XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

CAVALO-MARINHO, CANA-DE-AÇÚCAR, TERRA E TRABALHO

Igor Cavalcante de Sá
Universidade Federal da Paraíba
sacaigor@gmail.com
GT 17 - Músicas do Brasil de Dentro

Resumo:
O Cavalo-Marinho é uma manifestação sonoro-cinética-poética de tradição oral que ocorre principalmente na Zona da Mata Norte de Pernambuco: mistura de dança, música, teatro e poesia sob a forma de espetáculo de rua com duração de até oito horas. O enredo do brinquedo aborda essencialmente a vida na Zona da Mata, as relações de poder e conflito, as formas de trabalho e o domínio da terra. Trata da vida cotidiana dos engenhos e das vilas e cidades próximas. A música desempenha um papel fundamental nesse brinquedo, desde a toada de abertura até os momentos finais com o coco e as incelências. O banco é composto por instrumentos como viola, rabeca, pandeiro, *bage* e mineiro. As danças, intimamente ligadas à música, permeiam toda a brincadeira, marcando o início, o fim e os entremeios. Os passos de dança, chamados de *trupés*, são influenciados pelo ritmo do baião e refletem a região pélvica e abdominal, remetendo ao trabalho do corte de cana-de-açúcar. Além disso, os textos falados, sejam improvisados, fixos, rimados ou não, agregam camadas de expressão e interação entre as personagens e o público. Apresentaremos dados sobre a etnografia realizada em um trabalho acadêmico a nível de mestrado com junto ao Cavalo-marinho Boi Pintado do Mestre Grimário, do município de Aliança - PE.

Palavras-chave: Etnografia; Cavalo-Marinho; Etnomusicologia.

CAVALO-MARINHO, SUGAR CANE, LAND AND LABOR

Subtítulo em inglês

Abstract:
The Cavalo-Marinho is a sound-kinetic-poetic manifestation of oral tradition that occurs mainly in the Zona da Mata Norte region of Pernambuco: a mixture of dance, music, theater, and poetry in the form of a street performance lasting up to eight hours. The plot of the play essentially addresses life in the Zona da Mata, power relations and conflict, forms of work, and land ownership. It deals with daily life in the sugar mills and nearby villages and towns. Music plays a fundamental role in this *brinquedo*, from the opening tune to the final moments with the *coco* and *incelências*. The band is composed of instruments such as the *viola*, fiddle, tambourine, *bage*, and *mineiro*. The dances, closely linked to the music, permeate the entire play, marking the beginning, the end, and the interludes. The dance steps, called *trupés*, are influenced by the rhythm of baião and reflect the pelvic and abdominal region, referring to the work of cutting sugarcane. In addition, the spoken texts, whether improvised, fixed, rhymed or not, add layers of expression and interaction between the characters and the audience. We will present data on the ethnography carried out in an academic work at the master's level with the Cavalo-marinho Boi Pintado do Mestre Grimário, from the municipality of Aliança - PE.

Keywords: Ethnography. Cavalo-Marinho. Ethnomusicology

INTRODUÇÃO

A Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco, localizada entre o litoral e o Agreste, a cerca de setenta quilômetros de Recife, capital do estado, concentra algumas das manifestações culturais do estado. Dentre elas está o Cavalo-Marinho, brincadeira[1] que engloba características de outras expressões culturais e vários gêneros musicais (Muphy, 2008, p. 117), além tensão relativa entre o sagrado e o profano (Acselrad, 2013, p. 48). Uma das definições encontradas nas bibliografias disponíveis sobre Cavalo-Marinho o define como "mistura de dança, música, teatro e poesia sob a forma de espetáculo de rua com duração de até oito horas, a brincadeira do cavalo marinho teve a sua origem, segundo seus brincadores, nas senzalas da Zona da Mata Norte de Pernambuco" (Acselrad, 2013, p. 28). O Cavalo-Marinho também é arte visual, a exemplo da indumentária da *galantaria*[2]: peitorais dos *galantes* – bordados com lantejoulas, enfeitados com espelhos e franjas de tecidos –, chapéus com espelhos e ornamentos brilhosos, vestidos das personagens "pastorinha" e "dama", máscaras e animais confeccionados em madeira e tecido. O Cavalo-Marinho também é fonte de renda e possibilidade de mudança social, além de ser uma escola de todas as artes aqui já citadas, que formam vários artistas, incluindo o autor desta monografia[3].

O Cavalo-Marinho Boi Pintado, grupo envolvido neste trabalho, foi fundado em 1993 por José Grimário da Silva, o mestre[4] Grimário.

> O Cavalo-Marinho é uma família do Capitão Marinho. São oito filhos que ele tem. Cinco filhos homens: Primeiro *galante*, segundo *galante*, terceiro e quarto, e um filho caçula que se chama *arriliquim*. Depois vem três filhas fêmeas: a primeira dama, a segunda dama e a pastorinha, que é a filha caçula. Daí começa a história do Cavalo-Marinho. Tem 76 personagens divididos em 66 partes e oito horas de duração. Cada personagem conta a história da vida cotidiana, da vida real de cada um. E aí começa as histórias todinhas de cada personagem, de cada história. Têm os músicos, têm os dois

[1] "O Brincador, aquele que dança, toca ou coloca *figura*, também é chamado de sambador ou folgazão" (Acselrad, 2013, p. 48). Segundo Da Matta (1997) "o verbo brincar está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, brincar significa também relacionar-se, procurando romper fronteiras entre as posições sociais, criar um clima não verdadeiro superimposto à realidade" (1997, p.144), sendo a **brincadeira** não um divertimento propriamente infantil, mas o Cavalo-Marinho em si. As expressões **brinquedo, brincadeira, brincador, folguedo, folgazão**, serão utilizadas ao longo deste trabalho em referência ao Cavalo-Marinho, à *performance* do Cavalo-Marinho e às fazedoras desta manifestação, por ser mais abrangente em significados e porque são as mais utilizadas entre os integrantes do Cavalo-Marinho (Acselrad, 2013, p. 48).

[2] Definição disponível no capítulo 3, seção 3.5.

[3] Para mais detalhes sobre os processos e características de ensino de música no Cavalo-Marinho Boi Pintado ver o trabalho de conclusão de curso em licenciatura em música de Sá (2018).

[4] [...] existe uma distinção (subliminar / não verbalizada) entre ser mestre e ser líder no Cavalo Marinho, podendo as duas funções pertencer a uma mesma pessoa ou não. Ser mestre significa conhecer o folguedo em toda a sua dimensão: musical, coreográfica, cênica, poética e ritual. Ser líder diz respeito ao poder executivo e administrativo sobre o folguedo. (Gonçalves, 2004, p.108). Mestre Grimário é mestre e líder do grupo interlocutor.

