

“Nos are armei meu balanço, nos are eu me abalançava”: uma homenagem ao Caboclo de Arubá de Mestre Biu Alexandre

Ana Caldas Lewinsohn

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, RN, Brasil
ana.caldas@ufrn.br
orcid.org/0000-0002-1646-5270

Resumo | O texto é uma resignificação às culturas tradicionais brasileiras e seus saberes incorporados, a partir de relatos, reflexão e reverência à figura do Caboclo de Arubá, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Pernambuco, performado por Mestre Biu Alexandre, falecido em julho de 2022. Com uma abordagem decolonial, temas como presença cênica, encantaria, espiritualidade e cultura oral são discutidos a partir de palavras do Mestre Biu Alexandre e do diálogo com pensadores como Luiz Rufino, Luiz Antonio Simas e Ailton Krenak.

PALAVRAS-CHAVE: Presença cênica. Decolonialismo. Cavalo Marinho.

"In the are I set up my swing, in the are I rocked myself": a tribute to Mestre Biu Alexandre's Caboclo de Arubá

Abstract | The text is a resignification to the Brazilian traditional cultures and their incorporated knowledge, from reports, reflection and reverence to the figure of Caboclo de Arubá, from the Cavalo Marinho Estrela de Ouro of Pernambuco, performed by Mestre Biu Alexandre, who died in July 2022. With a decolonial approach, themes such as scenic presence, incantation, spirituality and oral culture are discussed based on Mestre Biu Alexandre's words and on the dialogue with thinkers such as Luiz Rufino, Luiz Antonio Simas and Ailton Krenak.

KEYWORDS: Scenic presence. Decolonialism. Cavalo Marinho.

"Nos are armei meu balanço, nos are eu me abalançava": un homenaje a Caboclo de Arubá por Mestre Biu Alexandre

Resumen | El texto es una resignificación de las culturas tradicionales brasileñas y sus saberes incorporados, a partir de relatos, reflexión y reverencia a la figura del Caboclo (Mestizo) de Arubá, Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Caballo Marino Estrella de Oro) de Pernambuco, realizada por el Maestro Biu Alexandre, fallecido en julio de 2022. Con un enfoque decolonial, se discuten temas como la presencia escénica, el encanto, la espiritualidad y la cultura oral a partir de las palabras del maestro Biu Alexandre y del diálogo con pensadores como Luiz Rufino, Luiz Antonio Simas y Ailton Krenak.

PALABRAS CLAVE: Presencia escénica. Decolonialismo. Cavallo Marino.

Enviado em: 26/10/2022
Aceito em: 08/12/2022
Publicado em: 21/12/2022

A morte brincante de um mestre

*Nada se acaba, tudo se transforma,
a empresa contrária à vida,
tem sede de desencanto.
(Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino)*

18 de julho de 2022: vejo a notícia, no Instagram do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, sobre o falecimento de Mestre Biu Alexandre, fundador do grupo em 1979, em Condado, Pernambuco. Biu Alexandre morreu aos 79 anos e era considerado uma das maiores autoridades no conhecimento sobre o Cavalo Marinho. Em 2015, o Cavalo Marinho¹ ganhou o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O grupo Cavalo Marinho Estrela de Ouro, foi reconhecido como patrimônio vivo do Estado, em 2018, pela Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) e hoje é um Ponto de Cultura.

19 de julho de 2022: recebo de uma amiga, professora do IFG (Instituto Federal de Goiás), Tainá Dias Barreto e de um aluno da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Daniel Fernandes, alguns vídeos no Whatsapp do enterro e velório de Mestre Biu Alexandre. Vejo a rua tomada em festa. A multidão ocupa Condado, a brincadeira segue junto ao cortejo que carrega o Mestre, detentor de tantos e tantos saberes, de um conhecimento encarnado e de uma memória cultural das mais valiosas de nossos tempos.

Os vídeos do cortejo de sua morte mostram o pulso do Cavalo Marinho. A dança, a música e uma mistura do pesar pela morte com a fé em sua continuidade naqueles que seguem seus ensinamentos, seu legado: seus filhos, netos, companheiros e companheiras de grupos, aprendizes, curiosos, fãs.

28 de dezembro de 2006: entrevisto Mestre Biu Alexandre em Condado, PE. Em um dado momento, ele menciona o que deseja para o momento de sua morte. Hoje, recordo-me e consulto suas palavras, emocionando-me ao constatar que sua passagem foi marcada pela toada do Cavalo Marinho, assim como era a sua vontade. Em suas palavras:

Quando eu não puder brincar mais, estiver "empestiado" (...), me pegue, me bote num carrinho de mão, me leve lá pro Cavalo Marinho, me deixa eu lá, bota eu lá. Lá eu fico, passo a noite todinha. Eu já falei de um jeito e quero que faça isso, no dia que Deus me levar, ele pegue o Cavalo Marinho e bote na frente. Pode botar o Cavalo Marinho na frente, que não tem nada de culpa. É eu, e é o meu gosto. E tô cansado de dizer isso. Quero que ele faça. Pegue o Cavalo Marinho e bote na frente do enterro, vá. Quando chegar na porta do cemitério ele fica e eu entro. Mas eu quero ver o Cavalo Marinho na frente. (...) Mas o Cavalo Marinho, eu quero

¹ Para um maior conhecimento sobre a brincadeira do Cavalo Marinho, localizada principalmente nos estados de Pernambuco e Paraíba, consultar o Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo-Marinho, no site do Iphan: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSI%C3%8A_CVMARINHO.pdf Para um maior aprofundamento sobre o Cavalo Marinho, verificar também as pesquisas acadêmicas de Acelrad (2013); Brusantin (2011); Guaraldo (2010); Laranjeira (2013); Lewinsohn (2009); Erico Oliveira (2006); Joana Oliveira (2006); e Mariana Oliveira (2006).

meus filhos com arco, com Mateu, com rebecca, com tudo, vai ali cantando, quero que vá cantando. (...) Se eu tiver que perder a salvação pro Cavalo Marinho, que eu perca, e se eu tiver de ganhar, eu ganho. Por isso que eu digo: quero ver o Cavalo Marinho na frente, bote, não é pecado não, bote mesmo... E faz .. a meu pedido. (Entrevista de Mestre Biu Alexandre cedida à autora, dia 28/12/2006).

E assim aconteceu. O texto que aqui escrevo representa um agradecimento e uma homenagem pela infinita contribuição de Mestre Biu Alexandre às Artes Performativas, um mestre que pisou em territórios estrangeiros, como a Alemanha, adentrou esferas antes fechadas ao conhecimento popular, como a universidade, além de ter encantado milhares e milhares de pessoas com o seu saber e sua inesquecível performance. Mesmo assim, é fato que ainda estamos longe de honrar e valorizar o saber incorporado, a história oral, a memória cultural viva como deveria, com o devido reconhecimento por meio de políticas e financiamentos efetivos.



Figura 1. Mestre Biu Alexandre em sua casa. Fonte: Ana Caldas Lewinsohn, 2006,

Intelectuais e artistas que se aproximaram dessas artes tradicionais com práticas "canibalísticas", como afirma o professor da UNB (Universidade Federal de Brasília) José Jorge de Carvalho (2008), podem começar, podemos, a nos inspirar em um projeto denominado Encontro de Saberes, coordenado pelo próprio professor, no qual mestres e mestras da cultura popular são convidados(as) a ministrar disciplinas nas universidades com remuneração igual a um(a) professor(a) substituto(a). Esse projeto, criado em 2010 e começado justamente com a presença de Mestre Biu Alexandre, tem uma importância não só por iniciar esse processo de valorização de conhecimento e reconhecimento de mestres, mas também por questionar toda a estrutura universitária e suas metodologias de ensino, historicamente copiadas de modelos europeus, que hoje vêm se repensando a partir das provocações de estudos decoloniais.

