



A *quête* e o “Cavalo Marinho”

Suzi Frankl Sperber
Universidade de Campinas

O “Cavalo-Marinho” é um folguedo cênico brasileiro, típico da Zona da Mata Setentrional de Pernambuco. Tradicionalmente era representado à noite, durante o período do ciclo natalino, no dia de Reis e em festas religiosas. É considerado um auto de Natal. Ele é praticado em arena. O público fica de pé, formando uma roda em torno dos personagens. Chegam a estar em cena 76 personagens, divididos em 63 cenas. Eles podem ser classificados em três categorias: humanos, animais e seres fantásticos¹. Quem costura o enredo e coordena a cena é o Capitão Marinho. O enredo básico gira em torno do “baile” que o Capitão vai oferecer aos Santos Reis do Oriente (os Três Reis Magos), conforme é explicitado:

Capitão – Pronto Mateus. O sinhô sabe que aqui é uma festa?...

Mateus – ... Capitão, a gente tá aqui onde?

Capitão – Numa festa de Santo Rei do Oriente.

No decorrer da apresentação, os brincantes – todos homens – assumem diferentes papéis, mediante a troca de roupa ou de máscara, com exceção dos negros Bastião e Mateus, que permanecem os mesmos durante toda a brincadeira. Cada personagem desempenha uma atividade, representando as ocupações da localidade onde vivem os brincantes, quer do presente, quer do passado colonial.

O espetáculo tem início quando os toadeiros tomam assento no “banco” (orquestra) e saúdam os donos do terreiro e o público. A saudação se estende até a manifestação do Capitão. Esta saudação se mescla com uma espécie de apresentação e valorização da festa. O Capitão ou Mestre é o empresário do folguedo. Usando um apito, ele marca o ritmo da música, ordena o início e o término da atuação dos figurantes. Em algumas partes da brincadeira, conduz a armação em forma de cavalo e ostenta dragonas no ombro. O Soldado, apesar de usar boné que o caracterizaria como um militar, tem, no seu traje, uma mistura de farda com roupa civil. Os primeiros personagens a surgir são Bastião e Mateus. Depois deles, apresenta-se, perante o público, uma sucessão de personagens.

¹ As Figuras Fantásticas são: Caboclo Juremeiro ou de Urubá; Parece mas não é; Morte; Diabo; Babau; Jaraguá. O Caboclo é entidade sobrenatural que cultua a Jurema Sagrada. Apresenta-se portando cocares e cachimbos, apetrechos essenciais à prática do Catimbó, de que se utiliza para a cura do boi.

Entre os personagens ou figuras mais participativas do Cavalo Marinho estão os galantes e as damas², o Capitão, o Soldado, o Caboclo de Arubá (entidade sobrenatural que canta todas as linhas de Jurema³) e o Boi (presença constante na vida do homem do campo e, claro, presença fundamental no Bumba-meu-boi⁴). O boi está presente neste auto, talvez curiosamente, visto que o nome do folguedo não envolve o boi, mas o cavalo. De qualquer maneira, a trama da festa acaba convergindo para o boi – e sua morte e ressurreição. Outros personagens, não menos importantes, surgem no decorrer da brincadeira, contribuindo para o desenrolar do enredo, pontuado pelas toadas cantadas pelos ocupantes do “banco” (orquestra). Cada integrante interpreta três ou quatro personagens já que, sendo o total de figuras 76, nunca há tantos brincantes reunidos.

Nos versos que surgem no decorrer da brincadeira, foi incorporado um palavreado típico do homem da região. São usadas palavras como REAR (ir embora), VAGEM (lugar onde o boi é amarrado para comer), BARRER (varrer) e SAMBADA (festa, dança). O aspecto religioso, e o Real, o Fantástico e o Imaginário estão presentes na medida em que são enunciados. Mas não há ação fantástica. A referência à religião é frequente, durante o folguedo, sob a forma de diversas saudações aos Santos e a Deus.

A música e o canto, fios condutores de toda a brincadeira, são executados pelo Banco, composto frequentemente apenas por uma rabeca, um pandeiro, uma ou duas bajes de taboca (reco-recos) e um mineiro (ganzá). Um banco pode ser constituído por diversos instrumentos, conforme aqueles disponíveis pelos componentes da brincadeira, tais como: rabeca, viola, pandeiro, triângulo, reco-reco, ganzá, bombos, gonguê⁵, surdo⁶, gaita e tarol⁷. Além desses instrumentos, as personagens Mateus e Bastião percutem bexigas de boi em seus próprios corpos – ou no de algumas figuras. Elas não se apresentam como instrumentos musicais, mas como instrumentos de castigo. O folguedo

2 São seis os galantes e duas as damas.

3 A Cabocla Jurema, ou Cabocla Linda é a Rainha das Matas, considerada filha mais velha do Caboclo Tupinambá. Ela teve mais duas irmãs, chamadas Jupira e Jandira, tão poderosas Entidades de Luz quanto a Cabocla Jurema. A Cabocla Jurema presta sua caridade em qualquer Casa de Cultos de Umbanda. Faz isso somente por caridade, não admitindo, de forma alguma, cobranças pela consulta ou trabalhos. Sua legião é constituída de grandes Entidades Espirituais, espíritos puros que amparam os sofrendores, utilizando o processo de curas através de passes magnéticos, ervas e suas vibrações espirituais. Sua presença, no Cavalo Marinho, indica a presença da umbanda indiretamente em uma festividade cristã.

4 “Um boi-artefato, que baila, morre e ressuscita, é foco de brincadeiras pelo país afora: Boi-Bumbá, no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi, no Maranhão; Boi-calemba, no Rio Grande do Norte; Bumba-de-reis ou Reis-de-boi, no Espírito Santo; Boi-pintadinho, no Rio de Janeiro; Boi-de-mamão, em Santa Catarina, entre outros.” (Cavalcanti, 2006: 69).

5 Gonguê é uma espécie de sino com a boca achatada em metal, mede de 20 a 30 cm, é percutida com um pedaço de ferro e está presente na percussão tanto dos maracatus pernambucanos, como no cavalo-marinho.

6 Timbalão de chão (português europeu) ou surdo (português brasileiro), é um tambor cilíndrico de som grave. O surdo é tipicamente feito de madeira e pode ou não possuir peles em ambos os lados. Este tipo de tambor baixo representa a extensão mais grave dos timbalões.

7 O Tarol é um instrumento de percussão da família da caixa, com afinação um pouco mais aguda que a última. É um tipo de tambor bímembranofone composto por um corpo cilíndrico de madeira.

mistura música, canto (toadas), dança e poesia (loas). Há danças variadas, incluindo o maguião (mergulhão), São Gonçalo e coco. Uma apresentação completa chega a ter oito horas de duração.

As personagens do auto refletem a sociedade colonial da Zona da Mata Nordestina: Mateus e Bastião, que pintam seus rostos de preto, mesmo que de fato eles sejam negros ou mulatos, representam a presença negra na empresa açucareira. O Capitão, montado em seu cavalo de nome Marinho, representa o grande latifundiário, dono do engenho. O Soldado, subserviente ao capitão, é o opressor a serviço do poder político. Os galantes e as Damas fazem alusão à aristocracia que se desenvolveu em torno da cultura da cana. Pode haver, ainda, dezenas de figuras que surgem pintadas, vestindo máscaras, paletós, chapéus, penas, golas ou armações de bichos, em pernas de pau, cuspidando fogo, além de outras que dançam e compõem coreografias, improvisam, dialogam e interagem com o público.

