um lembrete de que a memória não é apenas uma âncora que nos prende ao passado, mas também uma vela que nos impulsiona para o futuro. Que a cada pisada possamos sentir a força da terra sob nossos pés, a energia da ancestralidade em nossas veias e o chamado da criação em nossos corações. Porque, assim como o Cavalo-Marinho, nós também somos corpos em movimento, capazes de transformar dores em força, histórias em dança e vida em celebração, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Ao longo desta tese, confirmamos que o Cavalo-Marinho transcende a mera expressão artística, consolidando-se como um palco simbólico onde corpo, memória e território se fundem em um rito de resiliência, identidade e pertencimento. O terreiro, mais do que um espaço físico, emerge como um microcosmo de histórias compartilhadas, onde as vozes silenciadas pela opressão histórica encontram eco e visibilidade. Nos passos dos brincantes, cada gesto traduz um fragmento da ancestralidade, cada melodia é uma janela para a memória coletiva, e cada roda desenha a renovação contínua de um povo que resiste dançando. Nesse contexto, o Cavalo-Marinho não apenas celebra o passado, mas o reinventa, tecendo um elo profundo entre a tradição e o presente, em uma poderosa afirmação da vida e da cultura.

Os resultados desta pesquisa podem servir como subsídio para políticas públicas voltadas à salvaguarda do Cavalo-Marinho, garantindo que as ações de patrimonialização respeitem a autonomia dos brincantes e suas dinâmicas culturais. A valorização da memória coletiva e do corpo como território de resistência deve ser central na formulação de iniciativas que fortaleçam a transmissão intergeracional dos saberes, sem que a manifestação se transforme em um espetáculo esvaziado de sua essência. É essencial que os gestores culturais compreendam a complexidade e a profundidade do Cavalo-Marinho, promovendo ações que realmente contribuam para sua vitalidade e continuidade, em um processo de valorização e reconhecimento da cultura popular.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional. *In*: ABREU, M.; SOIHET, R.; GONTIJO, R. **Cultura política e leituras do passado**. Historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Disponível em: http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000062174 Acesso em: 24 abr.2023.

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ABREU, Regina.Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa nos estudos em memória social. *In*: Dodebei, Vera; Gondar, Josaida. (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: DPA, 2006, v. 1, p. 20-34.

ABREU, Regina. Patrimônio e cultura: novos desafios na era do intangível. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. XXXVII, 2005.

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

ALBUQUERQUE JR., Durval. Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes.** Recife: Massangana, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro.** ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRELLO, Geraldo; FERREIRA, Pedro R. Conhecimento tradicional como patrimônio imaterial: mito e política entre os povos indígenas do Rio Negro. **Ciência e Cultura**, Campinas, v. 60, n. 1, 2008.

BÁEZ, Fernando. **A História da destruição cultural da América Latina:** a identidade cultural. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALANDIER, Georges. **A desordem**: elogio do movimento. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Trad.de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense,1994.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: **Obras escolhidas**: v.1**.** Magia e técnica, arte e política.6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *In*: **Obras Escolhidas**. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo, 2011.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões:** antiginástica e consciência de si; com a colaboração de Carol Berstein; Traduzido do francês por Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**.17. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembrança dos velhos. São Paulo: cia. Das Letras,1994.

BOURDIEU, Pierre**. A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp, 1984

BRASIL. Decreto Nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 7 ago. 2000.

BRASIL. Lei N° 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, 20 fev. 1998.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 20fev. 2023.

BREUER, J.; FREUD, S. Estudos sobre a histeria. (1895/2016) . *In*:FREUD, S.**Obras completas**. Estudos sobre a histeria (1893-1895). Trad. de Paulo Cesar Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 2016.

BRUSCIA, Kenneth. **Definindo Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e Voz:** O Teatro do Povo do Nordeste. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 2001.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. A ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo, Cultrix, 1982.

CARBONI, Guilherme; COELHO, Daniele Maia Teixeira.A proteção das expressões culturais tradicionais pela propriedade intelectual e sua transformação em mercadoria. Revista **Eletrônica do IBPI-Revel**, n. 7, 2013.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 1 ed. Digital. São Paulo: Global, 2012.

CHAGAS, Marly. Musicoterapia e Psicoterapia Corporal. **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Rio de Janeiro,ano II, n. 3, 1997.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil.São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Cortez, 1984.

CHALHUB, Sidney. **Escravidão e transformações sociais no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002

COELHO, Germano. **MCP**: História do Movimento de Cultura Popular. Recife: edições do autor, 2012.

COELHO, Paula. O corpo do ator no trabalho de Grotowski. **Moringa**:teatro e dança, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB – DECEN/UFPB,ano 1, n.1, 2006.

COELHO, Teixeira. Banco de dados: do inerte cultural à cultura da vida. *In*: CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.32. Brasília, DF: Ministério da Cultura/ IPHAN 2005.

COMPARIN, Karen A.; SCHNEIDER, Jacó F. O corpo: uma visão da antropologia e da fenomenologia. **Revista Faz Ciência**,[*S. l.*], v. 6, n. 1, p. 173-188,2004.

CSORDAS, Thomas. A corporeidade como um paradigma para a antropologia. *In*: **Corpo, significado, cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EDELMAN, Gerald. **Wider than the sky**: the phenomenal gift of conscious ness. New Haven: Yale University Press. 2004.

FARIAS, Pedro Américo. **Memorial do MCP**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1986

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed: FAPESP, 2006.

FERRACINI, Renato. **Corporeidade e presença: o teatro e seus duplos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRANÇA FILHO, Walter Ferreira. [Orelha do livro]. *In*: LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros**. Recife: Bagaço, 2016.

FRANÇA FILHO, Walter Ferreira. **Tradições compartilhadas**: maracatus-nação e grupos percussivos na efervescência cultural de Pernambuco dos anos 1990. 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

FREGTMAN, Carlos. **Corpo, Música e Terapia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** 6. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1920.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria.** Trad. Paulo Cesar Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. **O Moisés de Michelangelo**.(1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIL, José. **Movimento Total.** O Corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco**. Monografia (Especialização em Etnomusicologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

GRAMANI, José Eduardo. **Rabeca, o som inesperado**. *In*: GRAMANI, Daniella (Org.). Curitiba: [*s.n.*], 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. **Revista Máscara**, octubre 1992/enero 1993. Tradução Jaime Soriano, Hernán Bonet e Fernando Montes, retificada e autorizada pelo autor. Originalmente conferência em Módena, Itália e na Unversity of Califórnia, em 1989/1990.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. VALENTE, Guilherme (Ed.). 5.ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife:trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 236-251, 2007.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Inventário cultural dos maracatus nação.** Recife: Editora UFPE, 2013.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins.Lugares de memória da cultura negra no Recife. Inscrever a memória na cidade. *In*: **Encontro Nacional de História Ora**l, XIV, 2018, Campinas. **Anais** [...] (online). Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524268689_ARQUIVO_Lugaresdememoriadaculturanegraguillen.pdf. Acesso em: 23 nov. 2022.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída. **Ciências Humanas em Revista**, São Luis, v. 3, n. 2, p. 5972, 2005.

JORNAL DO RECIFE. Recife: [*s. n.*], ano 30, n. 32, p. 1, 10 fev. 1887 . Acesso em: 25 out. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2006

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2006

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. *In*: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais:** Manual de Aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf Acesso em: 2 fev. 2023.

IZQUIERDO.Ivan.Memórias**.RevistadeEstudosAvançados**,São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-112,2011.

IZQUIERDO, Luiz Paulo Rouanet. **Memória e tempo:** uma abordagem epistemológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1989

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUBIK, Gerhard. **Musik in Africa.**SIMON, A. (Ed.). Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 2001.

LE BRETON, David. **La sociologie du corps**. Paris: PUF, 1992.

LELIS, Maria Terezinha Carrara. **O corpo nos processos de aprendizagem:** contribuições de Wilhelm Reich e Alicia Fernandéz. 2006. 201f. Tese (Mestrado em Educação) — Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2006.

LELOUP, Jean-Yves. **O Corpo e Seus Símbolos:** uma antropologia essencial./ Jean-Yves Leloup; Org. Lise Mary Alves de Lima.- Petrópolis , RJ: Vozes, 2002.

LENCLUD, Gérard. **L'Universalisme ou le pari de laraison.** Anthropologie, histoire, psychologie. Paris: EHESS/Galimard/Seuil, 2013

LENCLUD, Gérard. Qu'est-ce que La tradition, *In*: DÉTIENNE, Marcel **Transcrireles mythologies.** Paris : Albin Michel, 1994.

LEPECKI, André. Planos de Composição. *In*: GREINER, Cristine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sônia (Orgs). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança:** criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LIMA, Agostinho Jorge de. **Música tradicional e com tradição da rabeca.**2001. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros:** desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias — Recife, 1930-1945. Recife: Bagaço, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus-nação:** ressignificando velhas histórias. Recife: Bagaço, 2005. REAL, K. O folclore no carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1990.

LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Cultura afro-descendente no Recife:** maracatus, capoeiras e catimbós. Recife: Bagaço, 2007.

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

LOWEN, Alexander. **Bioenergética.** São Paulo: Summus Editora, 1982.

LOWEN, Alexander. **Exercícios de Bioenergética.** São Paulo: Summus, 1985.

MACHADO, Maria Helena. **O plano e o pânico:** os movimentos sociais na década da abolição. São Paulo: Edusp, 1995

MALUF, Sônia Weidner. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas**: abordagens antropológicas. Dossiê, corpo e história. **Esboços**—Revista do programa de pós-graduação em história da UFSC/2001, Chapecó, p. 87-100, 2002.

MARINHO, Edval. **O folguedo popular como veículo de comunicação rural**: estudo de um grupo de cavalo-marinho. 1984. Dissertação (Mestrado em Administração Rural) — Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1984.

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

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de La memoria.*In:* HOLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (orgs.) **Arte latina**: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. *In*: FONSECA, M. N. S. (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa.** 3 reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MENEZES, José Luiz M. **Ainda chegaremos lá**: História da Fundarpe – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Recife, FUNDARPE, 2008.

MENEZES, Márcia Maria Barbosa de. **Manifestação artístico comportamental de um cotidiano social, através da teatralização no folclore** – o Valente do Cavalo-Marinho.1986.Monografia (Especialização em Artes Cênicas) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRIAM MARIA. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o Cavalo-Marinho.** 2024.

MURPHY, John. **Performing a moral vision:** anetnhography of cavalo marinho, a Brazilian musical drama. 1994. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) — Columbia University, Nova Iorque, 1994.

NAVARRO, Francisco. **Terapia reichiana II**: fundamentos médicos somatopsicodinâmica. São Paulo: Summus, 1987b.

NAVARRO, Francisco. **Terapia reichiana**: fundamentos médicos somatopsicodinâmica. São Paulo: Summus, 1987a.

NEPOMUCENO, Hortência. Políticas culturais de Salvador e Recife: análise da Fundação Gregório de Matos e da Secretaria de Cultura do Recife (2005 – 2008). *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS: teoria e práxis. 2010, Rio de Janeiro.**Anais** [...], Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2010.

NORA, Pierre. **Be tween memory and history**: Le lieux de memóire. Representations. Califórnia: University of California press, 1989

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993.

NORA, Pierre. Modern memory is, above all, archival. In: **Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire**. Representations, n. 26, 1989, p. 7-24.

OLIVEIRA, Eduardo Veiga da. **Instrumentos musicais populares portugueses**. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. 2. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

PARABONI, Josiane. **Espiral da vida**. *In*: Encontro Paranaense, Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, XV,X, 2010 Anais.Curitiba: Centro Reichiano, 2010.

PARABONI, Leonor. **A bioenergética como abordagem terapêutica.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

PEIXE, João Roberto (Coord.). **Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura. Brasília**, DF: Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Coordenação Geral de Relações Federativas e Sociedade, nov. 2010, p.26. Disponível em:

<http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2010/11/DOCUMENTO_BASICO_SNC_16DAqqEZ2010.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

PERNAMBUCO. Decreto Nº 27.503/2004 de 27 de dezembro de 2004. Regulamenta a Lei nº 12.196, de 02 de maio de 2002, estabelece a sistemática de execução do Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco — RPV-PE, e dá outras providências. Pernambuco: ALEPE/ LEGISLEPE, 2004.

PERNAMBUCO. Lei Estadual Nº 12.196, de 2 de maio de 2022. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco — RPV-PE, e dá outras providências. Pernambuco: ALEPE/ LEGISLEPE, 2022.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición.*In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE LITERATURA COMPARADA, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais do 2º Congresso ABRALIC**: literatura e memória cultural. Vol. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n.1, 2001.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: O tempo recuperado, v. 2. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

RAMOS, Arthur. **O Folk-lore negro do Brasil**. Rio de Janeiro, 1935.

REICH, Wilhelm. **Análise do caráter.** São Paulo: Martins Fontes, 1975.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENWEIN, Barbara H. **História das emoções**: problemas e métodos. São Paulo: Letra e Voz, 2011

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína(orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro:Editora FGV,2006.

RUBIM, Antônio A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios.*In*: RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.) **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA. 2007.

SALVAGUARDA DA CULTURA TRADICIONAL E POPULAR. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 1989.

SANDRONI, Carlos. **Música popular e patrimônio cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANDRONI, Carlos. **O mangue e o mundo:** notas sobre a globalização musical em Pernambuco. Claves, João Pessoa, v. 7, 2009

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Descobrir o corpo:** uma história sem fim. Educação e Realidade. Porto Alegre: FACED/UFRGS, v. 25, n.2, 2000.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: An Introduction. Routledge, 2013.