> negros *Mateu*, que são os escravos. E no final, conta a história do menino Deus, do menino Jesus e dos três reis magos do oriente. (Silva, 2019)[5]

1 CAVALO-MARINHO, CANA-DE-AÇÚCAR, TERRA E TRABALHO

"Corto cana, amarro cana, dou três nós de amarrá"[6]

A Chã do Esconso, bem como toda a Zona da Mata[7], foi alicerçada na monocultura da cana-de-açúcar, no trabalho escravo e nos grandes latifúndios. Os grandes latifúndios continuam existindo em Aliança, 92,8% das propriedades rurais têm 100 hectares ou mais (Dabat, 2003, p. 72), a maior parte dessas propriedades são de usinas de cana-de-açúcar. Mais da metade da população tem o rendimento *per capita* de até meio salário mínimo, sendo a média do salário dos trabalhadores formais de 1,4 salários mínimos (IBGE, 2020). O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) informa que em 2020, o PIB per capita da Zona da Mata foi o oitavo em todo o estado de Pernambuco. Os dados do mesmo censo sobre a esperança de vida ao nascer também ilustram que a população dessa região não alcança idades mais avançadas quando comparadas ao resto do estado (IBGE, 2007).

Silva (2010, p. 138) define a cultura do açúcar na Zona da Mata de Pernambuco, como dominante e egoísta, vedando qualquer outro tipo de cultivo em seu território, modificando drasticamente a paisagem, propiciando a poluição das águas dos rios que cortam seus domínios, esgotando todo o nutriente do solo, devastando praticamente toda a mata nativa da região, a mata que só perdura no nome da localidade. Não satisfeitos, os responsáveis por essa cultura sujeitaram uma enorme gama de trabalhadores a sua vontade, escravizando, humilhando e matando-os em contrapartida do próprio enriquecimento,

---

[5] Seguindo a proposta de Almeida (2009), referencio mestre Grimário – José Grimário da Silva – como autor a partir de seu sobrenome (Silva) e da data em que os depoimentos foram feitos. Os depoimentos transcritos respeitarão a forma falada e utilizarão de grafias correspondentes à variação linguística da Zona da Mata norte de Pernambuco (ver Hora; Vogeley, 2013), berço do Cavalo-Marinho Boi Pintado e de outros grupos. As palavras em *itálico* são termos utilizados no folguedo e serão retomados ao longo do texto, em alguns casos serão elucidados entre colchetes na própria citação. Na bibliografia podem ser encontrados maiores detalhes sobre o registro.

[6] Toada – repertório vocal do folguedo (Alcântara, 2014, p. 72) – do *Baile da Galantaria.*

[7] Segundo classificação do IBGE, a Zona da Mata é uma das cinco mesorregiões do estado de Pernambuco e é formada pela união de 43 municípios. Estendendo-se por uma área de 8.738 km², faz fronteira ao norte com a Paraíba, ao sul com Alagoas e ao leste com a Região Metropolitana do Recife tendo o Agreste a oeste. É servida pelas rodovias federais BR-232, BR-101 e BR-408. Segundo o Censo Populacional de 2013, a região possui uma população estimada de 1.193.661 habitantes. O relevo é ondulado e argiloso, com alturas variando do litoral ao interior. Com economia predominantemente baseada na plantação e manufatura da cana-de-açúcar, as características do relevo da região são fundamentais para o modo como são desenvolvidas as atividades econômicas e das relações de trabalho neste espaço, tendo o trabalho manual na lavoura como principal atividade.

ganância e poder "em nome de um desenvolvimento econômico altamente injusto e desproporcional, que perdura ainda nesta região e em várias outras regiões do país, que visa sempre o acúmulo de capitais" (Silva, 2010, p. 138).

As condições de trabalho e de vida na Zona da Mata de Pernambuco são politicamente e historicamente mantidas para benefícios dos grandes latifundiários. O que notamos é a mudança de estratégias para manutenção do *status quo*. O cultivo da cana-de-açúcar se dá inicialmente em 1530 na feitoria de Pernambuco, donde são quase cinco séculos de plantação de forma extensiva no estado, tendo seu auge entre século XVI e XVII, o chamado Ciclo da cana-de-açúcar, no Brasil Colônia (Simonsen, 2005). Ainda no primeiro século de exploração do Brasil o país colonizador criou o sistema de capitanias hereditárias que marcou o início de uma exploração sistemática da colônia. No Nordeste, as decisões acerca da exploração econômica desse território vinham diretamente da metrópole - a coroa portuguesa chegou a proibir o cultivo de qualquer gênero diferente da cana-de-açúcar em uma determinada faixa do litoral nordestino (Fausto, 2006). A influência direta do império se dava pelo sistema de ocupação de terras – sesmaria – onde a posse da terra era do donatário da capitania, mas o domínio era do império.

O problema da distribuição de terra surge nesse período, conforme Marés (2003), o estatuto de propriedade privada da terra no Brasil tem raiz na Lei da Sesmaria, legislação rígida como ferramenta de conquista e de garantia aos capitalistas mercantilistas que a sua mão-de-obra escrava ou livre não viria ser proprietária de terras. As terras concedidas por essa lei estavam destinadas a homens brancos de ascendência puramente europeia que possuíam escravos. Excluindo assim índios, negros e brancos que não tinham posses, ou que possuíam alguma ascendência familiar diferente da Europa ocidental.

Andrade (2002) faz uma análise desde o período colonial até o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O autor aponta que a exploração agrícola, inicialmente com as *plantations* dedicadas à produção de açúcar de cana, voltada para o mercado externo, é a fundação do complexo colonial que ainda hoje domina no Brasil: primeiramente devemos produzir para exportar e só, secundariamente, para abastecer o mercado interno.

Em 1600 já haviam 66 engenhos em Pernambuco, em 1635, cem engenhos, produzindo 40 mil caixas de açúcar por ano, que custeavam todas as despesas da realeza de

Portugal. Em 1670 o número vai de 100 a 120 mil caixas de açúcar. Entre os séculos XVI e XVIII "verifica-se, pois, que o ciclo do açúcar produziu em valores, para o Brasil, mais do que o da mineração, que está avaliado em menos de 200 milhões de libras." (Simonsen, 2005, p. 146). Tudo isso a custo de, "quanto aos negros: 'Todos anos um por outro é necessário mais ou menos cinco peças em lugar dos que morrem'" (Salvador, 1627 apud Simonsen, 2005, p. 129), isto é, todos os anos cinco homens mortos em cada engenho no primeiro século de exploração, nos números oficiais.

Nesse período, o trabalho na grande fazenda monocultora era fundamentalmente executado pelo humano negro escravizado. A preferência pela escravização da população negra em relação a indígena é explicada por Martins (1995, p. 37)

> [...] de um lado, o fundamento do trabalho escravo estava no tráfico negreiro, era no comércio escravista e não na fazenda escravista que a escravidão se recriava. Por outro lado, essa situação tinha o seu sentido, já que permitia aos traficantes de escravos fazer do cativo renda capitalizada, extrair renda da colônia já antes da produção colonial, ao invés de extraí-la por meio de monopólio e renda territoriais.

Isto é, o humano escravizado era entendido como mercadoria, como renda capitalizada e elemento fundante do período colonial - e foi a primeira renda capitalizada na colônia brasileira. Esse fato resultou em um processo de acumulação de riquezas pelos homens brancos europeus. O homem negro foi reificado e monetizado, passível de acúmulo, propiciando ao homem branco europeu a posse de terras para a monocultura extensiva, que garantia lucros para si e para coroa portuguesa.