A apresentação atinge o seu clímax com a chegada dos galantes e das damas, que realizam a dança dos arcos, bonita, sugestiva. Ela tem algo de ritual. Consta que esta modalidade de dança coreografada apresenta visíveis semelhanças com a dança de São Gonçalo – uma espécie de baile devocional de origem portuguesa ainda praticado em diversos estados brasileiros, sobretudo no Nordeste. Os galantes, em pares ou em círculo, seguram nas pontas dos arcos de madeira enfeitados de fitas, realizando, então, coreografias complexas. No fim do baile, o boi surge, é morto e sua carne repartida entre os participantes. Depois disto é que ele ressuscita!

O Cavalo Marinho foi analisado, até hoje, sobretudo do ponto de vista espetacular, mesmo quando a partir de olhares antropológicos ou etnológicos – e foram estudadas as festas do boi (boi-bumbá e outras) como relacionadas a ele.

Vi a festa quando apresentada em Piracicaba e parcialmente em Campinas. Portanto por ora formulo hipóteses a serem confirmadas, mas tenho como base o texto recolhido por Alicio Amaral e Juliana Pardo (2004) e por eles relativamente fixado. Estes, durante todo o ano de 2003, mergulharam na vida, costumes e na festa do Cavalo Marinho graças a um financiamento da Fundação Vitae. Foram pesquisadores exemplares, e, além de fazerem um estudo muito cuidadoso (registrando as loas, os instrumentos usados etc.) e de singular seriedade e qualidade, tiveram e têm a generosidade de por seu texto com o registro da festa à disposição de interessados, assim como respeitaram e valorizaram estes brincantes, ou brincadores, tanto que conseguiram mudar a qualidade de vida dos mesmos. Esses dois artistas também cederam seu material para minha reflexão, assim como o cederam para o espetáculo *Donzela Guerreira*, dirigido por Jesser Sebastião de Souza, interpretado pelos pesquisadores-atores-brincantes e do qual fui dramaturgista.

Li e reli algumas vezes o texto de quase 200 páginas, apondo notas de rodapé a fim de esclarecer o sentido de algumas palavras mais inusuais – pelo menos para mim. A transcrição havia

sido feita imitando a sonoridade da fala caboclada do interior do Pernambuco. Mantive esta grafia “errada” porque ela representa o grupo e a fala dos brincantes. Procurei normatizar alguns recursos. Por enquanto não observei nada que sinalize sentidos especiais a partir desta fala diferente. Mas penso em Zumthor e na sua imensa contribuição para os estudos da oralidade. Segundo Zumthor, o texto oral organiza, dentro de seu próprio espaço, tendências ideológicas ambientes (sic) e, em relação a elas, ele constitui um *chronotype* (1993: 104). Este vem a ser um lugar de confluência e de transmutação global dos elementos de uma cultura: sociais, intelectuais, estéticos, tecnológicos, todos fatores que, condicionando o texto estético, são “desnaturalizados” por ele, tornados um dos aspectos de sua interioridade. A análise que me foi possível deixou-me entrever a resignificação das relações sociais, de poder, históricas elaboradas no Cavalo Marinho. Em consonância com estas ideias, entendo o corpus investigado como “lugar de confluência” de aspectos longínquos da cultura portuguesa (europeia), de traços eventuais da cultura indígena, verificável sobretudo nas ações que lembram as do *trickster*, e de traços da cultura africana – observável pela presença de figuras que fazem parte da umbanda.

E m *A letra e a voz*, Zumthor (1993) explica que atualizações como as verificadas nas improvisações em espetáculos (portanto em manifestações orais) sempre implicam em movência, variação entre o texto escrito e o corpo virtual, que é voz e presença, criadas pelo intérprete. No caso do Cavalo Marinho não existe um texto escrito a ser seguido pelo intérprete. Existe a tradição, que assume o papel fixador correspondente ao texto escrito. E na movência, o que permanece é o arquétipo, diretamente ligado à tradição, enquanto a atualização varia a cada nova emissão-audição do espetáculo. As loas giram em torno das figuras, que são “botadas” conforme a tradição da localidade onde é brincado o Cavalo Marinho, isto é, conforme a disponibilidade de vestuário, instrumentos, memória de loas... No caso do Cavalo Marinho, afora o texto escrito que foi fixado (com algumas variações) na transcrição realizada por Alício Amaral e Juliana Pardo (2004), foram feitos alguns registros de corporeidades durante o espetáculo. Mas não se tem notícia exata de quando começaram as brincadeiras do Cavalo Marinho. Então, a movência é grande, em decorrência do forte caráter de improvisação das falas, o que levou, inclusive, à variações nem sequer registradas.

A brincadeira

Ao longo da apresentação, chamada de “brincadeira”, há momentos propriamente brincalhões pela sua ironia, jogos com palavras. É um jogo cheio de malícia fundada em uma comicidade grosseira, que tende a ser escatológica. Tem certa lascívia quase pueril, fundada na

referência à parte baixa do corpo humano. E uma estrutura simples, repetitiva. Para o melhor efeito destes momentos do folguedo, presta-se a caracterização física das figuras cômicas, assim como suas características sociais: é paródica. Todas as figuras são planas, mas a repetição enaltecida da festa, da celebração dos Santos Reis do Oriente – de cunho ritual –, confere densidade ao folguedo e seus aspectos religiosos. As figuras paródicas são as que representam o preconceito... São os negros, os despossuídos. Quando estão em cena, é na sua relação com o Capitão – com a autoridade – que se constrói a representação do arbítrio, da desqualificação de alguma figura, das funções de tal figura. Talvez por isto a representação da Morte e Ressurreição sejam muito breves e, ela também, paródica, já que figurada por Mateus e Bastião em contraste com o Capitão. Especial é que a figura do médico seja fortemente desconstruída de qualquer valor e respeito...

O jogo com palavras reside em aludir a uma grosseria (levando em conta a construção do riso – a saber, do chiste – esta é uma primeira isotopia) e concluir a enunciação com outra isotopia, que corrige a alusão lasciva – e por isto mesmo reforça a lascívia aludida, levando ao riso. Exemplo:

Capitão – Seu Ambrósio?
Ambrósio – (Voltando) Às ordens.
Capitão – A sua maleta é muito grande. Vê se você encontra pelo menos duas (máscaras) [**pra eu botá dentro...**!]
Ambrósio – [... do samba.] Óia Capitão, o sinhô qué pra quê?
Capitão – Pra Cavalinho!
Ambrósio – E eu tenho pra forró!
Capitão – Num presta.
[...]
Ambrósio – Para escola de samba.
Capitão – Escola de samba é pior.
Ambrósio – [**Aquele negócio que faz assim (Rebola).**]
Capitão – **Dança da boquinha da garrafa?**
Ambrósio – Essa é boinha!...
Capitão – Num me serve! Seu Ambrósio, o sinhô num tem nem uminha ‘pa Cavalinho? (Marquei os trechos maliciosos com colchetes e negrito)

A brincadeira com palavras também se faz aproximando palavras de sonoridades mais ou menos parecidas, mas sempre impertinentes, cômicas na sua rudeza, nas suas sugestões lúbricas:

Vila Nova – Capitão, pra quê mandô me chamá?
Capitão – Seu Vila Nova, eu mandei lhe chamá porque as rua tão muito suja. Tem muito beco pra barrê: eu tô precisado d’um bom barredô.
Vila Nova – Capitão, e o beco é grande? (Beco sugere buraco)
Capitão – O beco da rua é. Mas, Seu Vila Nova, o serviço é mole. (Ser mole evoca pênis mole, não ereto) O sinhô vai barrê o beco co’ meno cisco. (Na prosódia local, “comeno” equivale a “comendo”. “Comer alguém” é expressão para a relação sexual.)
Vila Nova – Ô Capitão, e eu num sô poico (= porco) nem pinto pa comê cisco!
Capitão – É **com menos** cisco, Seu Vila Nova, com menos cisco!