SILVA, Priscila Cristina da. **Wilhelm Reich:** uma leitura hermenêutica do corpo como cogito. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara, São Paulo, Brasil. 2008.

SOLER, Luis. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do Sertão nordestino**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1978.

SOUZA, Elizabeth Paoliello Machado de. **A busca do auto-conhecimento através da consciência corporal**: uma nova tendência. 1992. 88f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) —Universidade Estadual de Campinas, Campinas,1992.

STOKOE, Patrícia, HARF, Ruth. **Expressão corporal na pré-escola.** Trad. de B. A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1987.

STOKOE, William C.; HARF, Deirdre. **Movimento e comunicação humana:** uma abordagem holística. São Paulo: Cultrix, 1987.

SUASSUNA, Ariano**. A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, Antropologia e História Social. *In:***As peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** São Paulo: UNICAMP, 2001.

THOMSON, Alistair. **A voz do passado: história oral.** Oxford: Oxford University Press, 2006

THOMSON, Alistair. Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 15, p. 51-84, jul./dez.1997.

TAUNAY, A. E. **A viagem de Pedro II ao Norte e Nordeste do Brasil.** Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1868.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, 2003**. Paris: UNESCO, 2003

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, 2005**. Paris: UNESCO, 2005.

UNESCO. **Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, 1989**. Paris: UNESCO, 1989.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. O Corpo na Teoria Antropológica. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 33, p. 44-66, 2004.

VIANNA, Angel. Prefácio. *In*: TEIXEIRA, L. **Conscientização do movimento**: uma prática corporal. São Paulo: Caioá, 1998. p. 11-12.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão.** O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947 – 1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

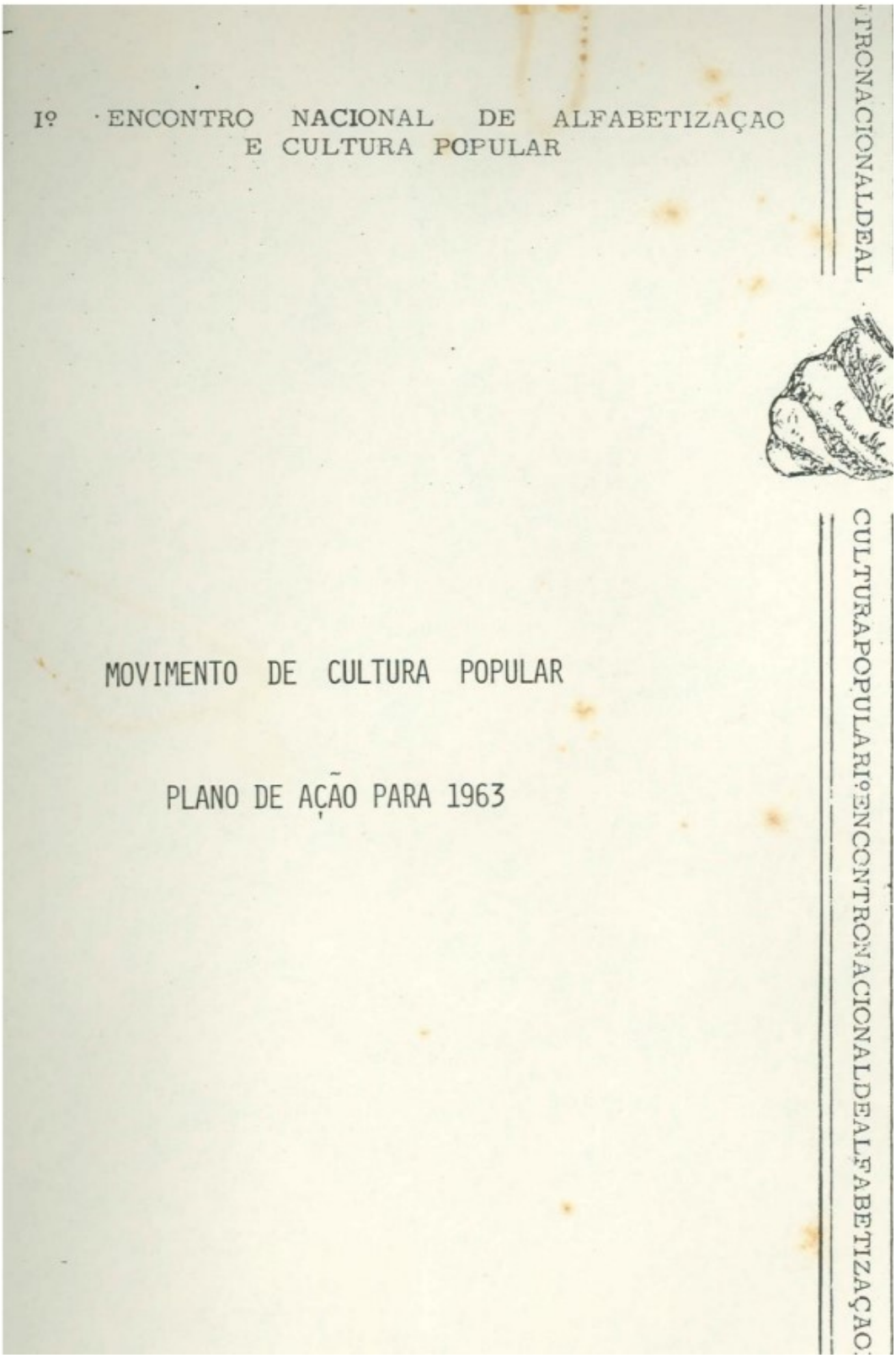
WINNICOTT, Donald Woods. O lugar em que vivemos. *In*: D. W. Winnicott. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro, RJ: Imago. 1975.

ZÉ DE BIBI. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o Cavalo-Marinho.** 2023.

ZÉ MARIO. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o Cavalo-Marinho.** 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO 1 — Plano de Ação do MCP para o ano de 1963 (projeto do teatro)



Iº ENCONTRO NACIONAL DE ALFABETIZAÇAO
E CULTURA POPULAR

MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR

PLANO DE AÇÃO PARA 1963

ENCONTRO NACIONAL DE ALFABETIZAÇÃO E CULTURA POPULAR

6. Projeto de Teatro

6.1. Objetivos:

a) Elaborar novas formas teatrais de expressão da pro
popular, contribuindo para a elaboração de uma cul
de ser apropriada e desenvolvida pelo povo;
b) Elevar, por meio de teatro, o nível de consciência
das massas, de modo a que as próprias massas assum
pel histórico social.

6.2. Meios e Procedimentos:

a) Cursos de formação teatral;
b) Encenação de textos;
c) Pesquisas culturais para elaboração de textos e fo
quadros;
d) Fundação e supervisão de clubes de teatro nas orga
pulares;
e) Promoção de festivais de teatro e participação nos
dos por outras entidades;
f) Preferência por bolsistas a profissionais, sem exc
tratação de profissionais de alta qualificação par
formação artística;
g) Simplificação das montagens, fundada na acentuação
mentos ideológicos em contraposição aos elementos
culo;
h) Elaboração da nova dramaturgia a partir de um proc
dor de que o povo participe integralmente;
i) Atribuição de um caráter experimental às atividade
j) Precedência temporal das atividades de pesquisa so
vidades difusoras da cultura;
k) Estabelecimento de convênios com entidades, públic
vadas, interessadas em representação teatral ou fo

1) Organizar e realizar um curso de teatro de fantoch
ração de um mês, para formação dos membros do proj
tros grupos interessados;
2) Organizar e realizar um curso de história do teatr
sal, com a duração de seis mesesm para os membros
de teatro e outros grupos interessados;
3) Organizar e realizar tres seminários de dramaturgi
nos textos produzidos pelos membros do projeto de
bertos ao público;
4) Organizar e realizar pelo menos cinco laboratórios
pretação para incrementar o desenvolvimento artíst
membros do projeto e de outros grupos teatrais int
5) Organizar e realizar, juntamente com a Secretaria
ção e Cultura, o II Festival de Teatro do Recife,
verão participar conjuntos de teatro desta cidade
deste, durante as duas primeiras semanas de Setemb
6) Organizar e realizar o I Festival de Teatro de Mam
Recife, com a participação dos Grupos nordestinos
de mamulengo, durante a primeira quinzena de novem
7) Criar e supervisionar, em convênio com o Serviço S
tra o Mocambo, Clubes de Teatro nos Centros Educat
rios do Recife, nos quais o Projeto de Teatro dese
as seguintes atividades: recrutamento, seleção de
mação de equipes, montagem e encenação de textos.
tividades o Projeto participará em caráter de asse
direções autônomas dos Clubes de Teatro.
8) Celebrar convênio com o Serviço Social Contra o Mo
apresentação de espetáculos teatrais nos Centros E
Operários;
9) Montar e realizar cinco apresentações da peça "A V
de Henry Cheon;
10) Remontar e realizar pelo menos 15 apresentações da
gamento em Novo Sol" de Nelson Xavier;
11) Montar e realizar pelo menos 50 apresentações da p

História do Mato", durante a segunda quinzena de a

15) Contratar um diretor de teatro de capacidade técni tica comprovada, a fim de dirigir os seguintes tra minários de dramaturgia, laboratórios de interpret tagem de uma peça, além da realização de conferênc tes;

16) Montar e apresentar um Auto de Natal durante a IV Natal do Recife;

17) Vender espetáculos e ingressos a preços populares for cabível essa iniciativa;

18) Firmar convênio com as Unidades Sanitárias Itinera verno do Estado no sentido de deslocar, para excu terior, uma equipe de seis membros, que fará apres esquetes e de teatro de Mamulengo sobre os proble rios de cada área;

19) Redigir e montar cinco peças de teatro de Mamulenç lizar pelo menos 20 apresentações em sindicatos e ções de bairro do Recife.

6.5. Despesas:

Pessoal		7.
Material		1.
Realizações		1.
Montagens	1.500.000,00	
Eventuais e Viagens	350.000,00	
DESPESA TOTAL		10.

6.6. Recursos:

a) Governo do Estado

ANEXO 2 – Transcrição Entrevista Zé Mario

[Pesquisadora] Vamos lá. Queria que você começasse me dizendo o seu nome e, depois, falasse um pouquinho sobre como você sente a sua relação com o cavalo marinho, né?

[Zé Mario] Como é a minha história dentro do cavalo marinho? Pois bem, meu nome é Zé Mário, tenho 45 anos por enquanto. Minha relação com o cavalo marinho, na verdade, está muito ligada à minha relação com a cultura como um todo, porque eu não sou apenas brincante de cavalo marinho, né?

[Zé Mário] Coco de roda, ciranda, caboclo de lança, boi, burra, maracatu rural... Tudo isso já veio na terceira geração. Meu avô já era coquista, cirandeiro, e umbandista. Meu pai seguiu com ele uma tradição muito forte no maracatu, na ciranda e no coco de roda. Por sua vez, minha mãe também era brincante de cultura popular.

De forma geral, é muito natural na Zona da Mata que as pessoas que são brincantes de uma manifestação cultural participem de outras também. Isso faz parte do cotidiano. Minha relação com o cavalo marinho, especificamente, traz muitas memórias. Lembro de brincar, colocar figura, quando eu tinha nove, dez, onze anos de idade. Eu e um grande amigo meu, Chiquinho, que hoje ainda faz parte da cultura popular. Ele migrou mais para o lado da ciranda, enquanto eu segui um caminho mais geral.

Infelizmente, ou melhor, por escolha dele, Chiquinho brinca apenas ciranda e maracatu atualmente. Uma observação: ele ainda participa do maracatu, mas exclusivamente. Eu comecei muito cedo, brincando e colocando figura. Era algo muito natural.

Eu sou do Engenho Retiro, que fica bem próximo à cidade de Condado, e a brincadeira de cavalo marinho circulava por todos os engenhos próximos, como Engenho Bonito, Engenho Macaco e Engenho Condadinho. O cavalo marinho era muito frequente e, na época, só os adultos assistiam. Meus irmãos mais velhos, meu pai e minha mãe iam, mas as crianças ficavam em casa. Ainda assim, ficávamos ansiosos, sem conseguir dormir, pensando na brincadeira.

Conforme fomos crescendo, ganhamos mais liberdade. É importante frisar que, naquela época, eu era criança no engenho, mas já trabalhava. Comecei muito cedo, assim como todos

os meus irmãos. No engenho, era comum começar a trabalhar por volta dos nove anos, assim que se aprendia a andar e falar. Não era trabalho formal, mas ajudávamos os pais em qualquer serviço: na lavoura branca (plantando batata, inhame, macaxeira) ou na palha da cana.

Essas lavouras brancas eram mais para sustento da família. Depois, conforme crescíamos, passávamos a trabalhar diretamente com a cana-de-açúcar, ajudando os pais e ganhando os primeiros trocados.

Minha paixão pela cultura foi crescendo junto comigo. Minha primeira participação foi na ciranda, ainda pequeno...

[Zé Mário] Eu aprendi a tocar por conta da vivência, no dia a dia. Um dia, faltou um rapaz para tocar o bombo, e o pessoal estava agoniado. Eu disse que sabia tocar. Ninguém acreditou, mas me deram o bombo, e eu toquei. Não foi tão bem, mas mais ou menos parecido com o rapaz. Todo mundo ficou admirado por eu ser tão pequeno e conseguir tocar.