Era comum o fazendeiro encontrar, no território de que se tornara sesmeiro, posseiros instalados com suas roças e ranchos. Dependia de o fazendeiro aceitar ou não a permanência desses posseiros como agregados. Os direitos dos camponeses que viviam como agregados eram os direitos que os fazendeiros concediam, estabelecendo uma relação paternalista entre os fazendeiros e posseiros. Esses fatos desvelam a desigualdade de direitos presente na legislação vigente na colônia. Os direitos, ou as condições da permanência dos agregados, era baseado em trocas, que variavam de serviço e produto a favores. Até a defesa das terras dos sesmeiros era utilizada na troca pela moradia. "Mas não podia defender o direito de estar na terra, sem fazer dessa terra propriedade do seu fazendeiro." (Martins, 1995, p. 36). Dessa condição surgiu a ideia de "morador de favor", que existia e existe até hoje em várias partes do país e em grande número no Nordeste. Essa condição se fez largamente

presente no século XX na Zona da Mata de Pernambuco e suas condições serão retomadas neste texto.

A condição de sesmaria, que foi utilizada durante três séculos, foi substituída pelo sistema de posse da terra. A mutação do sistema surgiu a partir da preocupação do então ministro, José Bonifácio de Andrade e Silva, com o fato das extensões de terras doadas por sesmarias serem grandes e subexploradas, além da necessidade de estimular a produção de mercadoria para consumo interno com o reconhecimento e estímulo para a ação de agricultores pobres e sem-terra das mais variadas origens, que necessitavam possuir terras para cultivar. “O grande estadista, que parecia prever a abolição da escravatura, já pensava, certamente, na necessidade de se formar uma classe de camponeses que cultivassem a terra com produtos destinados ao mercado interno.” (Andrade, 2002, p. 14). Porém, Oliveira (2005, p. 34) afirma que esse regime iniciado em 1822, não foi um processo organizado pelo poder público da época, mas decorrente da resistência e luta das populações pobres que só dispunham da opção de ocupação simples e efetiva das terras não apropriadas pelo latifúndio como forma de obtenção das mesmas. Entre 1822 e 1850 a ação de se apoderar de terras devolutas foi modo legítimo de aquisição de terras, onde cabia aos posseiros registrar suas posses nos livros de registro paroquial da igreja católica. Possivelmente essa ação foi reprimida pelos donos de grandes terras, ou vedadas a pessoas recém libertas, sendo um livro de registro paroquial um aparelho de fraude fácil e a igreja uma instituição que comete falhas.

Durante o reinado de Dom Pedro II foi promulgada a Lei de Terras, n. 601 de 18 de setembro de 1850, que estabeleceu a base jurídica da propriedade privada da terra no Brasil. Em seu artigo primeiro proibiu a aquisição de terras devolutas por outro título que não seja o de compra, no artigo quarto revalidou as sesmarias cultivadas e no quinto legitimou as posses mansas e pacíficas adquiridas por ocupação primárias. De acordo com o decreto n. 1318 de 30 de janeiro de 1854, os que viriam ser donos das terras tinham um prazo máximo de dois anos para medir as localidades e registrar nos livros das casas paroquiais (Oliveira, 2005, p. 34-35). Cabe colocar que medição e registro não é feito de forma gratuita, custavam caro – pequenos posseiros não puderam registrar as terras, tornando-se mão de obra barata para grandes latifúndios. Ex-escravizados e estrangeiros não poderiam registrar posse das terras – somente os grandes posseiros, descendentes de europeus e com escravos puderam registrar suas posses mediante a Lei de Terras. A título de elucidação, no mesmo mês, dia 4 de

setembro de 1850, alguns dias antes da promulgação da Lei de Terras, foi promulgada a lei n. 581, ou Lei Eusébio de Queirós, criminalizando o tráfico de escravos no país.

A partir da Lei de Terras, as terras devolutas só poderiam ser obtidas apenas por compra e venda, e para Martins (1986, p. 34) neste momento se converte a renda da terra em capital, sendo este "o começo de um período em que a terra não era só um instrumento para explorar o trabalho do outro e extrair um excedente, mas terá também uma base de acumulação capitalista – a conversão da renda da terra em capital". A partir da Lei de Terras, o título e o domínio passaram a valer mais do que a posse. O que passou a ser focalizado foi a renda que a terra poderia vir a gerar, a renda capitalizada da terra. Com isso se preparava a substituição da propriedade privada do humano escravizado pela propriedade privada da terra como capital principal (Oliveira, 2005, p. 35), não sendo coincidência a promulgação das leis que visavam coibir a escravidão. Analisando a crise na exploração da escravidão do século XIX no Brasil e a sua substituição pelo trabalho livre, Martins explica a transição da renda capitalizada no período colonial, "a renda capitalizada no escravo transformava-se em renda territorial capitalizada: num regime de terras livres o trabalho tinha que ser cativo; num regime de trabalho livre, a terra tinha que ser cativa" (Martins, 1981, p. 32 apud Oliveira, 2005, p. 36).

As terras devolutas, agora terras cativas, que não teriam sido registradas por posseiros e sesmeiros, seriam vendidas pelo governo a preço relativamente alto, forçando os imigrantes pobres a trabalharem como assalariados, antes de poderem se tornar proprietários, e também dificultariam o acesso a propriedade de terras aos pobres. O registro de terras seria proibido aos ex-escravizados e aos imigrantes – pequenos posseiros também não conseguiram pagar as taxas para registro de suas posses sob a nova Lei de Terras. Para Andrade (2002, p. 15), há um retrocesso em comparação ao sistema dominante no período de 1822 a 1850. E a partir do estabelecimento da propriedade privada de terras por lei "se consolidava o poder e a importância do latifúndio na agricultura brasileira; importância e poder até hoje mantidos, apesar da luta permanente dos grupos pobres do meio rural brasileiro, para terem acesso à propriedade da terra." (Andrade, 2002, p. 15).

As lutas dos grupos marginalizados foram muitas, os indígenas e negros não foram passivos diante do sistema que os expropriou e os escravizou. Andrade (2002) faz um breve panorama da resistência e da luta pela terra, apontando que os Tamoio, no século XVI, organizaram uma confederação sob a chefia de Cunhambebe, que enfrentou as capitanias de

São Vicente e do Rio de Janeiro. Os Aimorés inviabilizaram por várias décadas as capitanias de Porto Seguro e Ilhéus, que por conta disso acabaram sendo incorporadas à capitania da Bahia de Todos os Santos. No Rio Grande do Norte as populações Apodi e Assu se opuseram à implantação de fazendas de gado nas ribeiras onde viviam, resultando na guerra dos Bárbaros. A resistência da população negra foi feita desde as primeiras chegadas por coerção, onde muitos conseguiram fugir da escravidão se aquilombando. Vestígios e notícias de antigos quilombos são encontrados em todo o território nacional, desde os sertões de Minas Gerais e Goiás, como no litoral brasileiro, sendo o mais importante o Quilombo dos Palmares, sediado na serra da Barriga, em Alagoas. Esse grande quilombo ocupou grande área e resistiu por quase um século a várias expedições, enviadas contra ele, sendo destruído pela expedição de Domingos Jorge Velho após um sítio de 42 dias (Andrade, 2002, p. 15; Funari, 1996, p. 8).