Brevíssima introdução à brincadeira do Cavalo Marinho

*Quero ver queimar carvão, quero ver carvão queimar
Quero ver levantar poeira, quero ver, poeira voar.
(Toada de Cavalo Marinho)*

O Cavalo Marinho é uma manifestação popular, uma performance tradicional, uma dança dramática, como nomeou o escritor Mário de Andrade, uma arte presencial completa e complexa composta de música, dança, teatro, bonecos, poesia, bordados, máscaras. Acontece principalmente na Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde alguns grupos perpetuam a brincadeira por meio de tradição oral e transmissão de saberes pela observação, assim como é comum em tantas outras manifestações populares. O Cavalo Marinho tem uma dramaturgia que se repete e é composta por figuras mascaradas e não mascaradas, alguns bonecos e trupés (danças) que são acompanhados por toadas: músicas cantadas e tocadas por rebeca (rabeca), pandeiro, bage (reco-reco) e mineiro (ganzá) durante uma noite toda, ou, como diz Mestre Biu Alexandre, "da boca da noite ao raiar do dia".

Desde os anos 90, o Cavalo Marinho vem chamando a atenção de músicos, artistas da cena e pesquisadores, por ser uma brincadeira extremamente sofisticada e composta por técnicas corporais, musicais e artesanais de grande requinte. Em 1991, por exemplo, o etnomusicólogo e pesquisador estadunidense John Murphy documentou o brinquedo com gravações em áudio e vídeo em seu livro "Cavalo Marinho Pernambucano", publicado, em 2008, pela Editora da UFMG. Nos anos 2000, uma grande leva de estudantes de pós-graduação na área das Artes Cênicas, entre os quais eu me incluo, foram atrás do Cavalo Marinho para conhecer, pesquisar e aprender de perto com a brincadeira e os brincantes.

Não é foco desse texto o Cavalo Marinho como um todo, que pode ser consultado nessas diversas produções que foram realizadas a partir dessas pesquisas. Aqui, falaremos sobre uma figura em especial, que, se já era rara nos dias que se passaram, hoje, é ainda mais pela morte de um dos maiores performers: Seu Biu Alexandre. A figura do Caboclo de Arubá (ou Caboclo de Orubá ou, ainda, Caboclo de Iorubá) surge já no meio da madrugada, depois da brincadeira ter esquentado com o maguio (ou mergulho), espécie de aquecimento de trupés (passos de dança) executados enquanto uma certa disputa de grande virtuosidade de movimento em uma roda.

Aparecem então, as figuras de Mateus e Bastião (dupla cômica que tem a função de tomar conta da brincadeira), Mestre Ambrósio vendendo figuras; O Capitão dono do terreiro, a galantaria e sua Dança de São Gonçalo (formada por arcos coloridos por fitas amarradas e uma coreografia evolutiva de encher os olhos), além de inúmeras outras figuras mascaradas que irão entrar e sair da roda em sequência. De acordo com Biu Alexandre, existem ao todo 72 figuras no Cavalo Marinho. Conforme a noite vai caindo, as figuras mais mundanas vão cedendo espaço para animais e figuras fantásticas como o Diabo, por exemplo, ou o Morto-Carregando-o-Vivo.

Seria um reducionismo tentar enquadrar a brincadeira em alguma categoria ou classificação, tamanha é a sua complexidade e extensão, além de características híbridas de origens desconhecidas que podem ser supostamente identificadas por

alguns traços característicos. É fato, porém, que um tom satírico acompanha a maior parte da noite, por meio de puias (tiradas e piadas de duplo sentido) recorrentes e risos pelo público presente, além do fato de Mateus e Bastião serem figuras de palhaços. Assim, notamos que prevalece a tônica profana, havendo alguns momentos, no entanto, em que a beleza e a louvação tomam a frente, como é o caso da dança dos arcos. A festa em si, motivo dramático da reunião de todas as figuras mascaradas, é em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Por isso, vemos a mistura com cantos sagrados presente desde o início.

A figura do Caboclo de Arubá

*Caboclo é o termo que designa aqueles
que dobraram a morte através do encanto. (...)
Caboclo é aquilo que quis ser,
porque inventou a vida para a lém do desvio.
(Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino)*

A figura do Caboclo de Arubá é presenciada à noite: então, testemunhamos e compartilhamos o momento mais transcendente da brincadeira. Nesse texto, apresento essa figura e suas mais diversas simbologias, movimentos e gestuais, com foco na performance de Mestre Biu Alexandre, considerado uma verdadeira entidade ao "botar o Caboclo", como dizem na Zona-da-Mata. Pouquíssimas pessoas, hoje, colocam essa figura, como Mestre Inácio Lucindo, de Camutanga (PE) e Pedro Salustiano (Pedrinho), de Tabajara (PE). Por ter tido a oportunidade de assistir ao Mestre Inácio e Pedrinho na brincadeira, reconheço o quanto o Caboclo de Mestre Biu saltava aos olhos e aos corações, diferenciando-se dos demais. Sendo a figura que lida com questões espirituais e da ordem do mistério, o Caboclo representa uma suspensão no tempo da brincadeira, que tem em sua maior parte uma atmosfera descontraída.

A figura mística e multifacetada do Caboclo está presente em inúmeras manifestações brasileiras e, o que é mais curioso, em ritos afro-brasileiros e ibéricos, mesmo sendo uma figura indígena². No Candomblé, por exemplo, o Caboclo é uma figura diferenciada pois é a única que fala português e diretamente com as pessoas, inclusive não iniciados. Representa um indígena que morreu, sempre com uma história única, ou seja, no Candomblé existem vários Caboclos que irão se diferenciar de acordo com a história particular e com a pessoa que o recebe.

O Cavalo Marinho tem uma mistura de referências, tanto africanas, ibéricas, como indígenas, e o Caboclo de Arubá tem em si todos esses traços. Segundo Biu Alexandre, o Cavalo Marinho veio da África e, de acordo com suas memórias mais distantes, era brincado nos Engenhos de cana-de-açúcar, por pessoas libertas e, antes, por escravizados. A indumentária do Caboclo de Arubá é formada por uma gola muito parecida com a de Maracatu Rural³, toda bordada por lantejoulas (um

² Para um aprofundamento maior sobre o assunto, conferir o livro "Índios e caboclos: a história recontada", organizado por Maria Rosário de Carvalho e Ana Magda Carvalho, e publicado pela EDUFBA, em 2012.

³ Maracatu Rural ou Maracatu de Baque Solto é uma manifestação que acontece também na mesma região de Pernambuco e com os mesmos sujeitos que brincam o Cavalo Marinho, porém o Maracatu

trabalho que é realizado minuciosamente durante muitos e muitos dias pelo próprio brincante), conforme registrado em diário de campo por mim:

Acordei cedo, sem dormir. Fiquei por ali. Fui na casa de Seu Martelo me despedir, me mostrou as bexigas secando. Depois fui na casa do Biu Alexandre, ou melhor, fui para a Sede. Fiquei lá um bom tempo conversando, vendo ele fazer chapéu de Caboclo e ajudei a bordar uma gola. (Registro de Diário de Campo da autora, 06/01/07)⁴.