[...]

Capitão – ... vai?

Ambrósio – Ô Capitão: pra que **mandô chupá**? (Em linguagem popular “chupar” é usado para o coito oral) O Ambrósio veio.

Capitão – Eu não mandei lhe chupá, mandei lhe chamá!

Ambrósio – Ai, Capitão, então pra que mandô me chamá?

Diz-se que o Cavalo Marinho pode ter origem portuguesa, africana, indígena. Há pontos em comum entre duas destas origens – a portuguesa e a africana – fundadas por um lado em festividade religiosa, já que se quer um auto natalino; por outro lado têm um forte apelo cômico, na subversão de valores, no riso rude. Curiosamente, não encontramos paródia das figuras representativas da sociedade da zona canavieira do Nordeste. Elas são respeitadas, como que protegidas, assim como as referências religiosas, também protegidas de serem conspurcadas. As figuras cômicas dos nêgos Mateus e Bastião são construídas talvez, em base a algum eco de Exu (cf proposto por Tenderini, 2003) – relacionável à umbanda de origem africana, ou do Trickster, de origem fortemente indígena. (As ações das figuras que o Cavalo Marinho aceita ironizar evidenciam aspectos arquetípicos relacionados à preguiça, ao medo, ao desejo...)

Joseph L Henderson (*apud* Jung, 1964: 112) aponta, dentro da tribo dos Winnebagos (tribo de índios norte-americanos estudada pelo Dr. Paul Radin em 1948), quatro ciclos de heróis: *Trickster*, *Hare*, *Red Horn* e *Twins*. O ciclo do Trickster corresponderia à paródia, à parodização. O Trickster é dominado por suas necessidades mais elementares, seja fome, sexo – e cansaço, revolta ou outras⁸. Enquanto brincante, subverte a ordem trazendo, através do riso, uma nova configuração do mundo, como há muito já nos ensinou Bakhtin (1987).

No Brasil, na cultura popular, podemos associar o Trickster às máscaras de Mateus, sobretudo, mas também de Bastião e Catirina e, na literatura, à figura de Macunaíma.

Telling and listening to trickster tales therefore serves various social functions. First, telling a trickster tale or enjoying one is a safe outlet for criticizing one's culture and the sacred (Radin, 1956: 151). It is also cathartic to hear about someone breaking the social taboos that one must obey; in this sense, trickster tales are functionally similar to carnivals (Jung, 1956). But the tales are not only subversive; the cultural norms and taboos that the trickster breaks are specifically stated in these tales, so the trickster's punishment reminds the listener of the consequences of breaking taboos. Finally, trickster tales are quite humorous and are generally enjoyed by both the teller and the audience (Radin, 1956: XXIV).

O trickster ou congêneres é encontrável em festas populares que desembocam no carnaval. Lembremos os costumes do mundo romano. No período entre 17 e 23 de dezembro ocorriam as

⁸ *But, in true trickster form, Coyote also often acts as marplot [desmancha-prazeres] (A60, "Marplot at creation"), interfering with Creator's plans (as in J2186, "Trickster's false creations fail him. A trickster creates man from his excrements"). It is significant that Coyote shapes man out of his excrements; trickster tales often focus on disgusting bodily-based humor, involving trickster's excrements or phallus. There are many tales involving Coyote's appetites, both for food and for sex (Thompson, 1946: 319).*

Saturnália, celebradas com canto e dança. Correspondiam aos dias logo anteriores ao Natal, em honra ao deus Saturno. A Igreja mais tarde adaptou tais festividades ao período natalino, imediatamente anterior e, sobretudo posterior ao Natal, para celebrar o nascimento de Cristo. Bakhtin (1987: 68) chamou tais festividades, já as da Idade Média, como “riso de Natal”. Cantavam-se canções alegres de tipo carnavalesco sobre os mais diferentes assuntos – leigos –, tendo influência da melodia bufa das ruas na partitura do hino religioso *Magnificat*.

O *trickster* na cultura indígena é estudado por Claude Lévi-Strauss, em *História de Lince* (1991), e por Eduardo Viveiros de Castro (2010). O *trickster*, no Cavalo Marinho, corresponde, sobretudo, à parodização das funções dos escravos e dos trabalhadores livres, mas dominados. Apresenta-se com funções de palhaço tanto no Cavalo Marinho, como no Bumba-meu-boi⁹, em cenas de comicidade clássica como derrubar alguém, dar tapas, sustos, fazer caretas caricaturizando alguma personagem local – e ações deste tipo. Cumpriria a função de alegrar o público, fazer crítica social, contrapor o cômico ao trágico (a evocação da morte a partir da morte do boi). Vemos que nas festas populares existe uma como que necessidade de aliviar quer o trágico, quer o sagrado com cenas cômicas. Pitadas do cômico, no Cavalo Marinho, percorrem a brincadeira do começo ao fim. Nos jogos de palavras, o cômico trabalha, sobretudo com a obscenidade, a saber diretamente com o “baixo corporal”¹⁰. Mas, mais perto do fim da brincadeira, depois do aparecimento do boi, há cenas diretamente escatológicas. Para melhor refletir sobre o sentido destas cenas, relatarei parte da festa-auto-brincadeira.

A última encenação da noite é a que conta a morte e ressurreição do Boi. Nessa passagem da brincadeira, o Boi é morto por Mateus; o Capitão manda chamar o Doutor da Medicina. O Doutor examina o Boi e conclui que não há salvação possível. Decide-se, então, partilhar a carne do Boi, simbolicamente. Logo após a partilha, inicia-se uma sequência de toadas para “levantar” o Boi, que ressuscitará, pouco mais tarde, para a alegria de todos. Por fim, todos formam uma grande roda no terreiro para cantar e dançar os Cocos de Despedida, terminando, assim, a brincadeira. O Vaqueiro dá início à sequência final, com seu filho, Mané, montado numa Burra. Ao longo da noite os brincantes foram se alternando em diferentes figuras, cada qual com sua função e é só quando a barra do dia vem quebrando que o terreiro recebe o Boi.

9 Cenas de pancadaria, quedas e surgimento dos objetos animados-abismos são exemplos de momentos que levaram ao riso o público assistente das duas comédias observadas no bumba-meu-boi Capricho de União. (Vasconcelos, 2007: 108).

10 Conforme Vasconcelos (2007: 108): Cenas ligadas ao sexo e ao baixo corporal também foram momentos que levaram boa parte da assistência ao riso nas duas matanças observadas. A presença do risível ligado ao baixo corporal, que frequentemente faz parte das apresentações cômicas, é destaque nos estudos de Bakhtin (1987) sobre o riso popular, especialmente com ênfase nas características mais exageradas, permitidas nas comédias de bumba-meu-boi, conforme afirma Carvalho (2005, p. 447): “A ‘obscenidade ambivalente’, que, segundo Bakhtin é ‘derivada do baixo material e corporal’, não agride nem ofende as famílias do interior que costumam freqüentar as matanças.”, pelo contrário, é razão para o riso, palmas, aprovação e descontração.