É como um amigo meu diz: "Eu já nasci debaixo do bombo." Quando eu era pequeno, dormia embaixo do bombo do coco de roda. O pessoal tocava o coco, e eu ia para a calçada. Minha mãe me colocava lá quando era algo perto de casa, porque em festas mais distantes, as crianças geralmente não iam. Quando era perto, as mães forravam um pano e colocavam a criançada para dormir por ali. Passávamos a noite assim, acordávamos e íamos embora para casa.

Minha relação com a cultura popular tem muitos anos. Não é algo que simplesmente apareceu. Claro, você pode ver e gostar, ou não gostar. Mas, no meu caso, foi algo que veio desde sempre. A tradição do cavalo marinho, especificamente, era muito forte. No engenho onde eu morava, praticamente todo mundo participava ou assistia.

Na sexta-feira à noite ou no sábado, ninguém parava em casa. Sempre tinha alguma festa em um engenho, e os adultos iam viajar para assistir. Nós crescemos nesse ritmo, indo de um engenho a outro a pé.

Conheci o cavalo marinho antes de ver, por causa do trabalho no campo. Enquanto trabalhávamos na cana-de-açúcar, as pessoas cantavam músicas do cavalo marinho. Nem todo mundo era brincante, mas muitos eram espectadores. Trabalhávamos distantes uns dos outros,

mas cantávamos para nos comunicar. Um começava, o outro respondia, e assim seguíamos. Isso era uma forma de diversão.

Lembro que muitos cantavam no campo, mas se fossem para a festa, teriam vergonha. No campo, eles cantavam à vontade, e eu me lembro disso com muita clareza. Foi nesse ambiente que eu comecei a entender o cavalo marinho, ouvindo falar dos personagens e das músicas.

Um personagem que eu cresci ansioso para ver era o que pisava no vidro. Quando finalmente o vi, não gostei. Até hoje não gosto, mas gosto de cantar para ele.

Comecei a ver as brincadeiras de cavalo marinho na cidade de Condado. Nessa época, muitas pessoas estavam migrando do engenho para a zona urbana por causa do fechamento dos engenhos, que foram sendo comprados pelas usinas. No engenho, tínhamos liberdade para plantar e trabalhar, mas, com o tempo, fomos sendo gradativamente expulsos.

Quando vim para a cidade, comecei a ver mais o que já ouvia. Já tinha tocado na ciranda desde criança, e comecei a praticar percussão. Minha mãe me deu meu primeiro instrumento, um pandeiro. Não lembro exatamente como era, mas acredito que era um pandeiro de brinquedo.

Estudei todos os instrumentos do cavalo marinho porque amava a percussão. Entre 2000 e 2002, toquei pela primeira vez no cavalo marinho. Antes disso, já tinha viajado com um primo para participar de outros grupos e até interpretei um personagem simples no cavalo marinho do mestre Inácio Lucínio, em Igarassu.

Quando comecei no cavalo marinho de Treta de Ouro, toquei como segunda baixaria, uma posição de menos responsabilidade. Depois, passei para a primeira baixaria e, finalmente, para o pandeiro, que era o que eu realmente amava. No pandeiro, percebi que a exigência era muito maior. Quem toca pandeiro precisa de um conhecimento profundo, porque é o responsável por cantar todas as figuras e liderar as respostas do grupo.

Tive a honra de aprender com grandes mestres, como Duda Bilal e Mané Biodato. Quando Mané Biodato já estava mais velho, assumi o lugar dele no Boi Brasileiro, um grande privilégio. Além de tocar, comecei a botar figura, algo que fazia quando criança, mas tinha deixado de lado por vergonha.

Hoje, sou regente do Boi Brasileiro e, para muitos, considerado mestre. Recentemente, perdemos o grande mestre Willy Pachão, que sempre me apresentou como mestre do grupo. Ele confiava em mim para decidir quando começar e terminar as apresentações. Essa responsabilidade veio com muito aprendizado e dedicação.

[Pesquisadora] Você mencionou a participação das crianças. Acha que a ausência delas em certas ocasiões estava relacionada às características mais libidinosas de algumas figuras, como a velha do bambulu, ou era só por causa do horário tardio?

[Zé Mário] Ou eram outras questões? Você que vivenciou, o que acha?

[Zé Mário] Olha, eu respeito qualquer pessoa, independente de quem seja. Não sei pronunciar bem o nome dele, mas é um rapaz, eu chamo assim. Eu respeito, não só ele, mas qualquer pessoa que disser algo. Respeito todos.

Mas quero deixar claro o meu ponto de vista. Essa questão da participação das crianças não tem muito a ver com a velha história do "bambulo" ou outras coisas. Era porque já havia muitos adultos querendo participar, e para uma criança ter uma oportunidade na frente de um adulto, não fazia muito sentido. Quero deixar isso bem claro.

[Zé Mário] Sobre as casas pequenas, é que, às vezes, é muito cavalo marinho. A cultura, no geral, enfrenta dificuldades para obter recursos. Hoje em dia, a maioria já tem um espaço, mas naquela época, quando estou falando, não era assim. Mesmo assim, eu me dispus a acreditar nas crianças. Acredito que, nesse momento, já existem outras pessoas pensando de forma parecida.

[Zé Mário] Consegui colocar algumas crianças no Boi Brasileiro, mesmo contra a vontade do mestre Luiz Pachão. Ele não proibiu, mas não apoiou de início. Eu disse a ele: "Olha, essas crianças, um dia, vão estar maiores que o senhor". (Ele é baixinho, né?).

[Zé Mário] Teve épocas em que as pessoas valorizavam mais a cultura de uma forma diferenciada. Antigamente, ninguém cobrava para brincar no cavalo marinho. Ninguém ganhava dinheiro com isso, com exceção do presidente, que muitos chamam de "dono", mas na verdade é só o presidente.

[Zé Mário] A cultura popular pertence a todos. Quem fazia a regência era só o presidente. Se sobrasse algum dinheiro, era só ele quem recebia. Geralmente, as apresentações eram em bodegas, bares ou engenhos. Quando começaram a acontecer na cidade, a situação continuou a mesma por um tempo.

[Zé Mário] Foi só no finalzinho dos anos 90, quando as prefeituras começaram a contratar o cavalo marinho, que os brincantes começaram a ser pagos. Isso foi bom porque dinheiro é importante, mas também trouxe desafios.

[Zé Mário] Hoje, percebo que os brincantes que participam por amor tendem a permanecer. Eles se tornam pilares fortes da brincadeira. Mas nem todos brincam por amor. A maioria gosta, até porque não se ganha tanto dinheiro, então é preciso ter amor. Mas, se não tiver dinheiro, muitos não estão nem aí.

[Pesquisadora] Você tem uma estimativa de quantos grupos ativos existem hoje?

[Zé Mário] Sim, atualmente, existem cerca de 16 grupos de cavalo marinho.

[Pesquisadora] Lembrei de uma pesquisadora de Belo Horizonte chamada Leda Martins. Você já ouviu falar nela?

[Zé Mário] Não, mas vou pesquisar.

[Pesquisadora] Ela trabalha com performance do corpo e fala que, mesmo em situações de maior pressão, as sociedades conseguem se comunicar através do corpo, porque no corpo há voz. Isso é perceptível em manifestações como o cavalo marinho. Você sente que, nos movimentos do corpo, há uma mensagem sendo transmitida?

[Zé Mário] Sim, tem uma mensagem, e ela é forte. Essa relação corporal, na forma de interpretar um personagem ou na dança, é muito significativa. No início da brincadeira, sem as vestimentas, o corpo natural transmite muito mais. Nos momentos dos personagens, a mensagem é ainda mais clara.

[Zé Mário] A dança reflete muito o trabalho no campo: o corte da cana, o trabalho no roçado, na lavoura. Para quem vivenciou isso, os movimentos são familiares, como se estivesse cortando cana, limpando um mato, levantando uma cova. Para quem não viveu, fica na oralidade, mas não deixa de aprender.

[Pesquisadora] Você já teve algum momento em que precisou se afastar dessa cultura popular?

[Zé Mário] Sim, foi rápido, por volta dos anos 90. Estudava em uma escola onde algumas pessoas eram muito contra a cultura popular. Fiquei confuso, me perguntei se o errado era eu. Depois, caiu a ficha: o errado não era eu, e decidi continuar por aqui.

[Zé Mário] As pessoas falavam mal da cultura popular, mas eu percebi que meu caminho era esse.

[Zé Mário] Hoje em dia, essa mesma escola, engraçado, agora está de férias, mas recentemente, nos últimos dias de aula, ficou me adulando para ir lá.

[Zé Mário] Eu sempre estou por lá, dando palestra, oficina. Eu vou, fico, mas é curioso, porque essa escola já quase me afastou da cultura.

[Zé Mário] Agora, eles vivem me chamando para voltar.

[Zé Mário] Não que eu goste de ser adulado, jamais, mas o curioso é que eles não pagam para eu ir, entende?

[Zé Mário] E aí fica nesse vai e vem. Eu sou muito direto: "Me diga o que é para fazer, não precisa enrolar". Mas eles fazem isso, sabe? Ficam com rodeios. Claro, não são as mesmas pessoas que fizeram isso lá atrás. Essas pessoas já se aposentaram ou já não estão mais entre nós. Mas o pessoal atual insiste nesse comportamento. Então eu digo: "Ó, minha gente, o que vocês querem? Falem logo, sem enrolação". Por isso acho que ficam criando tanto caso.

[Pesquisadora] Sim, pode continuar.

[Pesquisadora] O período da pandemia foi muito difícil para todo mundo. Você pode falar um pouco sobre como foi para você? E, também, me conte mais sobre o seu projeto, que achei muito bonito. O que te motivou a iniciá-lo?

[Zé Mário] Quando falamos sobre a pandemia, foi muito ruim para quase todo mundo. Não vou dizer que para mim foi bom, mas, particularmente, já vivi tantas coisas na vida que a pandemia, em si, não me assustou tanto. Eu estava tranquilo, comparado ao geral. Passei a pandemia de forma que eu não esperava, mas não sofri tanto.

[Zé Mário] Já para a brincadeira, sim, foi bem complicado. O cavalo marinho sofreu bastante. E até hoje tem gente que usa o termo "pandemia" como desculpa, mesmo depois de tudo ter voltado ao normal. Por exemplo, já era permitido realizar apresentações, mas ainda havia muitas festas que deixavam de acontecer com a justificativa da pandemia. Enquanto isso, eventos grandes e bandas já estavam voltando com tudo.

[Zé Mário] No cavalo marinho, ficamos muito prejudicados. Mesmo assim, no grupo Boa Brasileiro, a gente conseguia se manter em contato porque muitos são vizinhos ou até familiares. Apesar de não estarmos brincando, estávamos sempre juntos no cotidiano, conversando, alinhando ideias e planejando.

[Zé Mário] Mas, em termos financeiros, foi muito difícil. Sem apresentações, as coisas desandaram, e ainda não conseguimos nos recuperar completamente. O dinheiro que ganhamos pós-pandemia não foi suficiente para investir em melhorias.

[Zé Mário] Só para finalizar: hoje em dia, há grupos formados por mulheres, como o "Flôr de Manjerona", que é um grupo feminino. Estamos falando de uma tradição oral, com memórias passadas de geração em geração, antes narradas majoritariamente por homens.

[Pesquisadora] Como você enxerga essa mudança, agora que as mulheres também narram essas memórias? Você percebe diferenças entre as narrativas masculinas e femininas?

[Zé Mário] Em relação aos brincantes masculinos e femininos, eu não vejo muita diferença. Inclusive, incentivo bastante a participação das mulheres. No Boa Brasileiro, a maioria já é composta por mulheres.

[Zé Mário] Antigamente, os homens não colocavam as mulheres, mas isso não era só machismo. Muitas mulheres também não queriam se envolver porque o cavalo marinho trabalhava muito com duplo sentido, com diálogos picantes. Elas se sentiam desconfortáveis ou preferiam não participar.

[Zé Mário] Hoje, isso mudou bastante. As mulheres superaram essa barreira e estão conquistando espaço. Acho ótimo. Só penso que, se elas vão fazer, têm que fazer bem feito, assim como os homens. Não é porque é mulher que pode fazer de qualquer jeito. Se decidir fazer, faça bonito, prove que merece estar ali.

[Zé Mário] Por outro lado, eu não gosto quando dizem que isso é “quebrar tabu”. Não vejo assim. Quebrar tabu seria se elas tivessem entrado na década de 60 ou 70, quando só os homens participavam. Hoje, o cenário é outro, e a aceitação já é maior.

[Zé Mário] No entanto, quando uma mulher entra, ela precisa estar preparada. No terreiro, eu trato todo mundo igual. Se eu faço uma brincadeira mais forte com um homem, farei igual com uma mulher, porque ali somos personagens. Tratar diferente seria desmerecê-la como brincante. Eu quero que elas entrem sabendo onde estão e que brilhem, mostrem o que sabem fazer, sem privilégios ou discriminação.

[Pesquisadora] E agora me fala do teu projeto para a gente encerrar.

[Zé Mário] O Projeto Torda, a Escola Técnica de Arte e Cultura, começou quando eu saí lá do engenho. Minha casa no engenho foi derrubada e, com 20 anos de idade, fui morar na rua, mas continuei trabalhando no engenho.