Na cabeça, o Caboclo usa um chapéu com penachos, que mistura a imagem de um cocar com uma parte também bordada por lantejoulas. Embaixo desse chapéu, um lenço, como é comum a todas as outras figuras e que acaba servindo como um disfarce já que cobre a cabeça do figureiro brincante. Nas mãos, segura uma preaca, espécie de pequeno arco-e-flecha de madeira que funciona como um instrumento percussivo, característico do Caboclinho (outra tradição popular da região do Pernambuco). O Caboclo usa uma saia de fitas, parecidas com as fitas dos arcos da Dança de São Gonçalo, que causam um efeito ao girar em torno do próprio eixo. Biu Alexandre chega na roda com esse traje de Caboclo somado à meia, tênis e óculos escuros e seu apito, usado como um maestro da brincadeira, comandando o banco de tocadores e cantadores.⁵



Figura 2. Mestre Biu Alexandre/ Caboclo de Arubá (junto vemos as figuras de Catita/Catirina e Bastião). Fonte: Ana Caldas Lewinsohn, 2006,

acontece na época do Carnaval. Existe também a figura do Caboclo no Maracatu Rural, conhecido como Caboclo de Lança. A brincadeira apresenta uma disputa de versos na cantoria e é composta por metais e percussão, além da dança formada pelos Caboclos com indumentária pesada que exige um grande vigor físico dos brincantes. Para um maior detalhamento consultar o Dossiê do Maracatu de Baque Solto IPHAN na página: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf

⁴ Seu Martelo é quem faz o Mateus do Cavalinho Estrela de Ouro. A bexiga é de boi, que seca, funciona cheia e amarrada como um instrumento percussivo e de bater para espantar pessoas que atrapalhem a brincadeira, como bêbados, causando um grande efeito cômico pois faz muito barulho e não machuca. A sede é do Cavalinho Estrela de Ouro.

⁵ Como Biu Alexandre é também Mestre de Cavalinho, ele atua como o Capitão Marinho, que é quem comanda a brincadeira durante toda a noite, dando o início e o fim das entradas e saídas das figuras e toadas (músicas) por meio do som de seu apito. Quando coincide de também colocar uma figura, como é o caso do Caboclo de Arubá, ele também apita e comanda de dentro da cena.

No Estado de Pernambuco, existem algumas tradições da cultura popular com a presença de Caboclos: Caboclinhos, Maracatus, Cavalo Marinho, Jurema, Candomblé, Umbanda e Xangô. O Caboclo de Arubá, presente no Cavalo Marinho, é figura notadamente indígena e tem influência da tradição da Jurema Sagrada. A Jurema é encontrada em várias regiões do Nordeste e tem esse nome em referência a uma planta de mesmo nome com a qual se faz uma bebida ritual utilizada em cerimônias religiosas, que misturam elementos indígenas e negros. Em versos entoado pelo Caboclo, como veremos adiante, a Jurema é diretamente mencionada. Em outros versos é mencionado Jesus, o "Pai Celestia". Já o próprio nome, de Arubá, faz referência a Iorubá, grupo étnico-linguístico da África. Ou seja, o sincretismo e o caráter híbrido religioso permeiam a figura e sua performance como um todo. Também não é objetivo deste texto traçar as origens dessa figura e, sim, apresentá-la na sua potência performativa como um dos pontos altos da brincadeira, formado pela forte presença de uma ancestralidade enraizada na terra e nas forças cósmicas junto à espiritualidade que a acompanha.

Assim, partiremos, agora, para um "balanço nos ares" com o Caboclo de Arubá, no intuito de reconhecê-lo enquanto uma verdadeira entidade cênica e performática, permeada pelas forças cósmicas da natureza e da encantaria. O desejo se faz não só por uma análise, mas sim por uma reverência a um grande mestre que se foi e, junto disso, uma reverência a todos os mestres e mestras que aqui ainda vivem no plano dos vivos. Faz-se urgente repensarmos seu papel tão fundamental numa sociedade cada vez mais intolerante, nos tempos de hoje, e que, por isso mesmo, busca, em algumas camadas, voltar-se para ritos e culturas populares como uma volta às origens, um apelo a um sentimento de religare e de pertencimento, uma reflexão sobre os processos coloniais e a necessidade premente de valorização dos saberes das tradições orais. A professora da UFRN Elisa Belém (2016, p.129), em seu artigo "Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial", aponta a cultura brasileira justamente como uma das saídas possíveis para as tensões e feridas coloniais:

Pergunto: como superar a colonialidade e suas marcas? Talvez a resposta já esteja dada, na própria cultura brasileira (...) A descolonização, a emergência de novos paradigmas de conhecimento e de existência, a ecologia de saberes, pode levar à operação de uma valorização da cultura brasileira a fim de extinguir um senso de inferioridade.

A chegada, a evolução, a preparação para o divino

*É com o poder divino que eu venho me apresentar.
(Verso do Caboclo de Arubá)*

O Caboclo entra na roda e, diferentemente de outras figuras que apresentam um diálogo em prosa somado a um andar e dançar característicos de seu caráter, com trupés codificados, ele caminha e canta versos improvisados. A primeira parte de sua performance, que se inicia com a madrugada já em curso, funciona como uma extensa preparação para o que há de vir em seguida. As toadas do Cavalo Marinho são, em sua maioria, de grande intensidade e velocidade, requer dos

brincantes e músicos grande destreza corpórea pois são movimentos elaborados e com uma execução rápida.

O Caboclo, então, com um caminhar sem trupés e uma entoação de versos lentos, faz com que aconteça imediatamente uma quebra do decorrer da brincadeira, percebemos que algo diferente está para acontecer. Com esse tempo diferenciado, que começa a se dilatar no presente, instaura-se no espaço e entre as pessoas presentes, uma concentração solene. Os versos evocam o poder divino, as forças celestiais, cumprimentam o público e individualmente sujeitos importantes que possam estar na roda e, em seguida, vão narrando de forma cadenciada cada uma das ações de retirada da roupa, sapato e preparação da próxima cena.

Cada bloco de versos é entremeado com um refrão, executado pelo banco de músicos e por pessoas da roda familiares à brincadeira, que cantam em coro conjuntamente, formando uma espécie de aura sonora. O refrão, no entanto, tem velocidade mais acelerada, assim como o restante da brincadeira, com o ritmo próprio do Cavalo Marinho. Desta forma, a alternância entre os versos improvisados em uma cadência lenta com o refrão em coro em um pulso forte e rápido, produz um efeito ritual, como se a repetição fosse envolvendo todos ali numa esfera etérea e terrena ao mesmo tempo. Diferentemente do momento dos versos, o Caboclo na hora do refrão se põe a dançar, com os trupés pisando densamente na terra, girando, tocando sua preaca, num processo de evocação.

Presenciar um corpo como o de Mestre Biu Alexandre nessa experiência que é a performance do Cavalo Marinho como um todo, mas, em especial, da figura do Caboclo de Arubá, é como testemunhar e partilhar algo raro e de uma beleza muito íntegra, fato que conseguimos identificar no que às vezes é chamado de um Brasil profundo, distante dos grandes centros frenéticos das grandes metrópoles. Ao entrevistá-lo, vemos que a história que traça suas veias e músculos, seu olhar e memória, sua sabedoria e seu conhecimento da brincadeira, é um fator determinante para essa qualidade de presença.