Aparentemente, o Cavalo Marinho fundamentalmente é. Isto é, sendo uma festa popular, sua existência se bastaria a si mesma e sua definição viria da tradição. Mas como toda esta brincadeira mescla religiosidade, cômico, paródia e simboísmo, com uma parte escatológica, e como ela seria, ao mesmo tempo, um auto de Natal, como entender esta polifonia? O que há de natalino na brincadeira? Qual o passo para chegar à escatologia?

Esclarece, Huizinga, sobre o jogo:

Regra geral, o elemento lúdico vai gradualmente passando para segundo plano, sendo sua maior parte absorvida pela esfera do sagrado. O restante cristaliza-se sob a forma de saber: folclore, poesia, filosofia, e as diversas formas da vida jurídica e política. Fica, assim, completamente oculto por detrás dos fenômenos culturais o elemento lúdico original. (Huizinga, 1999: 54)

Como já vimos, a matéria desta festa é a homenagem aos Santos Reis do Oriente. Portanto, são celebrados os três reis magos, elementos de culto, associados à Virgem e a Cristo. A referência ao culto é entremeada às paródias, brincadeiras que são cantadas, dançadas por partícipes sérios, compenetrados. A matéria desta ação é uma comédia apresentada na rua, ou em praça. É uma brincadeira-jogo-espetáculo-culto.

Sobre a seriedade no jogo, Huizinga diz:

[...] o jogo autêntico e espontâneo também pode ser profundamente sério. O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se “apenas” de um jogo pode passar para segundo plano. A alegria que está indissolúvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois polos que limitam o âmbito do jogo. (Huizinga, 1999: 24)

Tal jogo paródico apresenta, no Cavalo Marinho, uma cena cloacal¹¹. Os protagonistas de tais cenas são todos anti-heróis, em ação dentro do jogo que simula tanto o fazer dos envolvidos, como sua capacidade de caçar de si, dos outros, das ações em geral, necessidade de superação da vida dura, de exploração e sacrifício.

11 A paródia de um médico – pessoa estudada e que fez o juramento de Hipócrates – consiste primeiro em representá-lo interessado meramente no aspecto pecuniário: “Doutor – (Irônico) Mai é muito interessante!... Eu tava em casa descansando, dormino meu sono, junto cum a minha mulé e minha fia tamém. O sinhô me chama pa oiá o cu do boi? Cê tá achando que eu sô Dotô de cu de boi? Sô Dotô da medicina! / Capitão – Seu Dotô: eu pago! / Doutor – Apô, me amostra ele! / Capitão – Ô Mateu. Leva o Dotô pa inxaminá o Boi.” Para que o doutor examine o boi “Mateus pega na mão do Doutor e a vai conduzindo pelo corpo do boi que está no chão. Mateus vai mostrando as partes do boi, só que enuncia tudo ao contrário.” (Como há muita improvisação no Festejo, há variações da cena). Exemplo: “Mateus – (Colocando a mão do Doutor na cabeça do boi) Essa aqui é a rabada. (No focinho do boi) Esse aqui é o saco do boi. (Na barriga do boi) Esse aqui é o miolo do meio.” A cena cloacal aparece em seguida. (Na bunda do boi) Esse aqui é o miolo de baxo. (No cu do boi) E essa aqui é a moela do boi! / Doutor – (Cheirando a mão) Ô Mateu, eu to achando que esse boi tá morto. Levanta ele pa eu oiá. (Mateus levanta o boi e o Doutor entra debaixo dele). / Mateus – Seu Dotô, o sinhô tá onde, seu Dotô? / Doutor – (De dentro do boi) Hum... / Mateus – (Batendo no boi) Seu Dotô, o sinhô tá no sobre-cu do boi, seu Dotô. O boi tá mijano no sinhô! / O Doutor sai de dentro do boi todo sujo de bosta. Sai se cheirando e abraçando as pessoas.”

O sagrado e o jogo

O sagrado é acenado **dentro do jogo** e se manifesta pela alegria. Os cultos em geral são estabelecidos **como num jogo**, de modo que todo ritual tem cunho espetacular. Não é o caso de confundir religião com sagrado. A manifestação do sagrado pode dar-se em meio ao profano, na vida real e/ou na arte. Ainda que religião e sagrado sejam noções distintas, eis o que diz Gramsci:

a religião é a mais gigantesca utopia, isto é, a mais gigantesca *metafísica* que já apareceu na história, já que ela é a mais grandiosa tentativa de conciliar, em uma forma mitológica, as contradições reais da vida histórica: ela afirma, na verdade, que o homem tem a mesma natureza, que existe o homem em geral, enquanto criado por Deus, filho de Deus, sendo por isso irmão dos outros homens, igual aos outros homens, livre entre os outros e da mesma maneira que os outros; e ele pode se conceber desta forma espelhando-se em Deus, *autoconsciência* da humanidade; mas afirma também que nada disto pertence a este mundo e ocorrerá neste mundo, mas em um outro (– utópico). (Gramsci, 1987: 115)

Esta concepção de religião se aproxima mais à prática religiosa existente no Brasil, algo que foi chamado de catolicismo popular, ou Catolicismo Popular sertanejo.

A expressão Catolicismo Popular é conceituada algumas vezes como “religião popular”, “catolicismo rural”, dentre outros, conforme Silva (2005: 20). O conceito de Catolicismo Popular pode ser entendido diferentemente conforme cada autor. (Cruz, 2010)

Saber que o sertanejo mescla a vida real, mesmo o corpo com o sagrado advém desta maneira livre, aberta, de conceber-viver a religião, entremeando elementos sagrados no riso, na dança, no canto, na música, na festa. Sabemos que a cultura é a circulação simbólica por espaços e tempos constituídos de substância histórica. A relação entre o conteúdo do Cavalo Marinho e o mundo escravizado, com os trabalhadores escravizados, dominados pelos senhores de engenho já foi abordado em diversos estudos, enquanto que a dimensão sagrada desta festa popular, que parece ter marcas do avesso do sagrado não tem sido considerada. Daí ser relevante tratar deste aspecto.

O Cavalo Marinho faz predominar o lúdico até o final da festa, que parodia quase tudo, ficando o sagrado como subtexto, como mistério – não parodiado. Os participantes cantam, dançam seriamente. A paródia fica por conta de Mateus, Bastião e Catirina, sobretudo e aparece em cenas em que estes atuam. Portanto, no Cavalo Marinho, o sagrado fica em segundo plano do começo ao fim, apenas com alusões ao valor sagrado da festa, preservado enquanto alegria e generosidade na doação de si de cada brincante – e enquanto homenagem e culto.

Banco – Viva ano, viva rei,
Viva a noite de Natal!
Ô senhora dona do gado

Aá raaaaa.

Viva ano, viva rei,
Viva a noite de Natal!
Viva Senhora Santana
Que viemos festejar.

3

Banco – Boa noite meus senhores
Boa noite me dê Deus
Cadê o dono da casa
Por ele pergunto eu.

É como se houvesse, nesse caso, dois “modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado diferenciado e hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”, representado, por um lado, pelos brincantes: figuras e figureiros, personagens e atores, incorporando os escravos, até quando apresentam o Capitão, ou o Médico; e o público, que incorporaria a figura dos senhores, reverenciados o tempo todo. O segundo plano surge de maneira evidente num espaço liminar, sendo o da sociedade considerada como um “comitatus” não estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais – e dos senhores sempre presentes na sua lembrança, configurando os donos do ritual... (Turner, 1974: 118-9) No caso do Cavalo Marinho, o folgado é levado até um ponto, o da ressurreição do boi, que corresponde à comunhão espiritual do conjunto de partícipes, público e encenadores. Assim podemos entender a distribuição da carne do boi que ainda é apresentada em alguns grupos de brincantes (mas não em todos).