[Zé Mário] Desde cedo, já tinha essa ligação com a cultura. Comecei a dar aula com 11 ou 12 anos na praça Valdeci Tavares, em frente à Escola Mapa. Até hoje, tenho vontade de fazer uma pesquisa com os moradores antigos para registrar essas memórias.

[Zé Mário] Eu fazia muitos tambores de latinha — pegava as latinhas no lixo — e usava plástico e borracha para criar os instrumentos, que a gente chamava de "mele". Na rua onde eu morava, sempre tinha muitas crianças, e à noite a gente se reunia para tocar e bater tambores pelas ruas. Foi assim que tudo começou.

[Zé Mário] Com 11 anos, participei de uma apresentação na escola que mencionei, tocando ciranda. Uma professora me viu e me colocou na banda marcial da escola. Isso abriu caminho para eu me aproximar de outros músicos. Aos 15 anos, já tinha responsabilidades maiores: o maestro confiava em mim para ensinar os outros músicos.

[Zé Mário] Quando o maestro viajou, o diretor da escola me convocou para ser o maestro da banda, mesmo tão novo. Foi aí que comecei a mesclar música popular e erudita, formando uma relação que me acompanha até hoje. Com 15 ou 16 anos, já dava aulas de banda marcial e montava grupos para estudar cultura popular, como ciranda e coro.

[Zé Mário] Depois de trabalhar muito e economizar, consegui construir minha casa e um espaço chamado "Espaço Torda". Esse nome vem do termo usado no Cavalo Marinho para o lugar onde os personagens se preparam. Não importa onde seja — se for um espaço de troca e preparação, chamamos de Torda. Quando registrei oficialmente, adicionei "Escola Técnica de Arte e Cultura", inspirado em sugestões de colegas, Amazonas e Messias.

[Zé Mário] No Espaço Torda, trabalhamos com várias expressões culturais, como maculelê, coco de roda, ciranda, maracatu rural e de baque virado. Temos também um grupo de lira. Aqui, os brincantes não só aprendem, mas se tornam profissionais. Hoje temos professores excelentes, como Amazônia, Negoel, Cacá, Vinho e Stephanie, que começaram comigo desde cedo.

[Zé Mário] A Amazônia (esposa de Zé Mário), por exemplo, começou na cultura através da capoeira. Modéstia à parte, fui fundador do primeiro grupo de capoeira aqui no Condado. Hoje, a cidade tem mestres, contramestres e professores, mas tudo começou com aquele pequeno grupo que formei.

[Zé Mário] No Espaço Torda, as oficinas são gratuitas. Quem quiser pagar, é claro que aceitamos, mas nosso foco é ensinar. As oficinas acontecem aos sábados à tarde e, quando surge uma oportunidade de apresentação, formamos o grupo, ensaiamos e nos apresentamos. Se pagarem, ótimo; se não, vamos mesmo assim. Porque a ideia é que quem está aprendendo tenha a chance de se apresentar.

[Zé Mário] A prefeitura apoia bastante, contratando nossos grupos para apresentações. É um valor simbólico, mas a gente divide entre todos, porque aqui valorizamos o trabalho coletivo.

[Pesquisadora] Muito obrigada!

ANEXO 3 – Transcrição Entrevista Zé de Bibi

[Pesquisadora] Vamos lá, queria que tu começasse me falando o teu nome e depois eu queria que tu me falasse um pouquinho como é que tu sente a tua relação com o cavalo-marinho, né?

[Zé de Bibi] Meu nome é Zé de Bibi. Sou brincante de cavalo-marinho e responsável pelo Museu Zé de Bibi, que fundei para preservar a história dessa tradição tão rica. Tenho 65 anos e carrego, com muito orgulho, uma vida inteira dedicada ao cavalo-marinho e à cultura popular.

[Pesquisadora] Você pode contar um pouco sobre como começou sua relação com o cavalo-marinho e como nasceu o Cavalo-Marinho Tira Teima?

[Zé de Bibi] Minha relação com o cavalo-marinho começou ainda na infância. Nasci e cresci em um engenho aqui na Zona da Mata, onde a cultura popular estava presente em todos os cantos. Meu pai era brincante e mestre de cavalo-marinho, e desde pequeno eu assistia às brincadeiras. Lembro da emoção de ver os personagens, ouvir as músicas e os versos improvisados. Quando cheguei à juventude, comecei como brincante, tocando instrumentos e aprendendo a colocar figura. Com o tempo, fundei o Cavalo-Marinho Tira Teima para dar continuidade a essa tradição. Quando eu era menino, vi o cavalo-marinho por aqui, perto de casa. Eu tinha uns nove, dez anos e já ouvia as toadas, as músicas, o jeito de sambar, o ritmo dos instrumentos. Quando cresci, pensei: "Quando eu for grande, vou fazer um cavalo-marinho". O tempo foi passando e eu ia cantando aquelas toadas e trabalhando nas faxinas que meu irmão me mandava fazer. Ele me deixava cantar, com aquelas músicas e aquelas histórias. Quando eu tinha uns 14 ou 15 anos, fui convidado para tocar triângulo por uma amiga, que morava perto de mim. Trabalhávamos juntos na fazenda de Maurício, um vizinho. Eu estava aprendendo a tocar forró, depois passei a tocar bongo e, com o tempo, comecei a ensaiar para fazer o cavalo-marinho. No começo, todos duvidaram de mim. "Cavalo-marinho não é coisa para qualquer um", diziam. Eu respondia que, por ser pequeno, não significava que não poderia enfrentar o cavalo-marinho. Eu era determinado. Então, com um grupo de amigos e com a ajuda de minha vizinha, que tinha filhos da minha idade, começamos a ensaiar. Aos poucos, fomos aprendendo, e no último sábado de agosto de 1961, levantei o cavalo-marinho pela primeira vez. E desde então, estou mantendo essa tradição viva. Em Glória, havia 14 grupos de cavalo-marinho. Mas, com o tempo, muitos pararam, alguns morreram, outros casaram, e hoje, o número caiu. Eu ainda tento manter a tradição, apesar de

algumas dificuldades. Muitos dos que brincavam, agora estão doentes ou não têm mais condições de participar.

[Pesquisadora] O cavalo-marinho exige muita energia, não é?

[Zé de Bibi] Sim, graças a Deus, com a graça do Mestre, de Papai do Céu, e com o meu esforço, estou conseguindo continuar. Tenho 81 anos e 66 anos de cavalo-marinho. Comecei em 1961 e sigo firme até hoje. Antes, o cavalo-marinho era algo feito de forma muito artesanal. A gente fazia tudo: as fantasias, os instrumentos... Mas depois de 2018, com o título de "patrimônio vivo", conseguimos algum apoio do governo para ajudar nas despesas, mas antes disso, dependíamos de nosso próprio trabalho. Muitas vezes, comprávamos as fantasias com o que conseguíamos trabalhando. O cavalo-marinho sempre foi algo da nossa comunidade.

[Pesquisadora] E os instrumentos, ainda são feitos pela comunidade?

[Zé de Bibi] Sim, todos os instrumentos são feitos por nós, aqui mesmo. Às vezes, até peço ajuda de um amigo para fazer algo específico, mas o conhecimento e a técnica são nossos. Eu mesmo faço os instrumentos, como o tamborim, a rebeca, e até o gansar. Meu primeiro gansar, por exemplo, foi feito com dois pedaços de óleo, e assim fui aprendendo. A arte de fazer os instrumentos do cavalo-marinho é toda nossa.

[Pesquisadora] E como está a participação da comunidade atualmente? As pessoas ainda participam das brincadeiras?

[Zé de Bibi] Hoje, a participação diminuiu. Os membros da minha família ainda estão muito envolvidos, como minhas filhas e netas, mas fora da família, apenas algumas poucas pessoas ainda se interessam. Nos tempos antigos, havia muito mais gente disposta a brincar, mas com o tempo, isso foi diminuindo. A nova geração não tem o mesmo interesse, talvez por falta de incentivo ou porque a brincadeira exige muito esforço e dedicação.

[Pesquisadora] O senhor sente que a valorização do cavalo-marinho tem diminuído?

[Zé de Bibi] Sim, na minha época, o interesse das pessoas era muito maior. Eu pedia para brincar e todo mundo participava, mas hoje em dia é difícil. Mesmo quando passamos por serestas ou outras festas, o interesse pela tradição diminuiu. As pessoas não valorizam tanto

como antigamente. Naquele tempo, todos queriam aprender, queriam fazer parte, e era assim que a tradição se mantinha viva. Hoje em dia, a maioria não se importa.

[Pesquisadora] E na época da pandemia, como foi para o cavalo-marinho?

[Zé de Bibi] Durante a pandemia, tudo parou. Não havia festas, não havia mais encontros. Muitos mestres e brincantes faleceram, e ficou muito difícil manter a tradição viva. No ano passado, após a pandemia, algumas escolas vieram visitar e aprender sobre o cavalo-marinho, mas houve um grande intervalo sem atividades. Eu espero que as coisas melhorem e a tradição continue.

[Pesquisadora] O senhor tem algum apoio do governo ou de instituições para manter a tradição do cavalo-marinho?

[Filha] Sim, ele recebeu o título de "Patrimônio Vivo" em 2018. Isso ajudou a conseguir algum apoio do governo para cobrir custos, como para manter as fantasias e instrumentos.

[Pesquisadora] E em relação à participação das escolas? O senhor ainda recebe grupos para ensinar sobre o cavalo-marinho?

[Zé de Bibi] Antes da pandemia, sim. As escolas vinham muito, principalmente da Lagoa do Ita, Glória e outras cidades. Esse ano, esperamos que as visitas escolares voltem. Após o período de pandemia, algumas atividades voltaram, mas ainda estamos nos recuperando.

[Pesquisadora] Quantos filhos o senhor tem?

[Zé de Bibi] Eu tenho 15 filhos.

[Pesquisadora] Nossa, muitos filhos! E netos?

[Zé de Bibi] Eu não sei contar exatamente, mas tenho muitos netos, e alguns já estão envolvidos na brincadeira do cavalo-marinho. É uma geração que continua a tradição, mesmo com as dificuldades.

[Pesquisadora] Você lembra de algum momento marcante da sua infância ligado ao cavalo-marinho?

[Zé de Bibi] Ah, lembro sim. Uma das memórias mais marcantes foi a primeira vez que meu pai me levou para assistir a uma brincadeira. Eu devia ter uns oito anos e fiquei fascinado com os personagens, as cores e a música. Não consegui dormir naquela noite de tanta emoção. Outra lembrança especial foi quando fiz meu primeiro instrumento. Usei uma lata velha e uns pedaços de borracha para fazer um tambor. Desde aquele dia, nunca mais larguei a música.

[Pesquisadora] E como é a participação da sua família atualmente no cavalo-marinho?

[Zé de Bibi] Minha família sempre esteve envolvida. Meus filhos e netos participam ativamente do Cavalo-Marinho Tira Teima. Uns tocam instrumentos, outros colocam figura. Minha esposa, mesmo não sendo brincante, sempre me apoiou e ajuda nos bastidores, organizando tudo para que as apresentações saiam perfeitas. É muito bonito ver essa continuidade dentro da minha própria casa.

[Pesquisadora] Você foi reconhecido como Patrimônio Vivo de Pernambuco. Como foi receber esse título?

[Zé de Bibi] Foi uma honra imensa. Receber o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco é um reconhecimento não só para mim, mas para toda a comunidade do cavalo-marinho. Esse título me motiva ainda mais a preservar e divulgar nossa cultura. Eu costumo dizer que, enquanto eu tiver forças, vou continuar lutando para manter essa tradição viva.

[Pesquisadora] E como surgiu a ideia de criar o Museu Zé de Bibi?

[Zé de Bibi] O museu nasceu de um sonho antigo. Sempre percebi que, enquanto a gente brincava e vivia o cavalo-marinho, muitas histórias e memórias acabavam se perdendo com o tempo. Decidi que era preciso criar um espaço para guardar e compartilhar essa história com as novas gerações. No museu, temos fantasias, instrumentos, fotos, vídeos e documentos sobre o cavalo-marinho. É um espaço onde jovens podem aprender e se inspirar, e os mais velhos podem reviver as memórias.

[Pesquisadora] Na sua visão, qual é o maior desafio para manter a tradição do cavalo-marinho viva?

[Zé de Bibi] O maior desafio é garantir que as novas gerações tenham interesse e acesso a essa cultura. Hoje em dia, as crianças e os jovens estão cada vez mais ligados na tecnologia e

menos nas tradições. É por isso que trabalho muito com oficinas e apresentações nas escolas, para mostrar a eles como o cavalo-marinho é rico e cheio de significado. Outro desafio é o apoio financeiro. Muitas vezes, falta incentivo do governo e da iniciativa privada para que possamos manter as apresentações e preservar os grupos.

[Pesquisadora] Você acredita que as mulheres estão ganhando mais espaço no cavalo-marinho?

[Zé de Bibi] Com certeza. Antes, as mulheres eram mais espectadoras, mas hoje elas estão assumindo papéis importantes na brincadeira. No Cavalo-Marinho Tira Teima, temos várias mulheres tocando, dançando e até colocando figura. Acho isso maravilhoso, porque enriquece ainda mais a tradição. O importante é que todos, homens e mulheres, estejam comprometidos em fazer bem feito e respeitar as raízes da brincadeira.

[Pesquisadora] E o que você espera para o futuro do cavalo-marinho e do Museu Zé de Bibi?