A presença cênica, no caso dessas brincadeiras tradicionais, traz em si um estado de verdade e entrega que se dá para além do território da performance. Por não ter sido tratada historicamente enquanto ofício, a brincadeira é constituinte do ser, é necessidade primária, acontece amalgamada à vida cotidiana, não existindo uma separação rígida entre a arte e o dia-a-dia. Tal relação fica evidente na performance, em seus menores detalhes, desde o domínio que um mestre tem de todas as nuances e aspectos técnicos do Cavalo Marinho, até esse efeito de presença que é capaz de estabelecer quando brinca. Mestre Biu Alexandre comenta, em entrevista, sobre essa relação com o Cavalo Marinho, que nasceu na sua mais tenra infância, quando assistia seu pai brincar e começou efetivamente aos 13 anos, quando brincou pela primeira vez:

Aí eu com 12 anos comecei pedindo a ele pra brincar, ele não deixava. Não queria. Aí depois começou mamãe arengando com ele porque ele brincou tanto e ninguém se importou (...) Ele brincou tanto, aí quando eu queria brincar ele não deixava. Eu sei que com 13, eu saí fugido lá com o Cavalo Marinho do Engenho Guarani (...) fui atrás do Cavalo Marinho. (...) Eu sei que eu assim, com vergonha, mas cantei. Porque a vontade era demais, né? Eu era doido pra entrar em Cavalo Marinho. Eu deixei

até de comer. Foi, (...) Eu saía fugido, minha mãe "Tome Severino (...)" - "Quero não mãe, tô com fome não". Eu não tinha fome. Na hora de ir pro Cavalinho eu não tinha fome não. E ainda hoje eu sou assim. (...) Ainda hoje eu sou assim pro Cavalinho. Agora: pro Cavalinho. Eu sou um pouco apaixonado por Cavalinho. Eu gosto de Cavalinho, pra mim é a melhor brincadeira que existe. (Entrevista de Mestre Biu Alexandre cedida à autora, dia 28/12/2006).

A relação de quase simbiose com a brincadeira, tamanha é a paixão de Biu Alexandre e a devoção com a qual desempenha todos os papéis, incluindo-se a confecção dos trajes, o canto, a dança, o cuidado com os materiais e com o grupo, nitidamente repercute e se traduz na potência de sua performance, não só pelo seu caráter estético e técnico, mas numa poética que não pode, de maneira nenhuma, ser separada da ética intrínseca a esse fazer. Como vimos no início, essa relação se dá de maneira coerente e constante durante toda uma vida até desembocar num rito funerário permeado pelo canto e a dança do Cavalinho, culminando então no fechamento de um ciclo de celebração da brincadeira como algo sagrado, necessário e de sério compromisso.



Figura 3. Mestre Biu Alexandre organiza o material cênico do Cavalinho antes de uma brincadeira. Fonte: Ana Caldas Lewinsohn, 2006.

Ao falar sobre seu filho, Aguinaldo Silva (hoje também um mestre), Biu Alexandre mostra como vivia em seu cotidiano todo o tempo imbuído e tomado pelo Cavalinho, repetindo as canções sem cessar. A imersão espontânea no universo da brincadeira, com a observação como ferramenta principal de aprendizado e a repetição como um dos aspectos fundamentais do processo de assimilação, reflete também na qualidade de presença em sua performance:

Eu quero que ele aprenda que nem eu aprendi porque o que eu tenho na minha cabeça ninguém me ensinou não. Foi eu vendo. Foi eu vendo, foi eu cantando... Eu sou um bicho véio desse, já com tantos anos de Cavalo Marinho, com quase 60 anos de Cavalo Marinho, mas ainda não parei de cantar não. Eu tô assim num canto e fico "rá rá rá, rá rá rá, rá rá rá...". (...). Não paro não. Alguém pense que eu paro, não paro não. É isso que faz a gente levar alguma coisa de Cavalo Marinho pra cabeça. (...) Ficar repetindo. (Entrevista de Mestre Biu Alexandre cedida à autora, dia 28/12/2006).

Como professora de teatro na UFRN, algumas vezes me deparo com uma certa indisposição para um dos alicerces fundamentais do ensaio: justamente a repetição. A nova geração de estudantes, hoje constituída por "filhos da era da internet", acostumados a um ciclo de informações que se renova a cada segundo, tem dificuldades na permanência e insistência no mesmo, no igual, "repetir, repetir, até ficar diferente", já diria Manoel de Barros (2016, p. 16). Esse rigor, que podemos notar nas palavras de Mestre Biu, está presente nas tradições e precisamos nos atentar que, para almejar uma excelência na cena, é preciso nos dispor à artesanaria, ou seja, à uma labuta lenta que não perde a motivação: "Não paro não".

Ao irmos em direção a um processo lento de decolonização do conhecimento, como propõe, como exemplo de possibilidade, de maneira prática e efetiva o professor José Jorge de Carvalho na construção do Encontro de Saberes (Brasília a partir de 2010), precisamos verificar e aprender com as epistemes por nós desconhecidas e contidas também nas formas de fazer, viver e pensar das culturas tradicionais. Assim, é ouvindo a voz de mestres e fazedores dessas culturas que podemos dar início ou continuidade nessa tecitura para repensar nossas metodologias de ensino-aprendizagem e maneiras de fazer arte, pautadas num suposto "modo universal" que é espelhado principalmente nas teorias e práticas europeias.

Hoje, ouvindo novamente as palavras de Mestre Biu Alexandre, numa semana de extrema tensão no Brasil - estamos às vésperas do segundo turno das eleições presidenciais -, os valores e modos de ver o mundo e os modos de seu próprio fazer, saltam aos olhos. Estamos vivendo uma distopia tão imensa que, talvez, seja preciso voltar atrás em muitos pontos para reconstruir as nossas bases em todas as esferas, incluindo, inclusive, as supostas assertivas e verdades no campo acadêmico e das artes cênicas.

É bonito ver, por exemplo, como um mestre, como Biu Alexandre, reflete sobre o seu conhecimento e sobre as influências por outros estres que o seu brincar sofreu ao longo dos anos. Mesmo sendo uma das maiores autoridades no campo do Cavalo Marinho, ainda assim, via-se como um eterno "aprendiz", diante de uma brincadeira tão vasta que seria impossível ter domínio absoluto sobre ela, como se fosse, portanto, um aprendizado infinito.

Pra todos os efeitos o meu mestre é Duda [Bilau], onde eu brinco eu me lembro dele. Eu tenho um pouquinho de sangue da veia de Cavalo Marinho de Duda. Então, de cada um, a gente tem um tiquinho. Aí pessoa diz 'mas como é que você tem um negócio desse?'. É porque é o seguinte: aquilo que você trouxe de fulano, é um tiquinho de sangue da veia dele.

Se eu trouxe do brinquedo de cicrano, trouxe outro tiquinho, é outro pinguinho de sangue que eu tenho da veia dele. Não é da veia dele, é da brincadeira. É do Cavalinho Marinho. Então, de cada um eu tenho um pouquinho. (...) Então, a gente que brinca, tudo o que a gente aprende com o outro lá de fora, não foi a gente que fez. A gente capricha pra fazer melhor, mas não foi a gente que fez. (...) Esse aqui é um pouquinho de sangue, é um pinguinho de sangue da veia daquela brincadeira, quer dizer, que é da brincadeira, não é da pessoa. E a pessoa foi quem deu a liberdade da gente aprender um pouquinho. (...) Porque pelo menos, o Cavalinho Marinho, é uma coisa difícil. Não é tão fácil. Eu não digo que sei não... Até hoje. (...) Eu tenho 51 anos de Cavalinho Marinho, 31 anos de mestre. Mas eu digo: eu não aprendi, eu não sei... Aí você vai dizer, mas por que? Nesse tempo todinho? Porque eu não sei dizer assim, chegar em você assim: 'eu sei brincar Cavalinho!' (...) Eu não posso dizer isso. Eu não posso dizer. De jeito nenhum. E eu ignoro a pessoa que diz. Porque a gente nunca deve se crescer, a gente deixa os outros crescer a gente! A gente não pode se elogiar. (Entrevista de Mestre Biu Alexandre cedida à autora, dia 28/12/2006).