O riso compartilhado é solidário. Ele abre para o sentimento de *communitas* porque são compartilhados significados da vida dos outros e da própria vida (mesmo que secreta), de fatos consabidos, evidenciando-se no riso. A *communitas* seria o momento em que a comunidade assume uma forma mais horizontal e igualitária, reafirmando os vínculos sociais. O riso, no Cavalo Marinho, seria o fenômeno privilegiado de expressão e constituição da *communitas*, um momento em que a sociedade respira, contrapondo-se ao excesso de diferenciação social do sistema apresentado, a saber, contrapondo-se à extrema desigualdade social vivida pelos brincantes.

O riso aciona o duplo papel de exclusão e de coesão social. É por essa contradição que rimos. É claro que sabemos que o riso trabalha as inversões sociais, expõe as diferenças, entre outros poderosos mecanismos de subversão das ordens, porém sabemos que logo em seguida ele nos conforma em nossa normalidade. (Alcure, 2008: 29)

Minois, ao observar a ação do riso em festas sociais pondera: “O caos é indispensável para representar, em seguida, a criação da ordem” (Minois, 2003: 31). A ordem é criada, no folguedo Cavalo Marinho, a partir do renascimento do boi. Quando ressuscita o boi, a festa poderá acabar. Será a volta da ordem. Como o Cavalo Marinho intercala paródia, brincadeiras, riso, na encenação reverente, bela pode-se considerar que a referência ao sagrado estaria fora de lugar. Mas imediatamente antes da entrada do boi há loas sérias. E, para que possa entrar o boi, a cena se dá com respeito e ordem:

O Boi é colocado no meio do terreiro. Os músicos se levantam do banco e formam um círculo com a Galantaria e o Capitão em volta do Boi.

O mestre puxa a toada e o Banco a repete. Cantam sem acompanhamento musical.

Mestre – Nas hora de Deus

Da Virge Maria

Banco – Nas hora de Deus

Da Virge Maria

Mestre – Senhora Santana, ouça dona,

Vem em nossa guia.

Banco – Senhora Santana, ouça dona,

Vem em nossa guia.

O canto prossegue; o boi é enaltecido. (“Mestre – Sá Dona da casa / Barra (= varra) o seu terrêro / Pá meu boi dançá / ouça dona / Mais seu bom vaquêro”). O boi acaba sendo caracterizado como sambador, bonito, próprio, isto é, de sua propriedade (**meu** boi; boi **de eu**; boi **d’eu**). Então o Mestre invoca novamente a Dona da Casa (Dona da Festa, ou Dona do Terreiro). Tal invocação sai do jogo paródico para o ritual: “Mestre – Sá Dona da casa / Tenha boa ação / Meu bem divino, ouça dona [...]”. E então Mateus mata o boi! Discutem sobre quem matou o boi, até decidirem chamar um médico que ressuscite o boi. Neste ponto, volta a paródia. Com ela, as cenas propriamente cloacais do Cavalo Marinho (“Mateus – Seu Dotô, o sinhô tá todo sujo de merda! / Capitão – Seu Dotô, o sinhô é doido de entrá debaixo do boi, e ficá assim todo melado”). A partir daí, volta uma representação ainda paródica, mas não mais cloacal, mesclada com uma reminiscência do sagrado. O médico procura O livro – em princípio o livro da medicina. Mas a menção ao livro evoca o Livro Sagrado. Acentua-se o simbolismo sagrado do livro na medida em que o dotô da medicina irá ler capítulos do livro, como o sacerdote leria os capítulos da Bíblia: “Doutor – Capítuli um, Capítuli dois”. A pseudoleitura vai até o capítulo nono e o Capitão conclui: “Capitão – Tá escrito!” Emula o “estava escrito nas santas escrituras”. Nesse ponto o Doutor faz a partilha do boi, distribuindo a carne em versos. Tal partilha simboliza – e parodia – a distribuição da hóstia sagrada... Novamente, em meio ao que é sério e sagrado, irrompe a paródia: “Doutor – E o que o boi cagô / Todos – Assim merm’é, Assim merm’é / Todos – É do seu Dotô, Assim merm’é.” A saber, sucede novo momento paródico, brejeiro, até a saída do boi. Então volta a hierarquia: “Viva o Dono da casa! / Viva

sinhôre! / Viva a dona da casa! / Viva senhora! [...] Viva nossa população! / Viva o povo da irmandade, o povo da sociedade! / Viva quem gostô do Cavalo Marinho! [...] Viva o policial da cidade! / Viva a autoridade compreta! / E viva o prefeito da cidade!”

Como compreender tal mescla de paródia e sagrado, de rebaixamento das hierarquias e volta a elas? Formulo uma hipótese de sentido do Cavalo Marinho, construída a partir de algumas constatações, surgidas a partir do que se lê acima: há um cavaleiro e um cavalo – paródicos; o Cavalo Marinho está montado em um cavalo improvável; há uma encenação sagrada. É repetida a informação de que “aqui é uma festa do Divino Santo Rei do Oriente” – encenação paródica também; há uma encenação da morte – normalmente sagrada e sacralizada, paródica visto que o morto é um boi; A fim de apresentar um médico – pessoa estudada e que fez o juramento de Hipócrates – ele é parodiado, prestando-se para uma cena cloacal¹² (palavra usada na tradução do livro *Profanações*, de Agamben, mas também por Chalumeau) – e em que ele revela seu interesse meramente pecuniário.¹³

Cavalcanti pontua em seu estudo sobre a figura do boi:

Um grupo humano que brinca em torno de um boi-artefato realiza um comportamento simbólico por excelência. Esse primeiro grupo de registros evidencia assim a primazia da ação ritual festiva e lúdica na articulação dos processos de simbolização inerentes ao folguedo (Durkheim, 1978; Valeri, 1994 *apud* Cavalcanti, 2006, p.8)

Uma característica fundamental do Cavalo Marinho é o seu caráter metalinguístico, sublinhado na medida em que o Capitão pede a apresentação de figuras para a festa em homenagem aos três reis magos. O boi só aparece no fim. O folguedo, contudo, tem características rituais e o animal-artefato-símbolo ao longo da brincadeira não é o boi, mas o cavalo! O boi, no bumba-meu-boi, é símbolo do jogo de vida e morte, fome, desejo de comer e escassez para quem dele vive. Mas nos folguedos do boi, não há escatologia. Por que a escatologia no Cavalo Marinho? Aliás, há outros momentos, no folguedo, anteriores à morte do boi, em que morrem figuras, mas esses são relativamente reverenciados¹⁴. Só o boi, no Cavalo Marinho, é inserido em cena cloacal.

Chalumeau analisa a escatologia como carnavalesca¹⁵, matéria de riso. A parte cloacal do boi corresponderia à paródia de seu valor nutritivo, nutricional e, talvez também, como no *Audigier*,

12 Mateus – (Batendo no boi) Seu Dotô, o sinhô tá no sobre-cu do boi, seu Dotô. O boi tá mijano no sinhô!

13 Doutor – (Irônico) Mai é muito interessante!... Eu tava em casa descansano, dormino meu sono, junto cum a minha mulé e minha fia tamém. O sinhô me chama pa oiá o cu do boi? Cê tá achando que eu sô Dotô de cu de boi? Sô Dotô da medicina! / Capitão – Seu Dotô: eu pago! / Doutor – Apô, me amostra ele! / Capitão – Ô Mateu. Leva o Dotô pa inxaminá o Boi.