[Zé de Bibi] Minha maior esperança é que o cavalo-marinho continue vivo e forte, atravessando gerações. Quero que o Museu Zé de Bibi seja um lugar de aprendizado e inspiração, onde as pessoas possam se reconectar com suas raízes. Espero também que mais pessoas, tanto jovens quanto adultos, se envolvam com a cultura popular e ajudem a mantê-la viva. Afinal, o cavalo-marinho não é só uma brincadeira, é uma história viva do nosso povo.

ANEXO 4 – Transcrição Entrevista Miriam Maria

[Pesquisadora] A intenção dentro do meu doutorado é entender o movimento do cavalo-marinho como uma forma de preservação de memória, certo? Preservar memória significa também preservar resistência. Não é fácil trabalhar com a cultura marinha, mas eu sou a raiz dessa resistência. Na minha infância, eu brincava nesta rua. Eu morava na rua de trás, e como o quintal sempre dava para esta rua, todas as brincadeiras aconteciam aqui. Portanto, essa rua também faz parte da minha memória de cavalo-marinho.

[Miriam Maria] Quando nasci, fui criada na cidade de São Sebastião, sou natural daqui, do Bayex. São Sebastião sempre teve uma cultura muito forte, e eu já nasci em um ambiente onde o cavalo-marinho estava presente. Quando conheci o Mestre Cansoso, fui apresentada a outros mestres da cultura. Aos seis anos, me mudei para esta rua, e foi ali que encontrei, ao lado da minha casa, o cavalo-marinho. Estava tudo traçado para que eu estivesse sempre perto dessa manifestação. Era a época do Mestre Valzen.

Na cultura da cidade, todo sábado tinha cavalo-marinho, porque era o dia de folga dos trabalhadores. Bayeux, sendo uma cidade de manguezal e indústrias, tinha três grandes fábricas de cesárea. Quando os trabalhadores estavam de folga, eles homenageavam seus colegas de trabalho com música, dança e piadas. Nesse tempo, a rua se enchia de histórias, memórias e contos, e fui aprendendo a conviver com essa cultura, guardando em mim não só o cavalo-marinho, mas também o babau (também conhecido como mamuleu), a lapinha, entre outros.

[Pesquisadora]: Miriam, o que é o cavalo-marinho?

[Miriam Maria]: O cavalo-marinho faz parte de um ciclo natalino. O que é um ciclo natalino? São festejos que se ensaiam o ano todo para homenagear o nascimento de Jesus. A lapinha e o coco de roda também fazem parte desse ciclo. O cavalo-marinho, em particular, é o carro-chefe dessa celebração. Por quê? O cavalo-marinho faz referência ao jumento que levou Maria, na fuga da perseguição, desde Belém até o Egito, simbolizando a resistência e a proteção. Sempre falo a verdade para as crianças, porque a verdade é fundamental, por mais difícil que seja. Quando falo sobre a história da fuga de Maria, digo a elas que ela estava levando um menino de 18 anos, algo que os soldados não acreditaram, mas ela manteve a verdade.

A dança do cavalo-marinho alude a esses momentos de resistência e também à história dos três reis magos: Belchior, Balthazar e Gaspar, que foram os primeiros a visitar o menino Jesus, oferecendo presentes como ouro, incenso e mirra. Por isso, usamos essas representações no cavalo-marinho.

O cavalo-marinho também traz a figura de Margarida, que representa a força da mulher, o empoderamento feminino e a resistência na luta pela sobrevivência. A mulher tem essa força e, apesar de termos conquistado muitas coisas, ainda há muito a ser conquistado.

[Pesquisadora]: Como você se sente sendo uma mulher mestre de cavalo-marinho, considerando que essa é uma manifestação tradicionalmente masculina?

[Miriam Maria]: Eu ainda estou em busca de reconhecimento pleno, especialmente pelo meu papel. Na tradição, a mulher não dançava, ela ficava em segundo plano, ajudando com as roupas, as máscaras. Era uma resistência silenciosa. Ainda existe muito preconceito na cultura, e mesmo sendo reconhecida pela execução, o papel de mestre ainda é predominantemente masculino. Muitas vezes, não me respeitam, mas eu não ligo. Eu sou teimosa e vejo isso como um elogio para o meu crescimento.

[Pesquisadora]: Como você foi aceita no papel de mestre, considerando essa resistência?

[Miriam Maria]: Foi difícil. Quando comecei, as mulheres não podiam participar ativamente. Eu não desisti e fui conquistando meu espaço. Eu ainda sinto que o respeito não é completo, principalmente porque, no imaginário cultural, não se entende que mulheres podem ser mestres, assim como homens. A cultura não tem sexo, a cultura é uma manifestação humana.

[Pesquisadora]: E como o grupo se organiza atualmente? O seu grupo tem pessoas fixas ou é mais rotativo?

[Miriam Maria]: Meu grupo é fixo, com 16 pessoas. Além disso, tenho um grupo infantil. As crianças, especialmente, têm grande participação. Muitos jovens já se envolvem, e isso me deixa muito feliz. Durante a pandemia, alguns grupos enfrentaram dificuldades, mas eu sempre procurei manter o grupo ativo.

[Pesquisadora]: E como está a participação da comunidade?

[Miriam Maria]: A participação da comunidade é boa, mas ainda falta um maior acolhimento. Muitas vezes, as pessoas não valorizam os espaços culturais locais. Nós temos um ateliê e outras estruturas, mas o apoio da cidade ainda é pequeno. O governo tem feito alguns repasses, mas o valor ainda é baixo para sustentar tudo o que envolve a cultura do cavalo-marinho. Para nós, a cultura exige muito mais do que esses pequenos auxílios.

[Pesquisadora]: Você percebe uma diferença entre o cavalo-marinho praticado em Pernambuco e o da Paraíba?

[Miriam Maria]: Sim, a diferença está no ritmo. O cavalo-marinho de Pernambuco é mais rígido, enquanto o da Paraíba tem uma batida mais forte e é mais voltado para o terreiro. A batida aqui é mais marcada, com uma pegada bem forte, enquanto o de Pernambuco tem um ritmo mais acelerado, mais animado.

[Pesquisadora]: E sobre o envolvimento das crianças? Como você percebe o interesse delas pela cultura?

[Miriam Maria]: As crianças têm um grande interesse. Eu vejo que, desde muito pequenas, elas já se animam com o cavalo-marinho, cantam as músicas e se envolvem. Quando eu vou às escolas, elas já cantam e dançam, e isso me faz perceber como a cultura está viva na mente delas, algo que vem da alma.

[Pesquisadora]: Como você vê a relação entre o apoio governamental e o fortalecimento da cultura do cavalo-marinho?

[Miriam Maria]: O apoio ainda é muito pequeno, e muitos grupos ainda enfrentam dificuldades. Porém, conseguimos algum suporte através de projetos. A cultura do cavalo-marinho exige muita dedicação e recursos, mas o que falta é um reconhecimento maior por parte do governo e da sociedade.

ANEXO 5 – Titulação Cavalo-Marinho



Serviço Público Federal | Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

TITULAÇÃO

A Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na Presidente do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, no uso de suas atri decorrência da inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em 03 de 2014, confere o título de Patrimônio Cultural do Brasil ao **Cavalo-Marinho**.

Brasília, 10 de agosto de 2015.

Iurema Machado

ANEXO 6 – Parecer referente a solicitação Cavalo-Marinho no livro de Forma de Expressão

IPHAN/PRESI
Fls. 424
Rubrica

PARECER REFERENTE À SOLICITAÇÃO DE REGISTRO DOCAVALO-MARINHO
NO LIVRO DAS FORMAS DE EXPRESSÃO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASI

Analisa-se neste parecer o processo n. 01450.010230/2008-15 que s
à solicitação de registro do Cavalo-Marinho para ser inscrito no Livro das Fo
Expressão, como Patrimônio Cultural do Brasil.

O processo possui, entre seus elementos principais, instrução
realizada com a metodologia do INRC, Inventário Nacional de Referências C
informação técnica do técnico do IPHAN Giorge Bessoni, de par
coordenadora de registro do Departamento de Patrimônio Imaterial
Dianovesky e de parecer da procuradoria jurídica do IPHAN, além de docum
pertinente aos aspectos formais e materiais. O processo originou-se de so
do governo de Pernambuco em 2007 ao Ministério da Cultura, para que
objeto de registro os "folguedos pernambucanos" – Maracatu Nação, M
Rural, Caboclinho e Cavalo-Marinho. A justificação do pedido, acompan
documentação relativa ao bem em apreço, fundamentava-se no "reconhec
importância dos folguedos populares como parte integrante da his
Pernambuco e legítima representação social e cultural de seu povo".

Após exame preliminar do assunto pela Câmara de Patrimônio Imat
maio de 2008, que concluiu pela viabilidade do registro e orientado qu
procedimentos administrativos e técnicos a seguir, o solicitante des
FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambu
supervisionar a execução de pesquisa sobre o tema, o que ocorreu

IPHAN
Fls. 423v
Rubrica

A instrução técnica resultante da pesquisa contém dossiê submetido ao IPHAN, que descreve a investigação realizada, seus re material documental, iconográfico e audiovisual sobre o Cavalo-Marinho.

IPHAN/PRESI
Fls. 424
Rubrica

O processo sobre a solicitação em apreço consta de requer registro, anuência de representantes de grupos de Cavalo-Marin comunidade, atas das reuniões da Câmara de Patrimônio Imaterial do Consultivo do IPHAN, o próprio dossiê descritivo elaborado pelos pes contratados, a informação técnica de especialista da superintendência do Pernambuco, o parecer da coordenadora de registro do DPI, o p procuradoria do IPHAN e documentação de movimento administrativo dossiê descritivo, há anexos com a documentação pertinente, como de orais sobre o Cavalo-Marinho, o relatório analítico do INRC/Caval informações sobre as localidades de ocorrência, vídeo documentário fotográfico, termos de autorização de uso de imagens e diferentes re eventos do Cavalo-Marinho.

Constituem, portanto, peças que fundamentaram o presente parec do Cavalo-Marinho (Inventário Nacional de Referências Culturais d Marinho), a informação técnica, e os parecer mencionado e a docu complementar que exemplifica diferentes manifestações. Deve ser desta melhor avaliação do trabalho realizado no dossiê descritivo, a estrutura c apresentado como peça de sustentação do INRC do Cavalo-Marinho constitui de introdução sobre os procedimentos relativos ao INRC e dos capítulos, que detalham a pesquisa realizada:

1. Identificação: Cavalo-Marinho: um brinquedo com sua própria hi
2. Cavalo-Marinho: uma brincadeira do mundo da cana-de-açúcar.
3. Um universo cultural e artístico chamado cavalo-marinho: com

IPHAN/PE
Fls. 42
Rubrica

4. Entre o antigo e o contemporâneo: o cavalo-marinho como ob registro.
5. A brincadeira tem que continuar... recomendações de salvagu cavalo-marinho.

A polissemia do cavalo

A festa ou brincadeira do cavalo-marinho enraíza-se em antigas t culturais e deriva de arquétipos culturais profundamente disseminados.

A primeira aproximação ao tema constata que os significados atrib seu elemento fundamental, o cavalo, encontram-se presentes em d culturas, quer tenham ou não contato entre si. A presença material do ca sociedades que o utilizaram como instrumento de transporte, tração ou gu em outras que dele apenas tomaram conhecimento, gerou toda uma co simbólica que variou de cultura para cultura e de época para época.

A antropologia - em particular nos trabalhos clássicos de John Georges Dumézil - estuda há muito as representações simbólicas do ca diferentes culturas. Robert Graves analisou suas manifestações nos mito de Pégaso, dos centauros, das amazonas e nos trabalhos de Hércules, pr associá-los às circunstâncias sociais de sua ocorrência. As fontes histó diversas origens assinalam sua importância e dificilmente encontraren narrativa em que não apareça, a menos que aquela sociedade não conhecido. Sua introdução em contatos interétnicos, não deixou de su espanto e o temor com que foi percebido pelas sociedades que o ignor conheciam mal sua potencialidade, como aconteceu na antiguidade qu asiáticas reuniram a carroça ao animal e construíram o primeiro carro d

IPHAN
Fls. 424 v
Rubrica
IPHAN/PRESI
Fls. 425 v
Rubrica

Presente em diferentes sociedades e utilizado de diversas forma deu frequentemente uma distinção social a seu proprietário. Numa da classificações sociais para fins de organização política da comunidade, censitária de Solon, na Atenas do século VI AC, o serviço militar e a rep política foram distribuídos tendo como uma de suas variáveis a posse distinguindo a classe dos infantes da dos cavaleiros. Riqueza, poder nobreza foram elementos associados ao cavalo em outros momentos ocidental, grega, romana ou medieval, chegando nesta ao apogeu com o culto à cavalaria e às suas virtudes e realizações de justiça, espírito proteção aos fracos. E os povos das estepes, fossem os hunos de Átila, ou os mongóis tiveram no cavalo o elemento estratégico fundamental conquistas e para a manutenção de seus domínios.