Voltando ao Caboclo de Arubá e ao momento de preparação da cena, percebemos que todo esse modo de conceber o Cavalinho Marinho e a relação que tem com a brincadeira vai ser determinante na maneira com que realiza as ações, movimentos, gestos, cantos, danças e, principalmente, com o invisível, com as esferas não nomeáveis mas presentes na performance. O Caboclo de Biu Alexandre, que tem um pouquinho de sangue da veia de seus mestres, pulsa uma ancestralidade latente, evoca uma espiritualidade, maneja cada momento e cada objeto com a reverência e humildade que vemos em suas palavras. Seus pés pisam o terreiro com aderência à terra e louvação aos santos, aos indígenas, aos africanos, à todos aqueles que nos formam enquanto identidade.

O improviso na canção tece uma narrativa que se inicia com um boa noite aos presentes e, então, apresenta-se, diz seu nome. Depois traz alguns versos de domínio público e, em seguida, descreve cada gesto que faz para se despir: tirar um sapato, depois o outro, depois as meias etc. Então, Mateus e Bastião trazem uma garrafa de vidro, que é envolvida cuidadosamente com um saco de estopa e, com um porrete, quebram a garrafa na frente do público e depois abrem o saco no chão, deixando expostos em cima os cacos de vidro sobre os quais o Caboclo irá pisar e se deitar.

Nesse momento, a plateia já está toda em silêncio, com muita atenção para o que está para acontecer. É interessante ressaltar que o público do Cavalinho Marinho, principalmente quando acontece em sua cidade de origem, geralmente já assistiu muitas vezes à brincadeira, não estando ali, portanto, para ver um novo espetáculo, mas, sim, para ter uma outra experiência daquilo que já conhece e se renova a cada apresentação. Essa é uma característica notável nas brincadeiras tradicionais, as pessoas já sabem e mesmo assim não perdem o interesse, pois mesmo a dramaturgia se repetindo, o modo como será realizada a performance será sempre nova, viva, criando uma atmosfera inédita formada por aqueles sujeitos presentes. O efeito de presença se dá, então, na relação entre as partes que constituem a roda naquele único tempo e espaço efêmeros.

A proteção, o vidro, o transe

*É que às vezes eu explico as coisas mas eu não digo completo...
Porque eu não gosto bem de dizer não...
(Mestre Biu Alexandre)*

Com os cacos de vidro no chão, o Caboclo de Arubá evoca forças, elementos e entidades da natureza para se proteger, "fechar seu corpo", como diriam alguns, para não se ferir nas ações seguintes. O mestre-caboclo chama a próxima toada, que não terá mais versos improvisados e irá repetir as mesmas estrofes por algum tempo, provocando um espaço ritual e um tempo ainda mais "espiralar", cíclico, envolvente. Para a escrita desse texto, acesso minha memória das vezes que presenciei Mestre Biu e seu Caboclo e, a cada vez que tenho contato com esse material, minha espinha se alinha, meus olhos se fecham, como se o imaginário afetivo tivesse permeado ainda pelas sensações vivenciadas. Somada a essas memórias, revi alguns vídeos de sua performance, filmagens amadoras, alguns registros em vídeo meus e o DVD produzido pelo próprio grupo Cavalo Marinho Estrela de Ouro, em 2007. Neste último, por ter sido filmado com uma equipe profissional, temos imagens com mais câmeras e com detalhes próximos aos brincantes, *closes* dos rostos e expressões que, mesmo ao vivo, não conseguimos alcançar.

Hoje, assistindo novamente o vídeo pela enésima vez, fiquei paralisada, percebi que meu corpo e o computador, onde assistia, se isolaram do resto da casa formando um mundo à parte, como estava de fone de ouvidos, realmente me desconectei do todo para me conectar com a performance-ritual. Percebi nesse momento algo que o vídeo pode mostrar em função dos *closes*, me chamou a atenção as passagens entre os momentos de loas e toadas, danças e performances, no qual vejo o Mestre em profunda concentração e introspecção, algo como uma conexão maior com o divino. (Trecho de diário da autora, 5/10/2022).

Revendo esse material pude, mais uma vez, perceber nas expressões de Biu Alexandre enquanto botava o Caboclo de Arubá, aspectos que compõem a sua performance: inteireza, verdade, entrega, concentração, evocação, calma, tempo dilatado, olhar introspectivo e a voz-canto como se fosse um canal de comunicação direta com o sagrado. O sopro, o ar, a musicalidade naquele corpo de mestre, formado por suas marcas (ROLNIK, 1993), um corpo de conhecimento, um conhecimento encarnado. O corpo de mestre, um corpo vibrátil (ROLNIK, 1989), vibra conosco e nos faz vibrar junto. Enquanto ele se prepara, eu também sou preparada; quando ele canta, dança e a toada é repetida, eu, junto com ele, internamente, também sou levada e me transformo. O corpo vibrátil do mestre no Caboclo se faz, então, naquilo que Erika Fischer-Lichte (2012, p.115) conceituou como presença radical:

Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming – he perceives the circulating energy as a transformative and vital energy. This I call the radical concept of presence, written as PRESENCE: PRESENCE means appearing and being perceived as

embodied mind; perceiving the PRESENCE of another means to also experience oneself as embodied mind.

Esse grau de presença, que poderíamos chamar, talvez, do maior grau possível de se experimentar, não só chama a atenção para si (para o/a performer), mas contamina o/a espectador/a a tal ponto que ele/a se percebe, também, como "mente encarnada": um alinhamento e integração de corpo-mente, uma energia vital transformadora, pulsante, em fluxo, plena de potência de vida. Arriscaria dizer que tal qualidade de presença é extremamente rara e principalmente no teatro convencional, como estamos acostumados a assistir/participar. É possível que todas as marcas que mencionamos, a relação simbiótica com o fazer, a entrega, a integridade, entre outros elementos, sejam responsáveis por causar tamanho impacto. Sem mencionar, é evidente, a destreza técnica pelo profundo contato e conhecimento que o mestre tem com sua linguagem poética e o seu vocabulário.

Vale a pena citar aqui a canção que é entoada nesse momento, para observarmos de forma ainda mais próxima aquilo que está sendo evocado:

Caboclo:	Estrela amazona, fulô mangerona.
Banco:	Estrela amazona, fulô mangerona.
Caboclo:	Chuva chovia, trovão trovejava.
Banco:	Chuva chovia, trovão trovejava.
Caboclo:	No alto da serra as estrelas encruzava.
Banco:	No alto da serra as estrelas encruzava.
Banco:	Nos are armei meu balanço. Nos are eu me abalançava. Nos are armei meu balanço. Nos are eu me abalançava.
Caboclo:	Arreia Cabôco, pra me ajudar.
Banco:	Arreia Cabôco, pra me ajudar.
Caboclo:	Cabôco da mata, nagô, juremá.
Banco:	Cabôco da mata, nagô, juremá.