14 Mané e Veia – A morte anda no mundo / Matano quem qué vive. / Veio matá Mané Joaquim, / Que é ele que qué morrer. / A Morte entra, mata Mané Joaquim com um único golpe de foice, e vai embora. Mané Joaquim cai duro no chão e lá permanece imóvel. / A Veia fica chorando a morte de seu marido. Mateus e Bastião resolvem fazer o enterro. / Pegam uma vela e colocam entre as pernas do morto. Começam a rezar: [...] Depois da reza o Capitão manda chamar o Padre Capelão para benzer o morto. (item 32 da transcrição do CM)

pequeno poema da Idade Média¹⁶, quando referida à mulher, corresponderia à paródia da procriação. Mas Chalumeau também aproxima o escatológico do *Audigier* a uma paródia literária, sendo o cloacal uma forma de referência ao brote de palavras.

D'autre part, la relative simplicité d'Audigier met en valeur l'art littéraire de nombreux fabliaux qui partagent avec le poème leur thématique : par comparaison, notre texte révèle à quel point le comique scatologique des fabliaux, parfaitement intégré à un schéma narratif fondé sur la ruse et le rebondissement, participe d'un jeu sur l'illusion et la représentation. L'interrogation réflexive sur la littérature n'est qu'une ébauche dans Audigier. Cependant, « mais ge vos en dirai trusqu'a harou » (Jodogne, 1960, v. 2) établit, comme dans Jouglet, un lien entre matière fécale et parole : à la diarrhée constante du personnage répond la logorrhée du narrateur, ce qui tournerait la parole du côté des déjections corporelles et constituerait un jugement de valeur réflexif sur une littérature qui fait du rire et du plaisir ses enjeux, dans laquelle les jongleurs sont, significativement, récompensés de crottes de chien. (Chalumeau, 2011: 65)

Relacionei este conjunto de características a considerações de Agamben.

Profanação

O Cavalo Marinho corresponde a uma festa que contém um forte elemento mistérico – e também à paródia profana de uma festa litúrgica, que termina com morte e ressurreição, neste sentido paralelamente ao folguedo do boi (cf. Cavalcanti, 2006). Agamben (2007b), ao estudar a questão da profanação, comenta que ela não diz respeito apenas à esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer velharia que lhes caia nas mãos, que transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito, e de outras atividades (um carro, uma arma de fogo, um contrato jurídico se transformam em brinquedos), “profanam” as áreas referidas, nos ensina Agamben. De maneira paralela, os brincantes fazem as suas figuras profanarem a área do trabalho, parodiando profissões e profissionais (ou mesmo figuras sacralizadas como a Morte). São paródias simpáticas, não exacerbadas, como: soldado da guarita; capitão do mato¹⁷ (chamado de

15 *Le mélange incongru de chanson de geste et de fabliau que constitue Audigier conduit donc à regarder d'un peu plus près les différents genres dont il semble procéder. D'une part, si le thème scatologique entraîne le rapprochement avec le fabliau, le fait qu'il prenne une forme épique rappelle qu'il est déjà présent dans la chanson de geste. Or, puisque le rapprochement avec le fabliau révèle sa composante carnavalesque et ses liens avec un substrat païen, on peut à juste titre se demander si c'est ce même substrat que l'on trouve à l'œuvre dans certains poèmes épiques, ou s'il s'est greffé sur des motifs qui lui sont d'abord étrangers. Un personnage comme Rainouart par exemple, qui prend à rebours tous les codes chevaleresques mais qui confirme les valeurs épiques plus qu'il ne les transgresse, invite à faire le lien entre carnaval et structure trifonctionnelle et donc à observer la superposition et l'évolution de différents systèmes idéologiques au sein des œuvres médiévales (Chalumeau, 2011: 64).*

16 O *Audigier* é um “pequeno poema em francês antigo, composto por volta do final do século XII e conservado em um único manuscrito. A genealogia e a inteira existência do anti-herói que é seu protagonista estão inscritas desde o início em uma constelação decididamente cloacal.” (Agamben, 2007: 41)

17 No Brasil o capitão do mato foi o serviçal de uma fazenda ou feitoria encarregado da captura de escravos fugitivos. Na sociedade brasileira gozavam de pouquíssimo prestígio social e eram suspeitos de sequestrar escravos

capitão do campo); cozinheiro; consertador de motor do engenho (Mané do Motor e Doutor do Engenho); Morte; Cão (= diabo); Padre; Italiano: dono do urso; Caboclo de Orubá (que representa uma entidade mística); Serrador (cortador de madeira do engenho do Capitão Marinho), Liberá (pessoa do partido político Liberal (1831-1889) a favor da libertação dos escravos) e tantos outros.

Algumas das profissões apresentadas e representadas vêm dos tempos da escravidão (capitão do mato; selador). Mas no registro do Cavalo Marinho, feito por Alício Amaral e Juliana Pardo, as temporalidades estão mescladas, havendo figuras que representam o passado mais longínquo, o mais próximo, a atualidade. E, na medida em que há representação da representação, algumas figuras representam aquilo em que foram convertidas pelo preconceito, acontecendo isto com negros, negras, velhos, velhas, ridicularizados no brinquedo.

O jogo

Émile Benveniste (1947) mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato sagrado — escreve ele — reside na conjunção do mito, que narra a história, com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito.

Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações. (Agamben, 2007b: 67)

Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir. O uso ao qual o sagrado é restituído é um uso especial, que não coincide com um consumo utilitarista. Pensando no Cavalo Marinho, a profanação acontece quando as figuras ironizam ou parodiam o que tocam. Esta serve para romper as estruturas sociais e políticas mais antigas, seus limites, invertendo formas e motivos, que se relacionam ao jogo (brincadeira) e que fazem parte da história em que o trabalho era escravo, mas a origem cultural, sobretudo africana e indígena permitia rir destas circunstâncias. Associe, agora, com Agamben, a brincadeira e a profanação ao mistério:

É útil refletir sobre os aspectos pueris de qualquer mistério, sobre a íntima solidariedade que o liga à paródia. A respeito do mistério, a sua ruptura só pode se

apanhados ao acaso, esperando vê-los declarados em fuga, para devolvê-los aos donos mediante o pagamento de recompensa.

dar enquanto paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. (Agamben, 2007b: 41)

A brincadeira, jogo, dança e cantos, afinal, fazem parte de um auto de Natal¹⁸ – construído todo ele em cima de uma mescla de apresentação da *communitas* e da paródia: das funções de cada personagem; das relações sociais; das identidades em uma sociedade colonial – **ainda** colonial na referência às figuras da brincadeira, mesmo que pós-colonial no tempo histórico de fato.

A instituição da paródia como forma do mistério talvez defina o mais extremo dos contratextos paródicos da Idade Média, que transforma na mais desenfreada escatologia a aura misteriosa que se situa no centro da intenção cavalheiresca. Trata-se de Audigier, pequeno poema em francês antigo, composto por volta do final do século XII e conservado em um único manuscrito. A genealogia e a inteira existência do anti-herói que é seu protagonista estão inscritas desde o início em uma constelação decididamente cloacal. (Agamben, 2007b: 41)

A estas alturas de seu texto Agamben (2007b) relaciona o elemento do mistério imerso em imagens cloacais à *quête* cavalheiresca. A *quête* mencionada por Agamben, no caso, é a “*quête spirituelle*”, a “*quête de Dieu*”. Ela refere-se à busca do Santo Graal como uma missão a que o sujeito se consagra. Isto é, a *quête* não significa uma simples busca ou procura (*recherche*) por um objeto perdido, ou uma busca como tarefa proposta em alguns jogos, mas representa a entrega à **missão de buscar algo de valor superior**, ressignificadora da própria existência. O sujeito de uma *recherche* quer encontrar aquilo que procura. O sujeito de uma *quête* sacramental não só o objeto que procura, mas também a busca em si, visto que implica um caminho em direção ao desconhecido por uma via espiritual, que inclui planos mais profundos do inconsciente. Agamben nos mostra que o primeiro sentido para *quête* corresponde a algo que se assemelha à coleta de dízimos na igreja: é a demanda por dinheiro direcionado a obras piedosas, ação em que não é tão fundamental o dinheiro que se consegue, mas, sobretudo, a disposição para consegui-lo. A parodização da busca de pagamento, percorre o folguedo do Cavalo Marinho do começo ao fim...