É justamente no período colonial, entre os engenhos da Zona da Mata, que temos os primeiros relatos documentados sobre o Cavalo-Marinho. Em registros policiais da década de 70 do século XIX, da Zona da Mata Norte, coletados por Brusantin (2011, p. 452) há registros escritos sobre o brinquedo e seus participantes. A autora interpreta alguns desses relatos e questiona o possível uso da festa como um instrumento de disfarce ou de mediação para uma possível e próxima libertação dos homens escravizados, sendo o brinquedo uma forma de organização de luta.

> (...) entre os engenhos Alagoa Seca e Urubu há hum pequeno arraial e alli nos dias santificados há reuniões de vadios e folgazões e com intervenções de escravos dos differentes pontos onde se tem tratados de negócios perigosos, correndo o boato que no último maracatu de sábado passado. Domingo próximo passado número mais de 500 escravos; de differentes engenhos, Vicência e de outros lugares. Entrando portanto na devida apresiação disto tenha concluído que o facto é verdadeiro (...) que a pretesto de cavallos marinhos e outros brinquedos desta ordem alli se reúnem para fim sinistros. Hoje prestei auxilio ao Sr. do Engenho Alagoa Secca, para capturar dous escravos seus que dizem serem influentes neste negócio, correndo a acuzação do ditto Sr. de engenho cujo rezultado ainda ignoro, e como tudo isso seja no próximo Districto dessa Cidade cumpre que Vsa deixar ordem corrente devendo scientificar-lhe que também informando que de Sábado próximo vindouro a oito dias há reunião naquele ponto; será pois conveniente que na noite do indicado dia esteja a Polícia em atitude em todos os pontos da comarca; para se conhecer da verdade, capturando quantos escravos transitarem sem motivo justificado.[sic]

A ocorrência registrada levou a um inquérito policial, e entre as denúncias, constava que durante a festa os escravos começaram a dar “vivas à liberdade”, afirmando que estariam livres, segundo a historiadora. O delegado responsável pelo inquérito afirmou que os

homens escravizados estariam participando da brincadeira com o propósito de se reunir para em seguida matarem seus senhores e saquearem as vilas da localidade. Trinta pessoas foram interrogadas e negaram as acusações. Entretanto, dois homens afirmaram que corria um boato que os senhores de engenho já tinham em seu poder a alforria dos homens escravizados. A notícia era passível de ação, a qual seria programada em reunião durante a festa, com intuito de cobrar as cartas de liberdades que estão sob posse dos senhores de engenho (Brusantin, 2011, p. 452). O acontecimento relatado em inquérito demonstra a possibilidade da convergência entre as festividades e a reivindicação pela liberdade (Brusantin, 2011, p. 453).

O contexto histórico, político e econômico da Zona da Mata no século XIX segue tendo forte influência da produção do açúcar, porém com a concorrência do açúcar produzido pela beterraba na Europa. Esse foi o momento de grande transformação da paisagem e do grande aumento da produção do açúcar, o número de *plantations* cresceu de 500 para mais de 2 mil e o número de engenhos cresceu de 1300 para 1650 nesta região. O aumento da produção na região, então principal produtora de açúcar no país, teve incentivo do governo Imperial, com intuito de manutenção da produção no mercado internacional, em decorrência da concorrência europeia. As primeiras ferrovias para escoamento do açúcar datam desta época. Bem como a implementação de engenhos centrais e usinas com grandes máquinas a vapor, assegurando a elevação da produtividade, dispensando pessoas e animais, que eram necessários para as forças motrizes tradicionalmente empregadas para a manufatura da cana-de-açúcar (hidráulica e tração animal). Porém só os donos de engenho que não possuíam subsídios do governo, ou créditos, não investiram em maquinarias e na melhoria da produção. Isso se deu por conta da mão-de-obra barata e não educada, terra barata e em grande extensão, bem como os altos custos para investimento e a instabilidade do mercado (Brusantin, 2011, p. 39-41).

No entanto, Wanderlei (1979, p. 43) entende que o processo da não modernização dos tradicionais senhores de engenho foi, para além dos riscos econômicos, uma resistência aos engenhos centrais subsidiados pelo governo, muitas vezes de outras localidades, que necessitavam da matéria prima cana-de-açúcar produzidas na localidade

> Se por um lado, pode-se afirmar que os senhores de engenho subestimaram a concorrência que as centrais fariam às suas próprias fábricas, por outro lado, a natureza do conflito que se instaurava parece ser bastante consciente à aristocracia de Pernambuco. Ela lutará pela direção do conjunto da atividade produtiva que lhe é assegurada pelo monopólio da propriedade em sua totalidade. Nesse sentido, não poderia tratar-se de uma oposição ao

> capitalismo estrangeiro, com o qual os produtores nordestinos sempre foram associados ao nível das relações comerciais, mas da defesa dos mecanismos de sua própria dominação. (Wanderley, 1979, p. 43).

Os engenhos centrais fracassaram e faliram no fim do século XIX e primeira metade do século XX, enquanto os engenhos banguê se mantiveram resistentes, principalmente na Zona da Mata Norte, onde se localiza o município de Aliança, sede do Cavalo-Marinho Boi Pintado, até a década de 1960. Os senhores de engenho não quiseram abrir mão do controle completo sobre o processo produtivo do açúcar, controle que era a mesma base dos poderes dos senhores (Ramos, 1991, p. 56-57). Ao mesmo tempo em que houve resistência aos engenhos centrais na Zona da Mata Norte, outra mudança ocorria – o apelo pelo fim da escravidão. Nessa região, diferentemente do sul de Pernambuco e Recôncavo da Bahia, eram raros os senhores de engenho ricos que possuíam sólidos sobrados e grande quantidade de humanos escravizados. Andrade (1980, p. 88) destaca que nessa região no século XIX os senhores de engenho não podiam adquirir escravos devido seu alto custo, suprindo a demanda de força de trabalho com trabalhadores assalariados ou facilitando o estabelecimento de moradores em suas terras. Esses trabalhadores eram indígenas e negros livres, da região, ou do agreste e sertão. Os moradores, citados anteriormente, podiam derrubar matas para lenha, levantar casebres de barro ou de palha e fazer um pequeno roçado, em troca de dois ou três dias de trabalho a baixo custo ou a custo nenhum.

> Os moradores viviam em choupanas e na maior pobreza, dispondo apenas de esteiras e panelas de barro, mas andavam sempre armados de uma faca chamada localmente de peixeira e de uso proibido pelas autoridades. A povoação de Pasmado, localizada entre Igarassu e Goiana, era famosa pela fabricação deste tipo de arma. Geralmente eles vigiavam as Matas, almocrevavam, isto é, transportavam o açúcar em cavalos para os portos ou para as estações de estrada de ferro e também participavam com os escravos do trabalho no eito. (Andrade, 1980, p. 90)

Em Pernambuco os fazendeiros não resistiram energicamente à abolição gradual da escravatura pois a mão de obra era barata e satisfaziam a demanda local. Os senhores substituiriam “o trabalho escravo por mão de obra livre sem fazer qualquer concessão material aos trabalhadores livres que, antes ou depois de 1888, poucos chegaram a viver melhor do que os próprios escravos.” (Brusantin, 2011, p. 50). E a abolição, mesmo sem indenização, não trouxe grandes prejuízos aos senhores de engenho do nordeste.