Na península ibérica não seria diferente e a capacidade econômica um ou mais cavalos era motivo de distinção social, quando não de no plebeu distinguia-se do restante da população camponesa ou urbana, se um "cavalo de estada em sua estrebaria", isto é, que ele fosse capaz de sem deixá-lo solto para que pastasse aleatoriamente. Pela mesma isentava das penas vis previstas no livro penal das Ordenações Filipi baraço, pregão e açoite, o mesmo privilégio atribuído à nobreza. A econômica que a posse do cavalo presumia era assim um elemento de social, que habilitava o indivíduo para o exercício de funções co nobilitantes, primeiro passo para sua ascensão social à nobreza. exemplos na história portuguesa e brasileira do período colonial de "me sapateiros, pedreiros, marceneiros, calafates, oleiros, tanoeiros, comerciantes de "tenda aberta"- cujo progresso econômico se ate manutenção de um cavalo, o que por sua vez o habilitava ou a seus fil mais altos, como o exercício de cargos na administração municipal ou rea

A relevância social, política e econômica do cavalo provocou a con um elaborado imaginário em torno do animal, atribuindo-lhe não só utili

IPHAN/PR
Fls. 426
Rubrica

divinos, como Pégaso ou ainda mimetizando os traços humanos, como o
Bucéfalo de Alexandre Magno ou o sonolento pangaré Rocinante de D.
fruto da ironia de Cervantes a serviço da crítica ao mundo senhorial que teim
subsistir na Espanha seiscentista. Na literatura portuguesa deve-se ao fund
dinastia de Avis, D. João I, um *Livro de Montaria* e a seu filho o rei D. Duart
de bem cavalgar toda a sela, tratados de equitação que revelam a preocupa
valorizar um comportamento associado à nobreza, numa sociedade que cc
a aderir a valores burgueses considerados excessivos pelos monarca
próprios aristocratas. No Brasil há dois trabalhos de Varnhagen, o
historiador do século XIX, que têm o cavalo como tema direto e
respectivamente o estudo *Da literatura dos livros de cavalarias* e *A caça no*
Capistrano de Abreu valoriza sua presença no mundo da pecuária
Entretanto, não é na literatura do país, com poucas exceções como a de
Alencar no *Sertanejo* e Guimarães Rosa no *Grande Sertão Vereda*
encontraremos a representação do animal.

No caso brasileiro é na cultura popular que percebemos os exemp
vivos da presença do cavalo no imaginário, como Luiz da Câmara
registrou no *Dicionário de Floclore*. Ele pode ser o *cavalo fantasma* que nã
mas apenas ouvido, emitindo uma luz clara, que se aproxima e a
observador, sempre à noite. Sua ocorrência se deu na região de Angra d
Pode ser também o *cavalo do rio*, ser encantado que aparecia no rio São F
e hostilizava os barcos e barcaças, afundando-as e fazendo perder sua ca
combatê-lo era considerado eficaz colocar sua efígie na proa da embarcaç
de afastar o mau-olhado. Ou o *cavalo do santo*, a "filha de Santo" de que
Orixá para se manifestar, segundo Edison Carneiro apenas nos candomb
bantos e não nos jeje-nagôs. Ou ainda o *cavalo sem cabeça*, "assombraçã
nas regiões pastoris", "penitência natural dos maus fazendeiros". Seme
mula sem cabeça, o *cavalo sem cabeça* seria a encarnação do padre

IPHAN
Fls. 425
Rubrica

IPHAN/PRESI
Fls. 426 V
Rubrica

O cavalo-marinho

Tanto quanto o cavalo, o *cavalo-marinho* possui uma polissemia ric

Há referências ao *cavalo-marinho* como sendo um ser encantad nos rios ou no mar, inteiramente branco com crina e cauda de fios doura o assemelha ao *cavalo do rio*. Já foi associado ao hipopótamo, etimolc *cavalo do rio* e ao hipocampo, o *cavalo-marinho* propriamente dito. N caso, sobre o animal, de origem africana, existe um vasto repertório de tra diferentes culturas e idiomas da África, sendo chamado "ougueve" er "gunvo" em Ganguela e "vuo" em Tete. No segundo caso, há também tradições, como na Itália, onde é usado como amuleto contra o mau-ol litoral brasileiro, onde é vendido seco para fins terapêuticos. Essas associ o hipopótamo e o hipocampo provavelmente não se sustentam no caso marinho nordestino, pois suas características parecem relacioná-lo às tradições do próprio cavalo e a suas transfigurações humanas, já representado por seres humanos nas brincadeiras.

O ser encantado das águas, sejam fluviais, sejam do mar, é em muitas culturas. Aparece na primeira viagem de Simbad nas *Mil e um* visto como o animal das trevas e dos poderes mágicos, como na epopeia das estepes da Ásia central, de Er Töshtük, nos mistérios dionisíacos antiga, no vodu haitiano e africano e no zar etíope. Isso o fez ser muita representante da morte. É o que se constata em tradições gregas, medievais e europeias da modernidade, as duas últimas às vezes ass imagem cristã dos cavaleiros do Apocalipse. Frazer e Dumézil, en antropólogos, estudaram essas diferentes manifestações, procurando explicações para sua ocorrência. De qualquer modo, ambos assinala papéis atribuídos ao cavalo remetem aos pares simbólicos, Terra-Mãe, Sexualidade-Fecundidade, Vegetação-Renovação em diferentes culturas faz também representar a abundância de alimentos e torna partic

IPHAN/PRESI
Fls. 427
Rubrica

da primavera sacrificavam um cavalo no rio à divindade das águas, que des
de sua hibernação com o fim do degelo. Essa tradição é associada por antro
à crença largamente estendida da Europa ao Extremo Oriente, que vê o
como sendo ele próprio uma divindade das águas, "participante do segre
águas fertilizantes", que conhecia o segredo da localização das águas subte
Provém daí as lendas que fazem brotar as fontes do impacto de suas patas
como acontece na região de Bayard, na França, aliás semelhante ao
Pégaso descobrindo a fonte de Hipocrene – na etimologia grega, a fonte do
perto do jardim das Musas. Em algumas culturas africanas ele aparece c
"avatar ou auxiliar das divindades da chuva", apresentando atributo
velocidade, imaginação e imortalidade.

Chega-se, assim, a uma primeira aproximação entre o cavalo e a águ
ou marítima e a uma identificação com força e agilidade.

Tem sido observado que a imagem do cavalo associado às trev
mundo subterrâneo, em diferentes culturas transmuta-se em ente ou di
conforme o caso, solar. A oscilação do par Lua-Sol, como a dos demai
remete a uma concepção cíclica da natureza e extensivamente do hom
cultura. É numa carruagem puxada pelos cavalos que o deus solar se des
céus, traduzindo metaforicamente o movimento aparente do Sol no firma
isso ocorre em mitologias ou religiões distintas como em certos períodos d
egípcia (o carro do faraó), na religião mitraísta dos primeiros séculos da er
na Grécia, com a carruagem de Apolo.

O imaginário do cavalo aparece portanto multifacetado, ligando-se
céus quanto à água, dotado de asas ou mergulhando nos mares
eventualmente transmutando-se em dragão, como o cavalo-dragão Lon
China.

É um dos arquétipos das culturas, e talvez pudéssemos

IPHAN Fls. 426v Rubrica
IPHAN/PRESI Fls. 427 V Rubrica

No caso do cavalo-marinho como aparece na brincadeira Pernambuco e da Paraíba, a primeira constatação é de que a figura prin uma transfiguração. O cavalo-marinho agora é o capitão, um participante d dragonas nos ombros e que monta um cavalo imaginário ou de pau. Na de Pereira da Costa, de 1907,

> "O cavalo-marinho, trajando de capitão, com seu chapéu armado e aparece montado a cavalo, mas fingidamente, com uma armação à cintura, para representar o animal".

Existe também o sincretismo com outras manifestações, como o bu boi, pois o cavalo-marinho em 1840 nele aparece, conforme registro Gama no *Carapuceiro*, o que já nos faz integrá-lo no ciclo do Natal. Iss que há uma intercessão entre as lendas relacionadas ao cavalo com as do ciclo do Natal, que é como se apresenta atualmente de modo prep embora não exclusivo.

Em relação à manifestação nordestina, a referência mais antiga pa de Lopes Gama em seu mencionado jornal, onde ela aparece não isol mas inserida em outro evento. Acentuando seu papel no ciclo natal Romero no seu livro *Cantos populares do Brasil*, de 1882 observou a pr cavalo-marinho no reisado do bumba-meu-boi. Na trova que o historiador registrou, percebe-se a preeminência do cavalo-marinho:

"Cavalo-marinho/ Por tua mercê / Mande vir o boi / Para o povo vê"

Câmara Cascudo comenta a trova, identificando o cavalo-marinh proprietário, o fazendeiro, cavaleiro enfim e não o animal."

Mais tarde, em 1907, o historiador e polígrafo pernambucano Pereira da Costa publicou na Revista do Instituto Histórico e Geográfico

IPHAN/PRE
Fls. 428
Rubrica

apareciam também no Carnaval e em festas religiosas de arraial, como a
João.

Pereira da Costa considerava que o bumba-meu-boi e o cavalo-mar
sua versão brasileira prendiam-se à expansão do gado e seriam relativ
recentes, trazendo em abono dessa interpretação os versos:

"Meu boi morreu / Que será de mim? / Manda buscar outro / Lá no Pia

E, no coro do cavalo-marinho:

"Cavalo-marinho / Dança bem baiano / Bem parece ser / Um pernamb

O processo que analisamos fundamenta-se no dossiê, produto de p
realizada por empresa contratada pela Fundação do Patrimônio Histórico e
de Pernambuco/Fundarpe. Apesar de conter algumas indicações que se ref
manifestações do cavalo-marinho no passado, concentra-se na descrição e
dos grupos atualmente ativos.

A área geográfica onde incide o cavalo-marinho, correspond
municípios de Pernambuco e da Paraíba, foi classificada pela mencionada p
em três grupos ou localidades. A *localidade 1*, denominada "extremo
limítrofes", compreende os municípios pernambucanos de Camutanga, F
São Vicente Ferrer e Itambé e o município paraibano de Pedras de
localidade 2, "norte centro e Paulista", corresponde aos municípios de C
Goiana, Aliança, Chã de Camará, Chã de Esconsio, Cidade Tabajara e Ara
localidade 3, os municípios de Lagoa de Itaenga, Passira, Feira Nova e
Goitá. Todos os municípios das localidades 2 e 3 são pernambucanos.

Assim como se constatam diferenças econômicas e sociais ne
geográfica, com variações nas culturas açucareira e algodoeira e na pro
gêneros alimentícios, ou diferentes sequelas do final da escravidão, tambén
homogeneidade nas manifestações culturais, inclusive no que res

IPHAN
Fls. 427v
Rubrica
IPHAN/PRESI
Fls. 428
Rubrica

de Ouro, Cavalo-Marinho Boi Pintado, Cavalo-Marinho do Mestre Batist Marinho Boi Matuto, Cavalo-Marinho Boi Coroado, Cavalo-Marinho Ti Cavalo-Marinho Boi Teimoso e Cavalo-Marinho Boi Ventania. So município de Condado existem hoje três grupos, o Cavalo-Marinho Estrel o Cavalo-Marinho Estrela Brilhante e o Cavalo-Marinho Boi Brasileiro.

Cada um desses grupos possui seu mestre responsável.

Segundo o dossiê, o cavalo-marinho é autodenominado participantes como uma *brincadeira* que tem como elementos: dança, máscaras, música, poesia, louvação, ritual e canto. Compõe-se da "dança (ou mergulhão), da dança dos "aico" (arcos) ou baile das baianas, d (personagens mascarados), dos bichos, das personagens Mateus (ou Bastião e Catirina, do Banco, do Caboblo de Arubá (ou caboclo de F baianas, do Cavalo e do Boi. Movimentam a brincadeira as loas (poesias as toadas (músicas cantadas) e os diálogos (falas das persona contracenam com o Cavalo-Marinho).

Essas manifestações ocorrem no contexto de um enredo q inalterável para todos os grupos de Cavalo-Marinho, cada qual poss singularidade dentro da temática geral. A pesquisa identificou trê linhagens de formação histórica de Cavalos-Marinhos, com duas principais.

A narrativa básica, presente nos diversos grupos principia preparativos para uma festa que o Capitão vai dar em homenagem ao Sa Oriente. Contrata então dois negros, Mateus e Bastião e a negra Ca tomarem conta da festa em sua ausência. Os encarregados não faz desorganizam o terreiro, que só volta à ordem com a chegada do So outras versões o Caroca "empaca o samba" com sua desordem e o Liberá A partir daí entram as figuras mascaradas, cuja atuação culmina com a Es parte da "dança dos aico" (arcos) em louvação do Divino Santo Rei do C

IPHAN/PR
Fls. 429
Rubrica

A música que acompanha a apresentação é a do canto e do baiã instrumentos a rabeca, o pandeiro, o bage e o ganzá, embora haja p variações entre os grupos, com a substituição ou acréscimo do pand bombo.

As duas variantes da narrativa correspondem ao Cavalo-Marinho m pelos bombos ao Cavalo-Marinho sem bombo. A representação se inicia c cena de "negociação de trabalho", na expressão dos pesquisadores, que r características da economia canavieira à qual pertencem os participantes.

Os diálogos entre o Capitão/Cavalo-Marinho e Mateus ou Caroca, existam variações pelos grupos, são pontuados pelo preço da atividad desenvolvida pelos trabalhadores (a empreitada, "empeleitada" na expres e pelos demais aspectos que ocorrem nesse universo de trabalho na aus Capitão.

Ao se referir aos "aspectos constitutivos do Bem" cultural, os pesq buscaram caracterizar dois grandes grupos de elementos, os culturais-ar os sócio-históricos.