A noção de *Quête* aparece em uma glosa de apenas uma lauda no livro de Agamben *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* de 1978 (Agamben, 2008: 38-9). Anteriormente, Agamben já havia utilizado a noção de *quête* no livro *Estâncias*, publicado um ano antes (2007a: 11). A partir do que consta aí, entendemos *quête* como tarefa direcionada para garantir a inacessibilidade do objeto buscado. Representa e mantém o mistério.

18 Cavalcanti questiona que o Bumba-meu-boi corresponda a um auto. Paralelamente, poderíamos questionar o mesmo para o Cavalo Marinho. Mas reunirei alguns elementos que nos ajudam a podermos definir o Cavalo Marinho como auto natalino. Desde o início da festa – ou brincadeira – o folguedo se apresenta como FESTA, como celebração, portanto. É uma festa para os Santos Reis do Oriente. Estes tiveram o mérito de reconhecerem que havia nascido Jesus Cristo. Portanto, a celebração do nascimento de Cristo está repetidamente indiciada ao longo da brincadeira. Só no fim aparece o boi, cuja função é participar de morte e ressurreição, outra referência a Cristo. E antes que ele renasça, é distribuída sua carne, o que simboliza a santa missa e a distribuição da hóstia. O Cavalo Marinho reúne, pois, mais elementos que evocam um auto de Natal do que o Bumba-meu-boi.

Voltemos ao Cavalo Marinho. No festejo abordado há uma encenação do sagrado, o que é sinalizado pela informação repetida de que “aqui é uma festa do Divino Santo Rei do Oriente”. É encenada a busca, através da busca de máscaras – figuras – que sirvam para “uma festa do Divino Santo Rei do Oriente”. Quase que cada figura pede para ser paga, culminando com o médico do boi.

É difícil encontrar máscaras adequadas, resultando, da dificuldade, uma busca também. É encenado um ritual, já que festa alegoriza ritual. Há três encenações da morte relativamente respeitadas. Mas há, no Cavalo Marinho, uma cena com um corpo morto – normalmente respeitado e sacralizado, - especialmente paródica: a do boi. Há um renascimento – do boi: morte e renascimento indiciam o sagrado, pois representam Cristo. Há um cavaleiro e um cavalo, que ecoam longinquamente os cavaleiros em busca do Graal. A figura do Capitão está montada em um cavalo improvável: o Cavalo chamado Marinho. Apesar de o Capitão ser a figura importante por representar o poder – opressor –, a brincadeira não leva o seu nome – Festa do Capitão, por exemplo – mas leva o nome do Cavalo – o Cavalo Marinho. Esta inversão compõe a parodização do Capitão. Este, apesar de seu poder, vai sendo ridicularizado o tempo todo. A ridicularização do poder pode dar-se porque o real é desqualificado e há valores mais elevados, indiciados ao longo do festejo: sagrado, ritual, busca, morte e renascimento, especificamente o nascimento de Cristo – com o indiciamento de sua morte e ressurreição – o mistério. O que representa o cavalo? O cavalo pode ser um mediador, como ele é nomeado na umbanda, de origem africana. Como em nenhum momento é esquecida a festa em homenagem aos reis magos, existe um substrato sagrado. A busca das figuras, contínua, fixa a materialidade do que era, a saber, cada uma das profissões, cada uma das tarefas, assim como a materialidade das obrigações, mesmo que paródicas, assim como fixará a materialidade do corpo morto do boi. E marcará a inapreensibilidade do ser vivo propriamente, inapreensível porque irônico, porque sarcástico e brincalhão.

A partir deste conjunto de observações proponho que o Cavalo Marinho – dentre outros sentidos, à sua maneira parodia a *quête* cavaleiresca – a saber, busca algo – algo cuja referência seria paralela, ou parecida à busca do santo Graal, de força salvadora, capaz de resgatar a humanidade – isto é, buscaria uma forma de salvação:

[...] la Quete (sic) supone, como bien afirma Carlos García Gual¹⁹, una empresa espiritual, una esforzada y ascética peregrinación hacia un símbolo religioso que trasciende toda gloria mundana. (Cirlot, 1982 apud Escoto, 1989)²⁰

19 *En El cuento del Grial se insinúa un nuevo horizonte de aventura; con Perceval aparece un tipo de héroe que va más allá del caballero cortés. La novela de Chrétien será, en cierto modo, víctima del mito que ella misma suscita. Recargado de valores simbólicos, el Grial aparece como una imagen fascinante, un señuelo divino tras el cual se ha de empeñar lo mejor de la caballería artúrica en una búsqueda que trasciende sus propias fuerzas, porque es ante todo una empresa espiritual, una esforzada y ascética peregrinación hacia un símbolo religioso que trasciende toda la gloria mundana. Misterioso y evanescente el Grial atrae con su quimérico reclamo hacia un más allá enigmático. (Cirlot, 1982: 75)*

O auto representou – e ainda representa – um respiro no cotidiano duro dos escravos – ou dos trabalhadores dos canaviais da Zona da Mata pernambucana, serviço duro e mal pago; representou e representa esperança e alegria – e fé em algo como a ressurreição. Concretamente propicia o encontro, a reunião da *communitas*. A parodização da cena da morte e ressurreição do boi, com cenas sujas em diversos sentidos corresponde a uma profanação, maior ainda que a profanação irônica do universo do trabalho, com suas diferentes funções. Ao mesmo tempo que profanados, trabalho e funções apresentados com festa, doação, generosidade, repõem o mistério e o sagrado – misteriosamente. Assim é que, no final do auto, há versos como os que seguem:

Todos – O, mamãe do céu me ajudai
De parede arriba ninguém vai.

E

Todos – Senhor dono da casa
Adeus, adeus, adeus
Adeus até otro dia
Assim queremos Deus

Realizô nosso brinquedo
Realizô cum alegria
Ôh viva Santo Rei
Viva nossa companhia.