No entanto,

> [...]escravo que se viu liberto de uma hora para outra, sem nenhuma ajuda, sem terras para cultivar, sem assistência dos governos, sentiu que a liberdade adquirida se constituía apenas no direito de trocar de senhor na hora que lhe aprouvesse. Transformou-se em assalariado, em "morador de condição" (Andrade, 1980, p. 92)

O historiador Luiz Felipe de Alencastro (2018) afirma em entrevista que a reforma agrária foi colocada em pauta pelo abolicionista André de Rebouças no Senado do Império. Sua ideia era criar um imposto sobre fazendas improdutivas e distribuir as terras para ex-escravizados, e tinha apoio do também político abolicionista Joaquim Nabuco, porém a maior parte do movimento republicano da época se aparelhou com grandes proprietários de terras e o problema fundiário se mantém até hoje.

O sistema de morada se difundiu após a Abolição e foi uma opção suficiente para o senhor de engenho, enquanto não se tinha os caminhões e a rede rodoviária adequada para locomoção de trabalhadores, visto que a rede ferroviária não atendia a todas as regiões. Uma das características do ciclo agrícola da cana-de-açúcar é a demanda sazonal por grande quantidade de mão-de-obra, sendo assim ainda hoje em Pernambuco por causa do terreno em declive e das inúmeras crises do setor que inviabilizam a compra de maquinários. Por causa da sazonalidade do ciclo, o tempo constitui um elemento importante, tanto no corte, quanto no processamento da cana, e requer uma mão-de-obra abundante ao longo do período. Na entressafra a exigência do trabalho diminuía bastante, porém com o sistema da morada o trabalhador dispunha de pequenos lotes de terra para culturas, fixando residência no terreno e estando disponível para o próximo período de safra (Dabat, 2003, p. 90). Para Andrade (1986, p. 17) "O desenvolvimento dessas formas de relações de trabalho é facilmente compreensível em uma sociedade em que os proprietários de terra possuem áreas superiores à capacidade de produção de seus engenhos e não dispunham de dinheiro em espécie para pagar salários". O direito a uma parcela de terra gratuita, concedida ao trabalhador do engenho, chegou a se tornar lei, Decreto-Lei nº 6.969 de 19 de outubro de 1944, no artigo 23 "O trabalhador rural com mais de um ano de serviço terá direito à concessão, a título gratuito, de área de terra, próxima à sua moradia, suficiente para a plantação e criação necessárias à subsistência de sua família." (Dabat, 2003, P. 91).

Ao correr da primeira metade do século XX a ocorrência da morada no contexto canavieiro foi diminuindo, enquanto a ampliação do crédito institucional para o custeio e o investimento na lavoura canavieira aumentou, criando condições para capitalização dos usineiros e fornecedores e expansão do plantio, bem como o estímulo estatal a uma política de

modernização e fusões das usinas. Após a década de 50 do século XX, e principalmente depois do golpe de estado em 1964, período em que novas leis que privilegiavam os donos de terra foram criadas, foi intensificado o desaparecimento do sistema de morada, colocando os trabalhadores rurais em uma situação ainda pior. A partir do fim da morada os trabalhadores rurais sem terra contariam apenas com o período da safra para conseguir renda.

Em trabalho realizado pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ, 2007), pesquisadores apresentaram a caracterização do cortador de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco através de resultados de entrevistas realizadas. Os trabalhadores entrevistados trabalharam na atividade de corte manual de cana-de-açúcar a cerca de 15 anos, tendo uma média de idade de 34 anos entre eles, trabalhando desde os 19 anos. O trabalhador corta cerca de 4,3 toneladas, e por tal produtividade recebe aproximadamente R$434,00 líquidos por mês, onde 92% dos entrevistados têm carteira assinada e 88% contribuem para previdência social. Os entrevistados têm como principal ocupação a atividade canavieira, já que 74% deles nunca conseguiram outro trabalho assalariado, 46,6% dos entrevistados estudaram até a 4ª série do ensino fundamental e 30,7% são analfabetos, na região como um todo esse número é de 21%. Ao final do período da colheita, cerca de 94% dos entrevistados são dispensados pela usina/engenho. Os que permanecem, são considerados empregados “fixos”, já que trabalham, em média, 5,5 meses a mais que os dispensados, tempo que coincide com a duração da entressafra. Dentre os que eram dispensados, a grande maioria, 53%, não consegue trabalho (FUNDAJ, 2007). Na época da pesquisa de campo, pelo menos seis componentes do Cavalo-Marinho Boi Pintado já exerceram a atividade de corte manual da cana-de-açúcar como fonte de renda, incluindo Grimário.



Figura 1. Paisagem na rodovia estadual PE-, em primeiro plano uma parte do caminhão utilizado para o transporte de Cana-de-açúcar, dois carros e uma moto. Em segundo plano um campo de cana-de-açúcar já cortada e algumas árvores. Distrito da Chã do Esconso, Aliança. (Foto: autor).

2 O BRINQUEDO SAMBANDO

O enredo do brinquedo trata essencialmente da vida na Zona da Mata, das relações de poder e conflito entre patrões, soldados e pessoas em situação subalternizada – aqui antes e após a "abolição" –, trabalhadores, das formas de trabalho, do domínio da terra. Trata da vida cotidiana dos engenhos e das vilas e cidades próximas. Aborda a religiosidade – o catolicismo popular, a Umbanda, a Jurema[8] –, tendo como cerne a festa para o Santo *Rei* do Oriente, os Três Reis Magos, santos católicos. A brincadeira é dinâmica, fluida, volátil e adaptável, onde cada performance é diferente da outra (Marinho, 1984, p. 31). Essas variações ocorrem por vários motivos: tempo de apresentação estipulado por contratante, presença ou ausência de determinado brincador, mudanças climáticas, defeito em alguma indumentária essencial para determinada *figura*. A música é indispensável para uma brincadeira de Cavalo-Marinho, está presente desde a toada de "Boa Noite!" que anuncia o início da brincadeira, até os momentos finais com o Boi, os cocos e os "vivas!". Cada *figura*, os personagens representados no folguedo, entram e saem da roda com música, que também é responsável por preencher os vazios da ação dramática e ajudar na coordenação dos gestos dos personagens. O *banco* - como é chamado o conjunto musical - é considerado a primeira "*figura*" a entrar na roda. Tudo que acontece de relevante em uma brincadeira está de alguma maneira relacionada à música: acontece ao mesmo tempo que ela – como é o caso das danças e das toadas –, ou acontece em alternância com elas - as falas de cada personagem, onde o ritmo das cenas é regido pela maneira como as *figuras* alternam seus diálogos com intervenções pontuais, ou interlúdios musicais do *banco*, por exemplo.

2.1 AS FIGURAS

Hermilo Borba Filho (2007) classifica as figuras do Cavalo-Marinho em: humanas, animais e fantásticas, Oliveira (2006) lembra dos bonecos. As personagens humanas são: Capitão, Galantes, Mateu, Bastião, Soldado, Véia do Bambu, *Mané* Joaquim, entre outros. Os animais são: Ema, Cavalo, Boi, Urso e Urubu (estes dois últimos em desuso). As figuras fantásticas: Babau, Parece-mas-não-é, Cão-de-fogo. O único boneco retratado pelo

[8] Religião afro-brasileira, com matriz indígena, para mais informações ver Salles (2010)

Mestre Grimário é a Margarida: uma boneca de madeira de Mulungu que carrega uma vela acessa em um orifício na sua cabeça.