Os elementos culturais-artísticos considerados foram a *estrutura es* folguedo se dá em semicírculo com as cenas de frente para o banco dos m as figuras entrando na "roda do samba" pelo lado oposto), a *estrutura esp músicos* (sentados no banco ou em cadeiras enfileiradas, só se leva momento da estrela, que inicia o "baile dos aico" ou, em outras localidade chega o Cavalo-Marinho e no final da apresentação), a *presença da figura em negociação com o Capitão*, a *presença da figura do Capitão* (portador que aciona na abertura e no fechamento das "partes" ou cenas da represe *presença da figura do Cavalo e do Capitão Marinho* (o Cavalo e se cavaleiro, isto é, o Capitão ou Cavalo-Marinho), a *presença do boi n brincadeira* (que corresponde à desorganização do terreiro e às veze

IPHAN
Fls. 428
Rubrica

homenagem ao Santo Rei ou aos Santos Reis do Oriente – que podem re
respectivamente Jesus Cristo ou os Reis Magos – e os subtemas a negc
empreitada e a realização da festa), a *utilização de puías ou piadas de dup*
(com temática de conotação sexual do universo masculino, pois aparente
em tempos recentes as mulheres se incorporaram à brincadeira e nunca
as puías), a *definição do Cavalo-Marinho como brincadeira* (todos c
referem-se à festa desta maneira), a *existência de cinco frentes de f*
negros, o capitão, a galantaria e as baianas, os bichos e as figuras masc
existência do momento da sorte (que consiste em pedir dinheiro aos as
forma de remuneração dos brincadores quando ainda não havia o atual s
contrato) e a *existência do Mestre* (que varia nas localidades como a
Centro e Paulista, onde é o responsável pelo canto das toadas, denom
"Mestre dos Aico" e do Sul-Oeste, onde o Mestre tem a função do Capitã
Marinho propriamente dito). "Normalmente, dizem os pesquisadores, cad
Marinho tem seu Mestre dentro e fora da brincadeira", podendo ou não ser
pessoa.

Os elementos sócio-históricos envolvem aspectos como a *existênci*
do brinquedo (não necessariamente o Mestre, mas o detentor dos ins
utilizados, em geral guardados sob sua responsabilidade), o
calendário/anual principal de realização da brincadeira (no ciclo
estendendo-se de dezembro até 6 de janeiro, Dia de Reis, mas podendo c
outras ocasiões, como nas festas dos padroeiros das cidades e em ou
comemorativas locais), a *vivência histórica com o mundo do trabalho r*
particular a cana-de-açúcar (são comuns as menções aos enge
empreitadas rurais e às delimitações de terras), a *referência direta ou i*
passado escravista (em registros do século XIX e afirmações de con
atuais dos grupos fala-se em no Cavalo-Marinho como "brincadeira de esc
figura dos negros, mesmo mencionando-se agora uma relação contratua
de trabalho livre, evoca o passado escravista), a *composição social e*

IPHAN/PRE
Fls. 430
Rubrica

negociação com os poderes públicos e privados (envolvendo no p autorizações dos senhores de engenho e das autoridades policiais, no p contratos de apresentação, quase sempre com órgãos públicos municip estaduais) e a *realização do brinquedo em uma área historicamente rural*, n na atualidade já possui características urbanas.

Como observa a coordenadora de registro do DPI ao caracterizar o "ol registro", o Cavalo-Marinho é uma "brincadeira popular" que envolve perfo dramáticas, musicais e coreográficas. (...) pode ser entendido como um teatro popular no qual são representadas as cenas do cotidiano (da vida pre passada)dos seus participantes (...) Contém ainda louvação ao Divino Santo Oriente, possui momentos em que há culto à Jurema sagrada. O Cavalo-Ma realiza num terreiro de chão plano e geralmente ao ar livre; a forma brincadeira é em semicírculo com espaço para a plateia. Pode durar muita mas atualmente tem seu tempo de execução reduzido devido a contr apresentação."

Como toda atividade cultural, verificam-se mudanças nas manifesta Cavalo-Marinho não apenas sincrônicas, como as até aqui mencionad também diacrônicas, já que é uma tradição sobre a qual incidem situações econômicas e culturais que acabam por introduzir modificações em sua ex A comparação entre as referências oitocentistas e as práticas atuais evide no dossiê deixa clara tal situação, sem que, entretanto, possa fala descaracterização do bem.

A coordenadora do DPI em seu relatório identifica alguns problemas diretrizes para ações de apoio e fomento sugeridas no dossiê.

No primeiro caso, aponta quatro situações que afetam o desempe festividades do Cavalo-Marinho. A primeira é a da insuficiência de alocados pelos contratantes, geralmente as prefeituras municipa

IPHAN Fls. 429 Rubrica
Fls. 430 V Rubrica

brincadeira." A terceira situação é a da organização coletiva dos diversos Cavalo-Marinho, seus eventuais contatos e sua articulação frente à públicas. A quarta é a da dificuldade representada pela ausência de grupos, o que dificulta os ensaios e outras atividades preparatórias dos ev

No segundo caso, pondera que algumas sugestões encontram-se das ações de salvaguarda de bens culturais de competência do IPHAN outras fogem a sua esfera de atuação, exemplificando com a ação su dossiê de "reivindicar junto ao Ministério da Cultura e Ministério do Emprego o reconhecimento profissional dos mestres e brincadores do b e, consequentemente, sua aposentadoria."

O processo de solicitação do Cavalo-Marinho à inscrição no Livro d de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil encontra-se sufic instruído para que o Conselho Consultivo do IPHAN possa sobre ele tendo como suas principais peças o dossiê que retrata a pesquisa realiza tema, seus anexos compreendendo os documentos comprobatórios da a instrução do técnico do IPHAN Giorge Bessoni, o parecer da coorde Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial Diana Dianovsky e jurídico da procuradoria do IPHAN, este último com recomendações d formal, inclusive sobre a publicação do aviso da iminência do recomendações cautelares em relação à cessão de direitos autorais c constante do processo. Quanto a este último aspecto, a coordenado informa que, no caso de falta de algumas autorizações, foi s Superintendência do IPHAN em Pernambuco e à FUNDARP a coleta da durante a realização das ações de salvaguarda, restringindo, se necess externo das imagens nos casos de não localização ou não concordância.

Os eventos do Cavalo-Marinho são significativa manifestaçã brasileira e a solicitação para seu registro no Livro das Formas de Exp Patrimônio Cultural do Brasil enquadra-se nas normas vigentes sobre

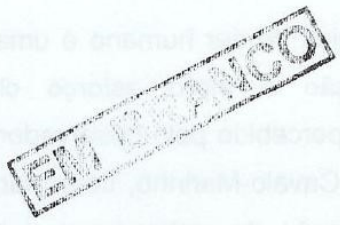
IPHAN/PRESI
Fls. 431
Rubrica

Os elementos que compõem a brincadeira do Cavalo-Marinho p múltiplos significados, como quase sempre ocorre em manifestações culturai natureza. Atestam a realidade sócio-econômica da região nordestina transformações no tempo, como a passagem da economia açucareira tra baseada no engenho e preponderantemente rural para a usina de açúcar uma sociedade que se urbaniza, mesmo em pequenas cidades. Permitem c a introdução de elementos novos, traços culturais antes inexistentes e incorporam às práticas tradicionais, como acontece com a "roda do samba" existia no século XIX, a sua incorporação a outras festas do ciclo natali introdução de elementos arquetípicos como a figura do Arlequim. Corroborar de Johan Huizinga no seu clássico *Homo ludens*, que afirma ser o lúd apenas um componente *da* cultura, entre outros, antes constituindo um intrínseco *à* cultura: assim como o homem é um ser social ou político, gregário, ou econômico, porque produtor, ele também é um ser lúdico, brinca ou joga.

A realidade ontológica do ser humano é uma interação permanente variáveis, cuja enunciação é mero esforço classificatório para ter organicidade ao conjunto percebido pelo observador, que certamente nunca o universo observado. O Cavalo-Marinho, como tantas outras práticas cul exemplo vivo dessa interação de variáveis: na brincadeira/festa constrói identidade, que deixa entrever a multiplicidade de variáveis que constituem da própria vida em sociedade.

Pelo exposto, o parecer é favorável à inscrição do Cavalo-Marinho das Formas de Expressão, registrando-o como Patrimônio Cultural do Brasil

Brasília, 3 de dezembro de 2014


EM BRANCO

ANEXO 7 – Parecer DPI Cavalo-Marinho

Ministério da Cultura

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

Departamento do Patrimônio Imaterial

Coordenação Geral de Identificação e Registro

Coordenação de Registro

Parecer nº 84/2014 - DPI

Assunto: **Processo nº 01450.010230/2008-15 referente à solicitação de Registro Cavalo-Marinho a ser inscrito no Livro das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil**

À Senhora Mônia Luciana Silvestrin, Coordenadora-Geral de Identificação e Re

encaminhamos o seguinte PARECER:

Trata-se do parecer conclusivo da etapa de instrução técnica do proces 01450.010230/2008-15 aberto neste Departamento do Patrimônio Imaterial/D maio de 2008 sobre o reconhecimento do Cavalo-Marinho como Patrimônio C do Brasil.

Histórico do processo

O pedido foi primeiramente apresentado, em dezembro de 2007, para o Ministro da Cultura Gilberto Gil pelo Governador Eduardo Campos para Regis

IPHAN
FL.
Rubrica

manifestações. No mesmo mês, este Departamento de Patrimônio Ima encaminhou o Ofício nº 220/07 – GAB/DPI/IPHAN ao governo de e Pernambuco informando todos os procedimentos e documentos exigi instauração de processo de Registro, em especial, a declaração fo representantes da comunidade produtora do bem expressando o inte processo de Registro.

Em abril de 2008, foi encaminhado pelo então governador do estado de Per Eduardo Campos um pedido específico para o Registro do Cavalo-Marinho n Registro das Formas de Expressão. Contudo, o pedido foi endere Superintendente do Iphan em Pernambuco e não ao presidente do Iphan co a legislação pertinente. Então, em maio do mesmo ano, o governo do e Pernambuco encaminhou um novo pedido de Registro ao então presidente Luiz Fernando de Almeida. Este pedido veio acompanhado de um conjunto informações sobre o bem cultural e de anuência.

A justificativa apresentada em ambos os pedidos era "em reconheci importância dos folguedos populares como parte integrante da his Pernambuco e legítima representação social e cultural do seu povo, [e assi necessário buscar estratégias de proteção que assegurem sua continuid "Proposta de Candidatura" apresentada pelo governo do estado de Per destaca-se a complexa riqueza da manifestação cultural em tela que, en possui poucos registros documentais da manifestação e corre desaparecimento. É na prática da brincadeira, de forma oral, que os conhe são passados e seus sentidos ressignificados. Contudo, existem poucos atualmente para ações que despertem o interesse dos mais jovens na bri Somam-se a isso as precárias condições materiais de vida dos brincantes, que a brincadeira com grandes dificuldades. Essas questões levam, segundo a

Marinho] pode ajudar a reverter esta tendência de enfraquecimento e a restituir, à
às comunidades locais, estaduais e nacional (sic), o prestígio que merecem".

A solicitação de Registro foi endossada pelo Superintendente do Iphan no estac Pernambuco/Iphan-PE, Frederico Faria Neves Almeida, que encaminhc documentação e as informações básicas entregues pelo governo de Pernambu Departamento de Patrimônio Imaterial/DPI para abertura de processo, juntar com uma Avaliação Técnica Complementar do Iphan-PE. De acordo com documento, emitido em 02 de abril de 2008 pelas técnicas Elaine Müller, Mar Graças Carvalho Villas e Mabel Leite Maia Neves Baptista, a documer encaminhada atendia ao disposto na Resolução nº 001/2006 e poderia ser av preliminarmente pela Câmara Setorial do Patrimônio Imaterial. Afirmam ainda reconhecimento do Cavalo-Marinho como patrimônio cultural poderá valoriz destacar sua importância como referência à identidade.

Este processo de Registro foi apreciado em duas reuniões da Câmara do Patri Imaterial. Na 10ª reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial, em abril de 2(material chegara há poucos dias e o pedido de Registro estava endereça superintendente, de modo que não foi possível para a então Gerência de R proceder à análise técnica aprofundada do material. Ainda assim, foi comuni entrada dessa solicitação de Registro aos conselheiros que compõem a Câm Patrimônio Imaterial. Os participantes discutiram a proposta, mas decidira proceder à deliberação sobre a pertinência do bem e solicitaram que a Gerê Registro realizasse uma análise mais aprofundada do pedido para então retc tema na próxima reunião.

Na 11ª reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial, em maio de 2008, o tema v

IPHAN
FL.
Rubrica

inclusiva -- o pedido de Registro de Pernambuco poderia, ao longo da instr ampliado com informações sobre a expressão cultural nas demais localidade ocorre. A Câmara deliberou, portanto, pela pertinência dessa solicitação de I recomendou o início da instrução técnica.

Foi encaminhado ao proponente o Ofício nº 279/08-GAB/DPI/Iphan, em 23 d de 2008, no qual foi comunicada a abertura do processo e a deliberação da C Patrimônio Imaterial. Iniciaram-se então as tratativas para a instrução te processo. O Governo do estado de Pernambuco indicou a Fundação do Pa Histórico e Artístico de Pernambuco/Fundarpe para executar a contrataç pesquisa e, assim, responsabilizou-se pela instrução com a supervisão do Iph instrução técnica foi realizada entre 2011 e 2013 com a metodologia do I Nacional de Referências Culturais/INRC pela empresa contratada, Associação Januário, e coordenação da equipe de pesquisa feita pela historiador Brusantin.[1]

A instrução técnica conseguiu reunir e sistematizar as informações pertin entendimento do Cavalo-Marinho, entregando ao Iphan o Dossiê Descritivo e documental, audiovisual e fotográfico sobre o bem cultural que se quer Re documentação final reunida e encaminhada em diferentes suportes está disc no Memorando nº 0464/2014, de 22 de abril de 2014. Antes de encaminhar c para juntada ao processo, o Iphan-PE emitiu a excelente Informação Te 001/2014/GB/Iphan-PE/MinC, do técnico Giorge Bessoni. Após uma análise a tempo densa e concisa, afirmou ser favorável ao Registro do Cavalo-Marinho das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil.