Vemos que, nessa toada, forças da natureza são mencionadas (chuva, trovão), elementos cósmicos (estrelas), elementos naturais e medicinais de cura (mangerona, jurema), elementos da paisagem terrena (serra, mata e amazônia), a imagem encantada de balanço nos ares, a convocação do Caboclo para si, além de elementos africanos (nagô) e indígena (juremá). A força dessas palavras, em conjunto, cantadas repetidamente acompanhadas pelo toque de instrumentos e pela dança do Caboclo, forma um espectro cênico de cunho espiritual, movido também pelo não visível, em conexão com o ancestral, com a terra, o cosmos.

É com essa proteção, força e fé (cênica e de comunhão com o Todo), que o Caboclo, então, inicia a pisada com pés descalços nos cacos de vidro e presenciamos um estado alterado de consciência que podemos chamar de transe. Convido, aqui, a pensar conosco sobre esse momento com o líder indígena, ambientalista, filósofo e escritor Ailton Krenak. Krenak, na Pandemia do Covid-19, que teve início no ano de 2020 e ainda não foi erradicada, tem sido cada vez mais convocado a falar e a escrever, nas mais diversas áreas do conhecimento. Sua cosmovisão do mundo, do homem e da natureza tem feito pessoas (sensatas) repensarem seu conhecimento e reverem suas trajetórias de vida. Talvez seja porque o Covid tenha instalado uma crise tão grande, que foi capaz de colocar

abaixo certezas e convicções que impulsionavam os modos de vida até então operantes. Isoladas, as pessoas tiveram que obrigatoriamente lidarem com o seu interior e com o medo real da finitude. No Brasil esse cenário ficou ainda mais acentuado por ser conduzido por uma necropolítica das mais perversas que pudemos conhecer na história do país.

Krenak nos traz uma cosmovisão na qual recoloca a condição do humano em relação aos outros reinos da natureza em pé de igualdade, buscando nos alertar sobre os perigos do caminho egocêntrico e arrogante que a humanidade vem traçando. Ao mesmo tempo, nos mostra o maravilhamento com a vida, como uma dança cósmica, repleta de relações com os encantados. Ao rever a toada citada do Caboclo de Arubá e sua performance, poderíamos, talvez, identificá-lo em consonância com esses valores de mundo. Não é à toa que convoca o Caboclo para ajudar, evocando junto todas essas forças da natureza comum ao saber indígena.

Abro, aqui, um parêntese para uma outra memória de uma experiência que tive com um ritual indígena chamado "Inipi - útero da mãe terra", também conhecido como Temazcal. Inipi é um rito de purificação realizado dentro de uma tenda de suor. Pedras inscandescentes, esquentadas na fogueira por algumas horas, são colocadas uma a uma num buraco no centro da tenda, na terra, acrescida de água e ervas que provocam um vapor. Cada pedra tem um significado e ali ficamos, sentados em roda na terra ao redor dessas pedras, suando e purificando corpos, almas, histórias, relações, marcas. Algumas pessoas passam mal pois atingimos um estado limite, o qual não sabemos ao certo se iremos conseguir atravessar. São cerca de 3 a 4 horas nessa alta temperatura e perdendo muita água, unindo nosso corpo à terra.

Não cabe, aqui, entrar nos pormenores desse ritual, apenas me refiro à essa experiência pois a memória mais forte que tenho desse dia foi quando, após sairmos da tenda e nos aproximarmos da fogueira, recebi um banho de água e então deitei na terra. Era noite, estávamos na mata, com a consciência ampliada por aquela vivência e os sentidos todos libertos, o corpo purificado, senti uma sensação única, que nunca pude repetir, de união com o cosmos (a terra e o céu), de maneira não metafórica, mas material, real, imanente. O corpo estendido na terra era como uma matéria translúcida sobre a qual atravessava uma energia e uma matéria comum das estrelas, do céu, do ar e da terra. Como se fôssemos um só, sem divisão, sem hierarquias.

Talvez, essa tenha sido minha única experiência em que entendi - fisicamente - essa não separação entre o humano e os outros reinos da natureza e o cosmos. Talvez, seja essa integração e união com o Todo que nos fala Krenak; talvez, seja essa potência que o Caboclo de Arubá nos provoca e evoca ao realizar sua performance. Talvez, seja esse o caminho que precisamos, acadêmicos, artistas, humanidade, voltar a percorrer após tantas eras de segregação, para que possamos nos libertar e forjar rotas de fugas para tantas amarras a que estamos submetidos. Talvez, seja por esse caminho que também no outro lado do oceano, na Alemanha, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, tenha nos provocado a pensar em um dos seus últimos livros "Louvor à Terra: uma viagem ao jardim" (2021 p. 68-81), quando nos alerta que "A Terra não é um ser morto, sem vida e muda, mas um ser eloquente, um organismo vivo" e de que "É uma tarefa urgente, uma obrigação da

humanidade preservar a Terra. (...) Preservar exige louvar. (...) Perdemos a veneração pela Terra. Não a escutamos e ouvimos mais". Krenak, em um diálogo com a encenadora Maria Thais, nos fala sobre a necessidade de uma comunhão com a terra:

Se a gente foi experimentar o tipo de mentalidade que nós estamos sendo confrontados hoje, que mistura, numa boa, o século XIX com o século XX, algumas ideias são medievais. E nós estamos desafiados, Maria Thais, a pensar como implodir esse casulo e viver uma experiência de metamorfose com a terra. Da gente poder experimentar mesmo, ser terra. Não como uma metáfora. (...) Precisamos estar alimentados pela nossa mãe terra para sermos capazes de produzir reações que nos libertem dessa armadilha, digamos, produzidas, intencionalmente, para instituir formas de governanças do mundo onde a poesia e a criação passam a ser controladas. Controladas de uma maneira tão gentil que a gente não percebe que há uma censura. (Aiton Krenak no vídeo "Vagamundos – Um Laboratório Cênico: Abrindo Terreiros – Cosmovisões Terra", CPT SESC, 2020, disponível no Youtube).

O Caboclo de Arubá, enquanto ser encantado, tem em si a força dessa comunhão com a terra. Ao evocar essa entidade "arreia Caboco pra me ajudar", Mestre Biu Alexandre lida e se mistura com toda uma camada da história do Brasil constantemente soterrada e aniquilada, a potência da sabedoria e da cultura indígena e negra, com todos os seus encantos. É munido desse "poder" que seu corpo se prepara para pisar nos vidros e que testemunhamos seus pés sem nenhum ferimento, nenhum corte. Gabriela Giannachi (2012, p. 53) tece um outro conceito que nomeia de presença ambiental (tradução livre para *environmental presence*), na qual indica uma qualidade de presença que se mistura com o meio, que nasce das relações com a natureza (ecologia), provocando um momento de percepção ampliada: "*In other words, presence is also an ecological process that marks a moment of awareness of the exchanges between the subject and the living environment of which they are a part*".