2.2 O BANCO

O banco é o nome do conjunto instrumental e do comprido banco de madeira onde os músicos costumavam sentar. Os músicos se vestem com roupas do cotidiano e uma camisa padronizada, eles interagem com outras *figuras* do Cavalo-Marinho com música e com diálogos improvisados. Os folgazões o consideram a primeira *figura* a entrar na roda do samba. O banco do Cavalo-Marinho Boi Pintado é composto por viola brasileira[9], rabeca, pandeiro, bage (idiofone raspador de madeira de taboca), e mineiro ou ganzá, espacialmente localizado nessa sequência, da direita para esquerda, em relação ao público (figura 2). Hoje os principais instrumentos do banco são a rabeca e o pandeiro. Digo que isso acontece hoje, pois no passado a rabeca não compunha o banco, mas sim a viola.

Nas sambadas de terreiro - onde não há palco - todos os diálogos acontecem próximo ao banco. O capitão se posiciona ao lado e um pouco à frente da viola ou da rabeca para receber as personagens e dialogar com elas. Os músicos também interagem com as personagens, não só com música, também com diálogos improvisados.

[9] Segundo o violeiro e pesquisador Ivan Vilela, "É com essa força que esse instrumento chega na terra de Pindorama e aos poucos vai criando sua personalidade brasileira a ponto de receber, hoje, inúmeros atributos da terra, como viola caipira, viola cabocla, viola nordestina, viola sertaneja, viola brasileira." (Vilela, p.78, 2004-2005). Neste trabalho usarei o termo viola ou viola brasileira, referente ao instrumento com cinco conjuntos de corda que se assemelha ao violão.



Figura 2. Banco do Cavalo-Marinho Boi Pintado na festa para Nossa Senhora do Ó, no distrito de Tupaoca, Aliança – PE (Foto: Luciano A. Santos)

A formação oficial do banco[10] do Cavalo-Marinho Boi Pintado, registrado durante a pesquisa de campo, é constituído por mim, tocando viola, Nylber da Silva na rabeca, Bruno Silva (Bui) como toadeiro, Iran como bagista, Eude como bagista e Candeeiro (David Barros) tocando mineiro. No começo da pesquisa Leandro da Silva era toadeiro, e Bruno ocupava o lugar de Iran como bagista. Hoje, em 2023, o banco é formado pelo mesmo violeiro, Vinicius na rabeca, mestre Canarinho (André) como toadeiro, Hugo Alves como Bagista, Eudes como Bagista, e Bruno Silva (Bui), como mineirista – Ricardo Treme-terra e Iran Ogan ocupam o banco em algumas ocasiões.

[10] Para outras informações sobre o banco ver Alcântara (2014, p. 53); INRC – Cavalo-Marinho (2014, p. 103); Murphy (2008, p. 61).



Figura 3. Viola de 10 cordas, fabricada por Rodrigo Veras. (foto: Autor.)



Figura 4. Rabeca, fabricada por Zé de Nininha. (foto: Autor.)



Figura 5. Mineiro ou Ganzá. (foto: Autor.)



Figura 6. Bage, fabricada por Mestre Grimário. (foto: Autor.)

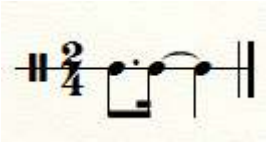


Figura 7. Pandeiro. (foto: Autor.)

O gênero musical[11] e o ritmo característico do Cavalo-Marinho, segundo os brincadores, é o baião. A música é constituída por partes vocais e instrumentais, normalmente chamadas de toadas e baianos, respectivamente. A célula rítmica do baião é a que mais se faz

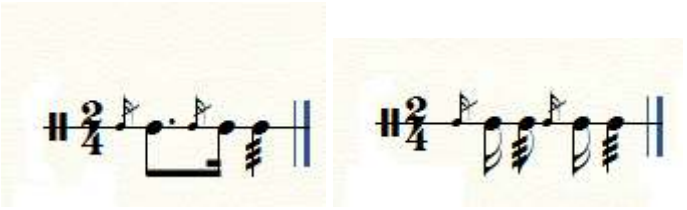
[11] Para outras informações sobre os gêneros musicais do Cavalo-Marinho ver Alcântara (2014, p. 72); INRC – Cavalo-Marinho (2014, p. 98); Murphy (2008, p. 74).

presente no brinquedo, principalmente na viola, pandeiro, bexiga e passos de dança (ver Alcântara, 2014, p. 76).



Transcrição 1– Ritmo do baião. (fonte: Autor.)

O pandeiro, talvez o principal instrumento, junto à rabeca, normalmente é tocado pelo toadeiro, responsável por iniciar o canto das toadas e cantar as toadas correspondentes a cada *figura*. Os pandeiros, adquiridos em lojas de música, são de pele sintética, platinelas e tarraxas de metal. ele é segurado de forma perpendicular ao solo – a pele forma um ângulo de 90 graus em relação ao solo –, e tocado com as unhas dos dedos indicador e médio – como um "peteleco" – para fazer o ritmo de baião, enquanto a pele do dedo polegar fricciona a pele, rufando entre as células de baião, ou depois delas, até o próximo ciclo, como podemos acompanhar em partitura.

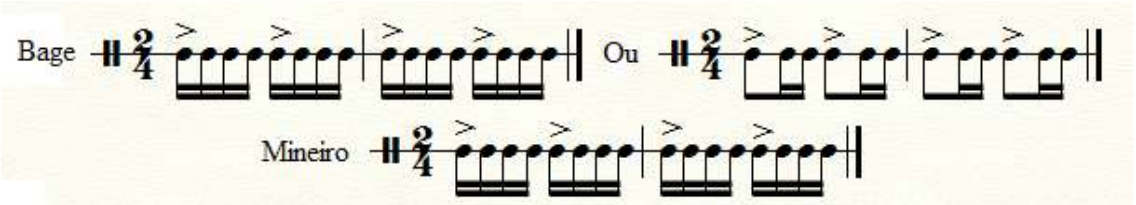


Transcrição 2 – Ritmo executado no pandeiro. (fonte: Autor.)

A rabeca é um instrumento de corda friccionada semelhante ao violino, as cordas são afinadas em intervalos de quintas justas. Quanto à postura, o instrumento é normalmente tocado com o botão do cavalete apoiado no peito e o antebraço apoiando a lateral do instrumento junto ao tróculo. Sobre a mão esquerda, toca-se usando os dedos indicador, médio e anelar para apertar as cordas, onde poucas vezes o dedo mínimo é usado. Na mão direita está o arco côncavo, sem parafuso de ajuste, diferente dos arcos convexos usados nos instrumentos de corda de orquestra sinfônica. No arco são usados fios de nylon, ou crina de cavalo untados em breu, espécie de resina, para aderência dos fios e melhor fricção nas cordas. Normalmente se toca melodias em uníssono com a voz, além de acompanhamentos instrumentais melódicos, frequentemente tocando outros intervalos, principalmente terças, quintas justas e oitavas justas, através da arcada em duas ou mais cordas - também utilizando nota pedal.