O meu mestre
Adeus, adeus, adeus
Adeus até otro dia
Assim queremos Deus

20 *Básicamente la Quete supone, como bien afirma C. García Gual, una empresa espinal, una esforzada ascética peregrinación hacia un símbolo religioso que trasciende toda gloria mundana (La trama del argumento en todas las novelas del ciclo es la siguiente: Un caballero -símbolo del dominio, del logos, de la fuerza de la razón y la moral sobre la materia (3)- no tentado por los fulgores de la concupiscencia sino por los de la luz divina, debe acometer con empeño una serie de pruebas que le hagan acreedor del magnífico objeto, el Graal, símbolo del centro espiritual (4). Esta Quete o demanda representa la necesidad de recuperar el paraíso o tesoro perdido, lo que implica la superación, por parte del hombre escogido, de catástrofes y dificultades. En cierto modo es un rito de iniciación, que supone un descenso a los infiernos o muerte iniciática. Una vez que el héroe haya resucitado, es decir, haya vencido las adversidades que se le imponen estará en condiciones de ser colmado de inmortalidad y gloria. La búsqueda iniciática se desarrolla dentro de un paisaje propicio a tal efecto. Es un paisaje completo porque en él se reúnen los tres niveles del cosmos: el mundo ctónico, relacionado con lo subterráneo, lo inferior, lo infernal; el mundo de la manifestación, la vida natural, lo llano; el mundo celestial o divino que se simboliza con la presencia de zonas elevadas. Así concebido, el paisaje se presenta ante nuestros ojos como un Axis Mundi que el caballero debe recorrer. Los elementos concretos y fundamentales que aparecen en las novelas del Graal con relación a este paisaje son: a) Símbolos del mundo inferior o ctónico: la Tierra Baldía, los bosques salvajes, los lagos y las tierras pantanosas; en definitiva lugares donde ha cesado toda actividad vital o bien donde la naturaleza se presenta con su aspecto más feroz y destructivo. b) Símbolos del nivel de la manifestación: el valle, el río peligroso, y el árbol de la vida. c) Finalmente, la montaña hueca y el castillo -a veces la torre-, ambos por su condición de zonas elevadas, simbolizan el nivel de lo divino. Recordemos que es dentro del castillo del Rey Pescador donde se guarda el Graal. (Cirlot, 1982 apud Escoto, 1989)*

O uso ao qual o sagrado é restituído é especial. Vinculei-o à noção de *Quête* – como busca do sagrado – ao mesmo tempo que jogo paródico, ironia de *tricksters*, apesar de não pretender vincular tal busca – quête – à leitura do poema medieval, nem a uma tradição cavaleiresca. A *quête* é possibilitada pelo cavalo, intermediário entre as figuras e a festa sagrada, cavalo que transporta e permite travessias – de outras terras, como se nota com a figura do Gigante:

Capitão – Gigante de otas terra,
Que anda fazeno aqui?
Gigante de otas terra,
Que anda fazêno aqui?
Gigante – Amuntado em meu cavalo
Visitano esse país.

Cavalo cujas travessias revelam a busca de algo sinalizado por

Gigante – Parece dois anjo do céu
Ai, meu Deus, cumparano o mar.

É notável como este folguedo, formulado, festejado como reação à escravidão (quando o tratamento aos escravos terá chegado a limites extremos de punição e humilhação) revela uma extraordinária força espiritual e física (as danças são exigentes, complexas) destes que foram escravos. Tal força modula o sofrimento com ironia e paródia, e parece levar à superação da dor graças ao aceno do sagrado.

Referências Bibliográficas

ABREU, D.; MORAES, L. A.; NASCIMENTO, E. N.; OLIVEIRA, R. A., [2011]. *A produção da cana-de-açúcar no Brasil e a saúde do trabalhador rural*. São Paulo: Revista Brasileira de Medicina do Trabalho.

AGAMBEN, G., [2005]. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.

AGAMBEN, G., [2007a]. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

AGAMBEN, G., [2007b]. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

AGAMBEN, G., [2008]. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

ALCURE, A. S., [2008]. *O riso do povo: recursos cômicos do mamulengo na Zona da Mata*. Revista Textos escolhidos de cultura e arte populares. V. 5, nº 1. Rio de Janeiro: UERJ.

AMARAL, A.; PARDO, J., [2004]. *O Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco*. Bolsa Vitae: Caderno O Cavalo Marinho.

AZEVEDO, A. [1906]. *O Bumba-meu-boi*. Revista Kosmos, 2, p. 9-14.

BAKHTIN, [1987]. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/EDUNB.

BENVENISTE, E. [1947]. *Le jeu comme structure*. Extrait de “Deucalion”. Cahiers de philosophie. 2 (1947), pp. 161-167.

BERNARDI, M.R., [s.d]. *Cavalo Marinho*. Disponível em <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Cavalo_Marinho>, acesso em 08 abr 2017.

CASTRO, E. V. [2010]. *Claude Lévi-Strauss, fundador do pós-estruturalismo*. Disponível em <<https://canibaisavulsas.wordpress.com/2010/05/13/levi-strauss-fundador-do-pos-estruturalismo/>>, acesso em 25 jan 2016.

CAVALCANTI, M. L. *et alii.*, [1992]. *Os estudos de folclore no Brasil*. Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP.

CAVALCANTI, M. L. V. C. [2002a]. *Os sentidos no espetáculo*. Revista de Antropologia, 45, p. 37-89.

CAVALCANTI, M. L. V. C., [2002b]. *O indianismo revisitado pelo boi-bumbá: notas de pesquisa*. Somanlu – Revista de Estudos Amazônicos, 2, p. 127-135.

CAVALCANTI, M. L. V. C., [2004]. *Cultura popular e sensibilidade romântica*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 19(54), p. 57-78.

CAVALCANTI, M. L. V. C., [2006]. *Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi*. Revista Mana vol.12 nº1 Rio de Janeiro. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100003>>, acesso em 27 jan 2016.

CHALUMEAU, C., [2011]. *La scatologie dans Audigier : de la chanson de geste au fabliau*. Questes, 21, 2011, 55-71. Disponível em <<http://journals.openedition.org/questes/2654>>, acesso em 06 ago 2017.

CIRLOT, J., [1982]. *Diccionario de símbolos*. 5 ed. Barcelona: Labor.

CRUZ, J. E., [2010]. *Frei Damião: a figura do conselheiro no Catolicismo Popular do Nordeste brasileiro*. Dissertação (Mestrado) em Ciências da Religião PUCMG. Disponível em <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/CiencReligiao_CruzJE_1.pdf>, acesso em 25 jan 2016.

ESCOTO, R. R. [1989]. *El mito del graal y el simbolismo alquímico en la Quête de Bronwyn de J.E. Cirlot*. Scriptura. Lérida: Universitat de Lleida: Núm.: 5. Disponível em <<http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94227>>, acesso em 25 jan 2016.

FURLANETTO, B. H. [2013]. *Arte Cômica do Boi-de-Mamão Paranaense*. Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte. Curitiba: ArtEmbap.

- GRAMSCI, A. [1987]. *Concepção dialética da história*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GUAL, C. G. [2015]. *Historia Del Rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza Editorial.
- HENDERSON, J. L., [1964]. *Os mitos antigos e o homem moderno*. In: JUNG, C.G., [1964]. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HUIZINGA, J. [1999]. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva.
- JODOGNE, O. [1960]. *Audigier et la chanson de geste avec une édition nouvelle du poème*. *Moyen Âge*, 66, p. 495-526. Disponível em <<http://journals.openedition.org/questes/2654#ftn1>>, acesso em 06 ago 2017.
- JUNG, C.G., [1964]. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- LÉVI-STRAUSS, C., [1991]. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon.
- MINOIS, G., [2003]. *Historia do Riso e do Escárnio*. São Paulo: UNESP.
- RADIN, [1956]. *The trickster. A study in American Indian Mythology*. New York: Schocken Books.
- REIS, J. J., [1991]. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TENDERINI, H. M., [2003]. *Na Pisada do Galope: Cavalos Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Pernambuco.
- THOMPSON, [1946]. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*. Edited by Jane Garry and Hasan El-Shamy. Armonk NY/London: M.E. Sharpe.
- TURNER, V., [1974]. *O processo ritual. Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.
- VASCONCELOS, G. S., [2007]. *O Cômico no Bumba-Meu-Boi*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal do Maranhão, São Luís.
- WUO, A. E., [1999]. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- ZUMTHOR, P., [1993]. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.