Podemos notar, na performance do Caboclo de Arubá, uma figura que traz a potência de comunhão com a terra e emana uma qualidade de presença que podemos reconhecer também como "ambiental", de acordo com Giannachi (2012), no sentido de suas ações, dança e canto expandirem o tempo e espaço e provocarem uma percepção ampliada, além de uma certa comunhão entre os presentes. Algo de misterioso acontece ali. E o mestre tem seus segredos, "não gosto bem de dizer não", me diz Biu Alexandre ao ser perguntado sobre o Caboclo. Nesse sentido, tentar explicar o que é esse algo de misterioso não nos levaria a lugar nenhum e nem seria esse o intuito do texto. Porém, reconhecer a presença da encantaria, do invisível, do não decifrável na presença do Caboclo de Arubá é importante para reafirmar que nessas tradições existe uma experiência e um conhecimento incorporado que se faz para além da técnica e, por isso, precisamos cada vez mais ouvir e dar voz às epistemologias do Sul, a fim de ampliar nossos horizontes. Krenak, numa conversa com a Escola de Narradores, fala um pouco sobre os encantados, repensando o lugar do humano no mundo:

Encantados: aqueles que transcendem a essa rotina de nós, os vivos, e conseguem estar em um outro lugar. Eu nem sei se esse outro lugar é melhor do que o que nós estamos, mas é um outro lugar, o lugar de encantamento, os encantados. (...) Em quase todas as narrativas, os encantados interagem com os humanos; o que é muito bom, porque desloca um pouco essa excessiva centralidade que nós, os humanos, nos invocamos. A gente fica achando que nós somos as únicas criaturas que são capazes de elaborar, pensar o mundo, escrever, contar história, narrar história... só nós, os humanos: essa excelência: O Humano. Ora, muitas outras narrativas são tecidas por outros seres: as formigas, as abelhas, os pássaros, esses, que tecem a manhã, a alvorada na floresta, eles estão contando histórias... contando histórias, dando notícias de si, dando notícias dos lugares por onde eles passaram, trazendo novas visões sobre cada espaço que eles se movem. Esse encantamento, ele está presente para além das nossas, usando um termo do poeta Carlos Drummond de Andrade, para além das nossas "retinas cansadas", estão em outro horizonte, num lugar que a gente não vê. Não vê com os olhos do rosto, mas consegue atinar com o coração, com o espírito. (Ailton Krenak no Ateliê da Palavra em 2022, vídeo cedido pela Escola de Narradores, Portugal).

Assim, o caminho não é necessariamente inverter a ordem de valores, mas somar aos modelos acadêmicos europeus uma curiosidade pelo saber contido na história oral, nas corporeidades das tradições, nas periferias do conhecimento normativo, nas encantarias, para que possamos construir uma outra forma de pensar/ser/pesquisar/criar/ensinar/aprender no mundo, mais próxima de nossa realidade brasileira. Nesse trajeto, urge uma abertura para os afetos e subjetividades, como algo que não só fazem parte da pesquisa, como devem ser considerados de relevância para a experiência e construção do conhecimento. Como diz Krenak, ver com os olhos do coração, ou seja, um processo de reeducação da sensibilidade.

Em uma das viagens de campo, em Condado (PE), fui acompanhar seu Martelo (Sebastião Pereira de Lima), que coloca o Mateus no Cavalinho Estrela de Ouro de Mestre Biu Alexandre. Foi interessante a forma como Seu Martelo lidou com a minha presença em sua casa pois estava se preparando para a brincadeira que iria acontecer naquela noite, vestindo seu figurino e realizando suas proteções espirituais. No entanto, ao invés de me deixar esperando na sala, me chamou para o seu quarto, onde pude acompanhar um pouquinho desse processo que registrei em meu diário e foi publicado em minha dissertação de mestrado:

Quando estava anoitecendo, cheguei à casa de Martelo e ele já estava vestido com a roupa de Mateus, mas ainda não havia acabado de se preparar. Chamou-me até seu quarto, sentamos nas camas e ele pegou um vidro com algo que parecia um óleo de cozinha dentro. Abriu, levantou a parte da calça até a altura das canelas e passou este líquido na perna, repetindo a ação, em seguida, no seu pulso esquerdo. Ao fazer isto, seu corpo tremeu todo, seus olhos fecharam, lembrando uma imagem de "transe" ou de "possessão". Quando voltou ao seu "estado normal", perguntei o que era aquele líquido. Martelo me olhou com um olhar de mistério e provocação, dizendo "não posso dizê... é macumba!". Fiquei quieta. Um tempinho depois, ele continuou, brincando: "Não tá vendo que é óleo?!". (...) Vi que a preparação para a brincadeira, tem início muito antes dela começar, já na sua casa, quando vai vestindo o figurino

e se arrumando cuidadosamente, checando cada item que compõe o Mateus de uma forma quase ritualística. Refleti muito sobre a minha presença naquele momento e sobre o desejo de Martelo de que eu participasse daquele “ritual”. Era como se ele quisesse compartilhar algo muito importante sem, ao mesmo tempo, revelar seus segredos, mantendo o “ar” de mistério (...) Ao mesmo tempo em que trata seus objetos e sua relação com o mundo oculto de uma forma extremamente séria, Seu Martelo se diverte com a observação de fora e provoca um riso também misterioso (Lewinsohn, 2009, pp. 95-96).

Em um outro dia, caminhando com Seu Martelo nas matas próximas a Condado, ele me dizia sobre a presença de Cumadre Fulôzinha, protetora da natureza que, segundo ele, deixaria perdido aquele que tentasse fazer mal às plantas e animais. A maneira como me dizia da existência dela, não era como algo separado da vida, mas um encantado que ali morava e estava presente ao nosso redor. Podemos ver então como no cotidiano das pessoas que fazem o Cavalo Marinho, não só durante a brincadeira, os encantados estão presentes e fazem parte não somente do imaginário, mas da maneira de viver, da cosmovisão e valores com os quais agem no mundo.

O Caboclo de Arubá, após tirar seus sapatos e pisar nos cacos de vidros, retira sua gola/peitoral e, durante a toada, apóia-se também sobre seus antebraços, em cima dos vidros. Em seguida, apoia o peito, depois as costas, soltando todo o seu peso e, por fim, esfrega alguns pedaços em seu rosto, antes de novamente se levantar do chão. A cena impressiona quem acompanha, que testemunha ali algo fruto do inexplicável. Mateus e Bastião retiram cuidadosamente os cacos de vidro que ainda restam colados ou fincados nas costas do Caboclo, de novo mostrando que não há ferimento qualquer, nenhum pingo de sangue escorre do corpo de Mestre Biu. Quando termina, Biu Alexandre, antes de voltar a cantar fecha seus olhos e seu corpo balanceia, tomba um pouco como numa espécie de retorno de vertigem, um processo introspectivo que, ao mesmo tempo que é imenso, é singelo, solene.



Figura 4. Mestre Biu Alexandre / Caboclo de Arubá deita sobre os cacos de vidros
Fonte: Ana Caldas Lewinsohn. 2006

Depoimentos contidos em pesquisas acadêmicas demonstram o quanto essa figura impacta quem assiste, reconhecendo ali algo de diferenciado, como, por exemplo, Luciana Hartmann e Lucia de Almeida Castro (2013, p. 123), quando escrevem sobre a experiência do Encontro de Saberes, no artigo "Saberes que se Encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre":

A relação que se estabelece entre o Mestre Biu Alexandre e a figura do caboclo Ioruba (também conhecido como Arubá ou Orubá), com suas especificidades e conexões espirituais, impregnam de mistério e de um caráter sagrado, a brincadeira e suas derivações. Espaço de silêncio e respeito onde nem tudo deve ser dito e explicado. Lugar da experiência e da troca entre homens e divindades. Outra dimensão do cavalo marinho desvela-se.

Adeus: Mestre Biu Alexandre encantou-se!