A viola toca acordes de três sons, por vezes tétrades nos acordes dominantes, bem como melodias em terça com a rabeca (ver Murphy, 2008, p. 121). Nas partes em que a viola toca melodias, são dedilhadas com os dedos indicador e médio, enquanto o polegar toca um pedal no quarto ou quinto conjunto de cordas em ritmo de baião. São evitadas as melodias em uníssono, principalmente nas partes instrumentais, por causa do não temperamento da rabeca.

A bage é um idiofone raspador da madeira de taboca – uma espécie de bambu – onde sulcos helicoidais são escavados à faca em quase todo seu comprimento. Após a escavação são realizadas fissuras longitudinais, livrando dez centímetros iniciais e finais do bambu, dividindo a parte escavada em 4 ou mais sessões, úteis para vibração e projeção sonora. É friccionada por um bastão de madeira em suas ranhuras, tocando subdivisões rítmicas, semelhante ao que é tocado pelo mineiro. O mineiro é um chocalho metálico com contas internas, normalmente de semente da planta Piriquiti (Adenanthera L.), da família dos idiofones.

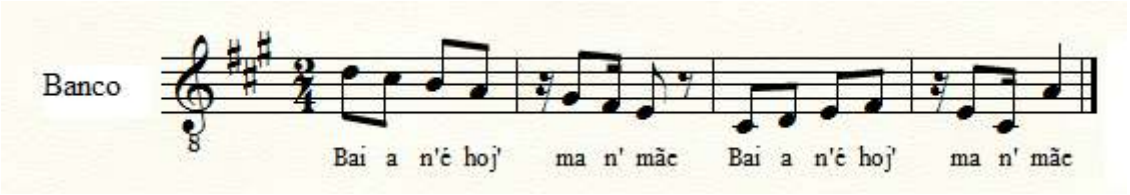


Transcrição 3 – Ritmo executado por bage e mineiro. (fonte: Autor.)

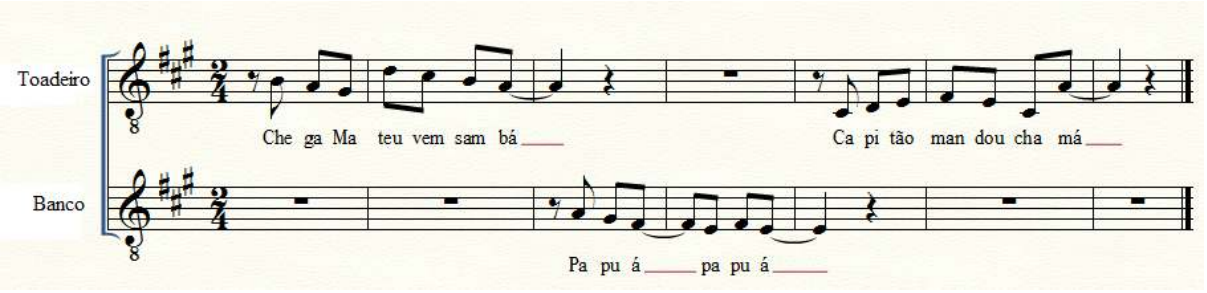
As toadas

As toadas, como são chamadas as músicas com letra e acompanhamento instrumental, são divididas pelos brincadores em: toadas de abertura, toadas soltas, toadas de *figura*, baile do Divino Santo reis, Baile da *Galantaria*, coco e *incelências* (excelências).

As toadas de abertura são tocadas no começo de uma *performance*, toadas de "boa noite". As toadas soltas podem ser cantadas a qualquer momento e geralmente estão associadas a danças coletivas, aquecimento físico ou musical, bem como preenchimento de vazios da dramaturgia. As toadas de *figura* são as que acompanham as personagens - cada personagem, ou grupo de personagens, têm uma ou mais toadas. O baile do Divino Santo *Rei* e Baile da *Galantaria* são um trecho dramático formado por uma série de toadas com danças específicas, performadas pelo Capitão Marinho e sua *Galantaria*. Quase todas as toadas são cantadas em esquema responsorial, onde o toadeiro, que normalmente é o pandeirista, canta um trecho e os outros componentes do banco respondem. Por vezes, as *figuras*, ou o mestre, cantam e o banco responde.



Transcrição 4 – Trecho da toada solta "Baiano é hoje", cantada por todos do banco. (fonte: Autor.)

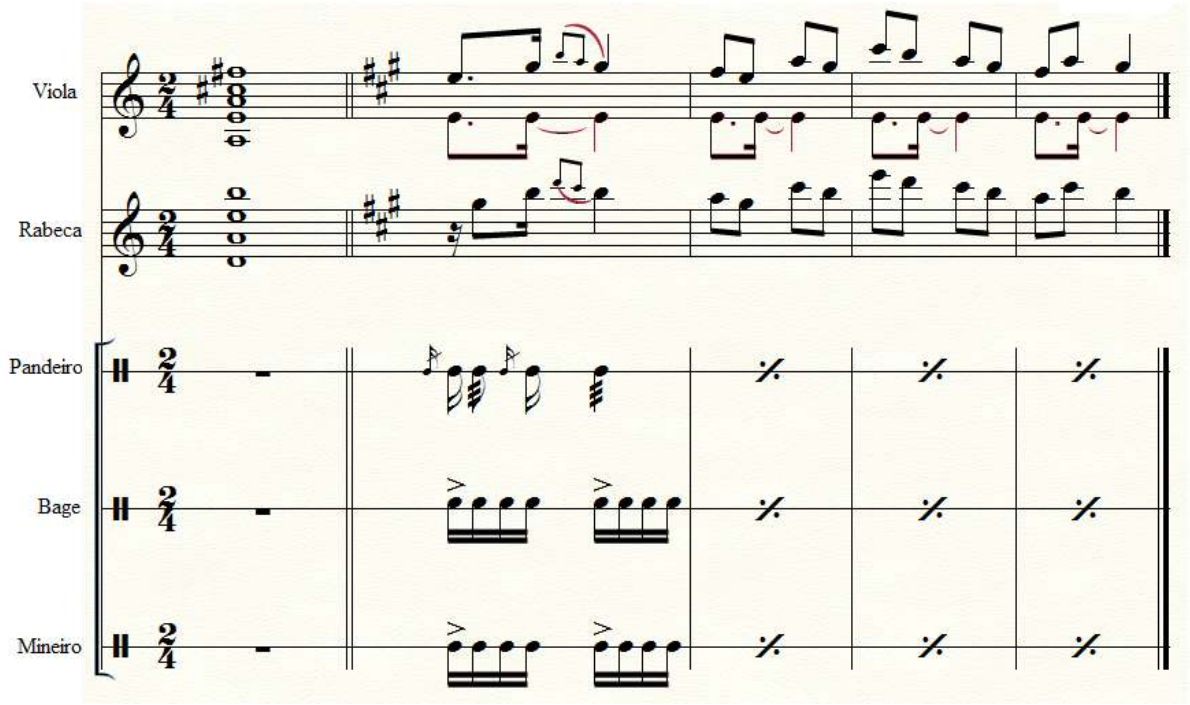


Transcrição 5 – Trecho de toada de figura, chegada do Mateu, parte cantada com ele presente na roda. (fonte: Autor.)