O corpo do processo, em dois volumes, está constituído pelo requerim registro, anuências dos representantes e membros de grupos de Cavalo-Mari

além das correspondências de encaminhamento do Iphan. Os demais document publicações, reunidos ou produzidos pela pesquisa, em diferentes supo constituem os seguintes anexos e apensos do processo:

Anexo 01 – Depoimentos orais para a proposta de candidatura do Cavalo-Ma como Patrimônio Cultural do Brasil;

Anexo 02 – Dossiê Descritivo do Cavalo-Marinho;

Anexo 03 – INRC do Cavalo-Marinho - Relatório Analítico;

Anexo 04 – INRC do Cavalo-Marinho - Sítio Inventariado;

Anexo 05 – INRC do Cavalo Marinho – Localidade Extremo Norte e Limítrofes;

Anexo 06 – INRC do Cavalo-Marinho – Localidade Norte-Centro e Paulista;

Anexo 07 – INRC do Cavalo-Marinho – Localidade Sul-Oeste;

Anexo 08 – DVD com "Relatório Analítico, Dossiê, Fichas e Anexos";

Anexo 09 a – Vídeo Documentário (60 minutos);

Anexo 09 b – Vídeo Documentário (15 minutos);

Anexo 10 – DVD "Fotografias" v. 1;

Anexo 11 – DVD "Fotografias" v. 2;

Anexo 12 – DVD com "Registros Sonoros";

Anexo 13 – HD Externo com material bruto do audiovisual;

Anexo 14 – Termo de Autorização de Uso de Imagem;

Apenso 01 – CD "Pimenta com Pitú", de Luiz Paixão;

Apenso 02 – CD "Cavalo-Marinho, Boi Pintado", de Mestre Grimário;

Apenso 03 – CD "Mestre Salú e a rabeca encantada";

Apenso 04 – CD "Família Salustiano. As Três Gerações";

Apenso 05 – CD "Música de Rabequeiros";

Apenso 06 – CD "Mestre Salustiano. Cavalo-Marinho";

IPHAN
FL.
Rubrica

Objeto de Registro

Concordando inteiramente com o teor da supracitada Informação 001/2014/GB/Iphan-PE/MinC, queremos enfatizar que foram reunidos pela p estão densamente apresentados no processo em tela os aspectos relevant compreensão do Cavalo-Marinho como bem cultural imaterial.

O Cavalo-Marinho é uma "brincadeira popular" que envolve performances dr musicais e coreográficas. É realizada durante o ciclo natalino e seus brincac em geral, trabalhadores da zona rural. Concentra-se, principalmente, na Zona Norte pernambucana e Sul paraibana e está profundamente relacionado à vi do trabalho dessa região. Contudo, como ressalta o Dossiê (p. 149), a brinca ficou restrita a elas e ecoa também na região metropolitana de Recife e Pessoa, além de outros territórios do país. No passado, era realizada nos eng cana-de-açúcar, onde seus participantes trabalhavam. Os conhecimentos rel ao Cavalo-Marinho são passados entre as gerações de forma oral e, espec durante a realização da brincadeira.

O Cavalo-Marinho pode ser entendido como um grande teatro popular no representadas as cenas do cotidiano (da vida presente e passada) participantes, do mundo do trabalho rural por meio de variado repertóric poesia, rituais, danças, linguagem corporal, personagens mascarados e *bicho* boi e o cavalo (que dá nome à brincadeira). Contém ainda louvação ao Divino do Oriente, possui momentos em que há culto à Jurema Sagrada. O Cavalo-M realiza num terreiro de chão plano e, geralmente, ao ar livre; a forn brincadeira é em semicírculo com espaço para a plateia. (Dossiê Descritivo, p. durar muitas horas, mas atualmente tem seu tempo de execução reduzido

artísticos, apontam: a estrutura espacial da brincadeira; estrutura espacial
músicos; presença de cordões de galantes e/ou baianas; presença da figura do r
em negociação com a figura do Capitão; presença da figura do Capitão; presen
figura do Cavalo e do Capitão Marinho (denominação dada pelos folcloristas
Cavalo-Marinho); presença do Boi no final da brincadeira; presença de figura
ocorrência de uma ordem inicial fixa de acontecimentos; existência de uma nar
que envolve temas como o trabalho; a festa e a louvação ao(s) Santo(s) Rei(
Oriente; utilização de puias (piadas de duplo sentido); definição do Cavalo-Ma
como brincadeira; existência de 5 frentes de figuras: os negros, o capitão, a gala
e as baianas; os bichos e as figuras com máscaras; existência na brincadei
momento da sorte; existência do Mestre. Entre os elementos sócio-histó
apontam: existência do Dono do Brinquedo; momento calendário/anual princi
realização da brincadeira; vivência histórica com o mundo do trabalho rural e/
cana-de-açúcar; referência direta ou indireta ao passado escravista; composição
estável; relações de negociação com os poderes privados e públicos e realiza
brinquedo em uma geografia historicamente rural.

O Cavalo-Marinho apresenta elementos que se relacionam às reminiscências afr
e portuguesas. Além disso, consegue dialogar com outras manifestações cu
brasileiras, como o Bumba-meu-boi, o Reisado e o Maracatu de Baque Solto. N
de seus brincadores, o Cavalo-Marinho remonta ao período da escravidão no
pois era feito pelos negros da senzala. A pesquisa levantou fontes históric
indicam a realização de Cavalo-Marinho, em 1871, por escravos cativos,
demonstra a continuidade histórica da manifestação cultural.

Como indica o Dossiê Descritivo (p. 150), no Cavalo-Marinho "constr
constantemente novas identidades em cima da tradição. Mudança e continuida

IPHAN
Fl.
Rubrica

O valor patrimonial do Cavalo-Marinho reside na sua capacidade de
temporalidades, espacialidades, identidades e elementos da cultura bra
diversa. Segundo informações do Dossiê Descritivo:

> Não foram poucos os mestres acima citados que narraram su
> trabalho e de crescer como sempre acompanhadas pela prática
> Dentro da brincadeira, seus símbolos criados, suas rep
> transmitidas, sua dramaticidade, sua religiosidade, suas postur
> revelam muito mais do que incríveis técnicas de teatro, danç
> Revelam memórias do tempo da escravidão, da vida nos er
> labuta, das incessantes negociações pelo trabalho e pelo pagar
> da vida de risos, da vida com morte, da que louva e da vida c
> espiritualidade dos seus ancestrais. Como desde pequenos cc
> cortar cana, catar mato, ajudar o pai na enxada, também se
> embaixo do banco, como Seu Martelo, para poder assistir a brin
> entrava na madrugada. (Dossiê Descritivo, p. 148)

Diagnóstico de problemas e diretrizes para ações de apoio e fomento

Ao longo do contato com os mestres durante o trabalho de campo, com a pr
dois detentores na própria equipe e, principalmente, no Encontro de Mestres
em junho de 2012 em Condado (PE), a equipe de pesquisa percebeu a neces
ações de apoio e fomento em quatro frentes de problema para g
sustentabilidade cultural da prática e assim a sua continuidade dinâmica r
(Dossiê Descritivo, p. 155- 166)

Quanto ao diagnóstico, no que concerne à continuidade dos aspectos tradi
brincadeira, estão os seguintes problemas. O tempo de duração da brinca
tem sido reduzido devido aos contratos, afeta não apenas a realiz
performances dramáticas, mas também impacta a transmissão do saber. Os
recursos financeiros que os contratantes (em geral governos estadual e m

quem contrata os grupos de Cavalo-Marinho para se apresentarem nas festivic locais, o que reforça também laços identitários entre a comunidade local e o Ca Marinho. Pelo indicado no Dossiê, o Cavalo-Marinho,

No que concerne à profissionalização dos artistas populares, esta é uma dem antiga em diversas áreas da cultura popular. Neste caso específico, a equipe discu espaço do artista popular, refletindo que com a espetacularização das manifest da cultura popular, esses artistas têm transformado a brincadeira de finais de se em profissão. "Muitos hoje em dia estão enveredando-se para a carreira arti produzindo e divulgando sua arte e sabedoria de brincar, como principal profissão sobreviver". (Dossiê Descrito, p. 60). Isso não é colocado como um problema, mas questão nova ao campo e que o altera. Considera ainda que esses artistas deve inseridos no mercado cultural de uma forma que o valorize e ao mesmo t respeite a prática tradicional da brincadeira. Contudo, não está ocorrendo valorização equânime com outros artistas e nem tem ocorrido o respeito às que estruturais e tradicionais da brincadeira.

Já em relação à organização coletiva dos brincantes, o Dossiê aponta alg questões, entre elas, a necessidade de realização de encontros e reuniões en participantes de diferentes grupos para troca de ideias e experiências. Outra ini apontada pela equipe é a importância de ser fundada uma associação dos grup Cavalo-Marinho de Pernambuco que unifique as demandas e reivindicaçõe grupos e também facilite acesso a alguns editais públicos de financiamen projetos. Por último, há a delicada questão do acesso a várias políticas públicas por meio de edital, o que exige do grupo a formulação de projetos e o domí várias áreas (como escrita, contabilidade, administração pública, informática) qu fazem parte da formação dos detentores.

IPHAN
FL.
Rubrica

valoriza a prática e garante aos detentores e demais membros da co enraizamento da prática e reconhecimento do grupo dentro de sua locali lugar de referência iria colaboraria para o fortalecimento da memória social dessa prática e dos grupos. As sedes poderiam ainda ocupar uma função ant aos terreiros e possibilitaria a continuidade de diversos significados gerados lugares. Por questões práticas, a existência da sede também é importante, acessar diversos editais o grupo precisa ter um endereço comercial próprio.

Estas são apenas diretrizes e demandas para as ações de apoio e fomento estão estabelecidas e deverão ser avaliadas pelo Iphan dentro do que estabeleceu como normativas para as ações de salvaguarda. Algumas ações pela equipe de pesquisa no Dossiê não são entendidas pelo Iphan com enquanto ação de apoio e fomento ao patrimônio cultural. Citamos como sugestão de "reivindicar junto ao Ministério da Cultura e Ministério do Trab Emprego o reconhecimento profissional dos mestres e brincadores do bem consequentemente, sua aposentadoria" (Dossiê Descritivo, p. 166). A q profissionalização e aposentadoria especial de mestres da cultura popular recorrente e por diversas vezes o Iphan se debruçou sobre a questão e se po em especial durante a salvaguarda dos Mestres de Capoeira. O reconh profissional no Ministério do Trabalho e Emprego não resulta necessariam aposentadoria especial e, tendo em vista que não existe aposentadoria esp mestres da cultura popular, eles podem ser beneficiados com a aposen contribuírem como autônomos. Diferentes Projetos de Lei para benefício de mestres da cultura popular caminham no Poder Legislativo e entendemo Ministério da Cultura que deve discutir a questão, pois atende a todos os não apenas os vinculados a bens Registrados. Comentamos esse ponto, p uma ação indicada no Dossiê Descritivo, mas avaliamos que possivelmente n ser atendida da forma como está colocada.

governabilidade do Iphan. Assim, se faz necessário continuar trabalhando nas pos
ações de salvaguarda. Afirmamos isso para ressaltar que com esse diagnóstico
sugestões de diretrizes para salvaguarda, o Iphan deverá – se o bem for Registra
discutir e aprofundar uma agenda de ações com os detentores e demais atores s
e agentes públicos envolvidos. Esse capítulo específico do Dossiê é um impor
norte para se pensar ações, mas não são um protocolo de intenções. Dev
entendido como um conjunto de sugestões que serão revistas pelo Iphan e anali
a partir da competência do Instituto, debatidas com a comunidade e articuladas
os possíveis parceiros, como ocorreu em todas as demais instruções técnic
Registro.

Conclusão

Por ser uma expressão cultural de longa continuidade histórica que, todavia, enc
se em constante processo reelaboração, sendo uma tradição que se reitera
atualiza;

Por sua relevância nacional na medida em que abarca a memória, a identida
formação da sociedade brasileira;

Por ser uma referência cultural importante que foi exercida, principalmente,
práticas dos afrobrasileiros, considerados um dos grupos formadore
nacionalidade;

Por ser esta brincadeira uma das formas de expressão que auxiliam na constr
afirmação da identidade da população brasileira;

IPHAN
Fl.
Rubrica

Por tudo mais que está demonstrado neste processo e corroborando a p
Superintendência do Iphan em Pernambuco na supracitada Informação Técn
favoráveis à inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão d
Marinho como **Patrimônio Cultural do Brasil**.

É este o parecer.

Brasília, 20 de outubr

Diana Dianovsky
Coordenadora de Registro
Departamento do Patrimônio Imaterial
SIAPE 1603080

À Diretc
Para os devidos encaminl
Em 20 de outubr

Mônia
Coordenadora-Geral de Identificação e Reconl
Departamento do Patrimônic