*Minha gente, adeus, adeus
Todos queiram desculpar
Que hoje eu vou fazer partida
Saudade eu vou levar
Vou deixando pra vocês, um adeus e até lá
(trecho da toada de despedida do Caboclo de Arubá)*

Quando são retirados os vidros do corpo do Caboclo, instaura-se esse espaço de silêncio na roda, abrindo caminho, então, para outras duas toadas que fecham o ciclo dessa figura na noite. O Caboclo volta a cantar, como um agradecimento à proteção que teve das entidades da natureza, com versos como "Malunguinho é rei da mata/Rei da mata é malunguinho"; "Buriti é pau da mata/ Pau da mata é buriti"; "Reiá, reiá, reiá Cabôco, reia Cabôco, reiá". Nesses trechos podemos ver novamente menções à Jurema sagrada, como é o caso de Malunguinho - entidade que abre caminhos e historicamente se refere à líderes de resistência nos quilombos do século XIX. Já o buriti, novamente uma planta que tem também propriedades medicinais, é mencionado como uma reverência à natureza e seu poder de cura.

O pedagogo Luiz Rufino e o historiador Luiz Antônio Simas, no belíssimo livro "Flecha no Tempo", de 2019, escrevem, como dizem, com a palavra "encablocada", um livro-manifesto no qual iniciam com a afirmação que "o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto" (2019, p. 3). O livro desenha e discute possibilidades de cura para nossas feridas coloniais, imbuídos da sabedoria contida nas manifestações tradicionais, apontam a necessidade de reencantarmos o mundo, inclusive o sistema educacional, num professo de afirmação da vida enquanto potência, pensando a educação como:

Levante/encantamento dos seres, como força vital e potência de transformação daqueles afetados pelo terror das injustiças cognitivas/sociais. Princípio e invocação de responsabilidade para com a vida em toda a sua diversidade e como forma de "desaprendizagem" das investidas totalitárias empregadas pelo modelo de escassez e morte. A Educação como fenômeno inerente à condição dos seres borda a tessitura de pedagogias inventivas e lúdicas focadas no tratamento dos traumas mantidos pela continuidade do terror colonial. Assim, a educação como elemento fundamental para proposição de um projeto de bem viver, de

caminho pleno, suave e potente, contrário às empresas de desencante, se atém à elaboração de repertórios táticos que inferem mobilidade, autonomia e emancipação nos seres. Cura como a emergência da poética e da epistemologia do encanto, a comunicação de suas gramáticas e a interlocução com diferentes esferas do conhecimento, a fim de firmar uma gira cruzada de interlocuções e aprendizagens plurais que desestabilizem a hierarquização dos saberes e a relação de centralidade no humano, em detrimento das múltiplas expressões da natureza. Assim, na perspectiva do poder de cura da caboclaria, há no mundo diferentes racionalidades e espiritualidades que resguardam inúmeras possibilidades de *vir a ser e estar*. (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 9-10).

No Brasil da atualidade, é urgente pensar e criar uma “epistemologia do encanto”, focada em pedagogias lúdicas e inventivas, num cenário onde querem, a todo custo, afirmar nossa impotência e incapacidade de ser, existir e resistir. Nesse sentido, o papel da arte se faz ainda mais forte, e o olhar para figuras e tradições de nossa cultura tem cada vez uma função mais importante. “Reia o Cabôco”, reina o Caboclo na mata e na cena do Cavalo Marinho! No final a canção, o Caboclo de Arubá tece, então, outros versos até chegar na toada em que se despede, diz adeus e sai. Em seguida o próprio Mestre puxa o verso da toada “quero ver queimar carvão, quero ver carvão queimar, quero ver levantar poeira, quero ver poeira voar”, usada como uma transição para a próxima figura que entra.

A cena toda do Caboclo de Arubá, desde sua entrada, cumprimento aos presentes, narrativas, louvações, preparações espirituais e terrenas, danças, manejo dos materiais, quebra da garrafa de vidro, dança em cima dos cacos do vidro, o transe, as pausas, agradecimentos, despedida, cumpre um ciclo no meio da madrugada na brincadeira do Cavalo Marinho que funciona como um rito de superação, de conexão com o divino, não só distante, mas dentro de cada pessoa. Isso porque, como já foi mencionado ao identificar qualidades diferenciadas de presença, como a presença radical ou ambiental, Mestre Biu Alexandre quando bota o Caboclo, entra em um estado não só de transe, mas de trânsito.

Uma presença em trânsito, que transita entre tantas forças, entidades, pressionamentos históricos que mobilizam a ancestralidade dessa figura em potência que, ao performar também nos potencializa, redimensionando nossa condição humana diante da vastidão do não humano. Nossa percepção, assim, não só é ampliada, mas alinhada com o cosmos e, momentaneamente, entra em comunhão com as pessoas presentes. Seu Biu Alexandre, um mestre da brincadeira, de todas as figuras do Cavalo Marinho, dos versos, das toadas, das pisadas dos trupés, dos giros, dos bordados, dos bonecos e diálogos, das puias, das loas, mungangas, da poesia, do riso e da arte da performance, agora, passou para o mundo dos encantados. Passou para o mundo de lá que, como diz Krenak, não sabemos como é. Sorte a de quem o assistiu e aprendeu com ele a arte do Cavalo Marinho. O pinguinho de sangue de seu brincar permanece naqueles e naquelas que continuam a toada e segue existindo. Toda a reverência por ti, obrigada, Mestre. Siga no balanço dos ares!

É isso... é muito brincar e pouco entender.
(Mestre Biu Alexandre)



Figura 5. Aguinaldo Roberto da Silva e seu pai, Severino Alexandre da Silva (Mestre Biu Alexandre).

O dia amanhece após uma brincadeira de Cavalo Marinho em Condado, PE.
Fonte: Ana Caldas Lewinsohn, 2006,

Referências

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

ATELIÊ da Palavra (parte 2). Ailton Krenak e mediação de Daniele Ramalho. Portugal: Escola de Narradores, 2022. Vídeo.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. *Revista Sala Preta*, 2016.

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

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

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina. In: Ari Pedro. (Org.). **Latinidade da América Latina. Enfoques socioantropológicos**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008, p. 265-292.

CARVALHO, Maria Rosário de; CARVALHO, Ana Magda. (org.) **Índios e caboclos: a história recontada**. Salvador: EDUFBA, 2012.

CAVALO Marinho Estrela de Ouro. Direção Jomar Jr.; produção José Saturnino de Araújo. Recife: ADCE Produções, 2007. 1 DVD.

CPT SESC. **Vagamundos – Um Laboratório Cênico: Abrindo Terreiros–Cosmovisões Terra**. YouTube, 1 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G8LZd7nxd9w>>. Acesso em: 07 de dezembro de 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as embodied mind – defi ning a weak, a strong and a radical concept of presence. In: GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archeologies of Presence**. London and New York: Routledge, 2012.

GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archeologies of Presence**. London and New York: Routledge, 2012.

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

HAN, Byung-Chul. **Louvor à Terra: uma viagem ao jardim**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

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

HARTMANN, L.; CARVALHO, J. J. ; SILVA, R. de L. ; ABREU, J. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório: Teatro e Dança**, v. 22, p. 8-30, 2019.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões**. Tese de Doutorado, Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2013.

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

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

MURPHY, John Patrick. **Cavalo Marinho Pernambucano**. Tradução André Curiati de Paula Bueno. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

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

OLIVEIRA, Joana Abreu. **Catirina, o Boi e sua Vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2006.

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

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.