O coco e as *incelências* são outros gêneros presentes no Cavalo-Marinho. O coco, gênero musical e dança, presente em todo Nordeste, é tocado antes e depois da morte e ressurreição do Boi, momento final da brincadeira e a primeira vez que os músicos tocam em pé. As *incelênças*, normalmente de caráter religioso fúnebre, cantados em velórios e cortejos fúnebres, aparecem na brincadeira com caráter cômico, na passagem das *figuras* da *Véia do Bambu* e o do *Véio Joaquim*.

Baianos

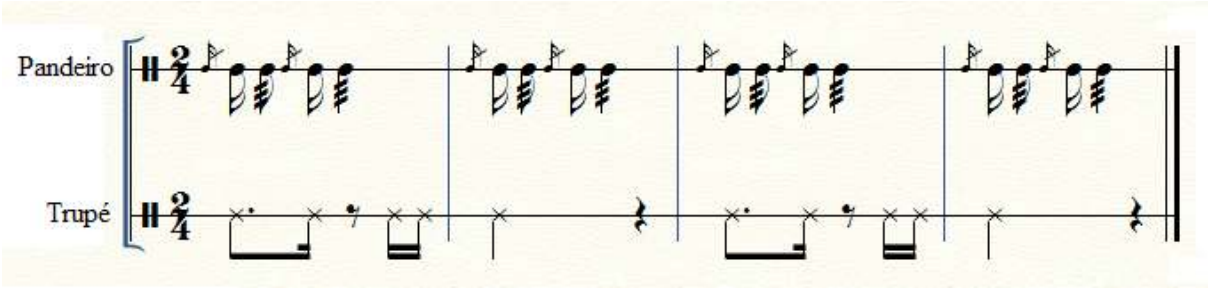
O baiano, repertório instrumental do brinquedo, apresenta-se sob a forma de uma melodia rápida, formada por arpejos melódicos com variações realizadas pela rabeca e viola, acompanhada pela base rítmica dos demais instrumentos.



Transcrição 6 – Trecho de baiano, com afinação da viola e rabeca. (fonte: Autor.)

2.3 AS DANÇAS

As danças do Cavalo-Marinho, juntamente com a música, marcam o início, o fim e os entremeios da brincadeira, além de estar presente em todas as encenações e em todas as *figuras*. Em quase todos os momentos, a música e a dança estão juntas - quase inseparáveis. A música influencia no andamento e na performance da dança, e vice-versa. Os passos de dança são chamados de *trupés*, ou *pisadas* e se organizam em: tombo do *magúi* (*margúi, magúião, magúio*), *bale* (baile) da galantaria, dança dos *áico* (arcos), dança das *figuras* e roda grande (Acselrad, 2013, p. 131). Quase todos os passos das danças do brinquedo têm como eixo a região pélvica e abdominal, são dançados com a base baixa e os joelhos flexionados. Alguns brincadores afirmam que a posição do corpo na dança é a mesma no trabalho do corte de cana-de-açúcar. Esses passos têm como base a célula rítmica do baião, a dança que melhor explicita isso é o *magúio* com uma pisada percutida com força no chão (Alcântara, 2014, p. 81).



Transcrição 7 – Ritmo da pisada do magúio comparado com a batida do pandeiro. (fonte: Autor.)

2.4 OS TEXTOS

Os textos falados podem ser improvisados, mais ou menos fixos, rimados ou não. Os textos rimados são conhecidos por loas, normalmente em quadras - quatro versos com sete sílabas poéticas, ou em décimas - dez versos com sete sílabas poéticas, com maior incidência no *Bale* da *Galantaria*. Mário de Andrade (1982, p. 59) explana que "As louvações recebem no Nordeste às vezes o nome antigo de Loas, mas esse nome designa especialmente certas recitações de alguns bailados". Alguns personagens também falam loas, e loas extensas, como o Vaqueiro e do Matuto da Goma, são consideradas *figuras* difíceis por isso, pois além da dança, da dramaturgia e do corpo, é necessária uma boa memória para recitar as loas. Os textos não rimados estão presentes na maioria das encenações, na sua interação com o público de forma improvisada e nos diálogos entre *figuras*, desde o diálogo do Mateu com o Capitão, até o momento de despedida, onde o mestre saúda a todos com vários vivas (ver Alcântara, 2014, p. 49; INRC – Cavalo-Marinho, 2014, p. 88; Murphy, 2008, p. 82; Oliveira, 2006, p. 303)

2.5 OS SAMBADORES E A SAMBADA

No começo de uma sambada o banco se organiza e a toada de abertura é tocada, após alguns segundos os galantes e *figureiros*, ainda com roupas do cotidiano, começam a dançar em frente ao Banco, organizados em fileiras, e a plateia começa a se formar em roda (figura 8). O Banco toca toadas soltas e o mestre, ou um folgazão experiente, inicia os passos e indica as mudanças com o apito. O apito é uma ferramenta importante, que ordena a brincadeira. Nesse momento a audiência participa da dança nas últimas fileiras, ou lateralmente, aprendendo alguns passos por imitação. Após as toadas soltas, os brincadores formam um círculo com o banco e iniciam o tombo do *magúi* (ou *marguio*, variante de mergulho), uma dança em formato de jogo para aquecimento, seguindo o princípio de

pergunta e resposta – o mestre vai ao centro na roda, dançando um trupé, passo característico do *magúi*, forte e marcado, tendo como célula rítmica o baião, chamando outro brincador ao centro da roda, e assim sucessivamente. É uma dança vigorosa e provocadora, o momento em que os brincadores "acordam as pernas e o juízo" (Acselrad, 2013, p. 69), e a percussão forte feita com os pés é usada para demonstrar vigor e também como um elemento musical. Nesse momento a roda da audiência cresce. Quase todos os passos das danças do brinquedo têm como eixo a região pélvica e abdominal, são dançados com a base baixa e os joelhos flexionados. Alguns brincadores afirmam que a posição do corpo na dança é o mesmo no trabalho do corte de cana-de-açúcar.



Figura 8. Roda do Cavalo-Marinho Boi Pintado, com o banco – como é chamado o conjunto musical, o mestre Grimário em pé de camisa branca e Mateu e Bastião ao centro. No Banco, da esquerda para direita: Biu do côco – ganzá ou mineiro; Miguel – baje; Leandro – Toadeiro e pandeirista; Nylber – Rabequeiro; Igor – Violeiro (foto: Sofia Carvalho).

Logo após o Mateu e Bastião são chamados e *empeleitam*[12] o serviço de cuidar da festa com o mestre, que está colocando a *figura* do Capitão Marinho, que precisará viajar (figura 8).

[12] Corruptela de empreitada, sistema de contrato de serviço remunerado.



Figura 9. Mateu e Bastião, Zé Borba e Nau (foto: Patrícia Patriota)

O *Mateu* e Bastião são entendidos pelos brincadores como a representação de escravos, e isto fica explícito pelo feixe de palha amarrado na cintura de cada um (figura 9). Porém, mesmo escravizados eles são contratados mediante a um pagamento negociado, isto rememora a prática de contratação de assalariados na época do Brasil colônia. Inúmeras *figuras* prestam serviço ao Capitão durante o enredo e também combinam pagamentos, que na maioria das vezes não são interessantes aos contratados, e não são honrados pelo contratante. O capitão, nomenclatura também comum aos senhores de engenho de Pernambuco até o início do século XX, pode ser representado por mais de um folgazão experiente durante a brincadeira; na primeira parte da sambada o capitão veste roupas do dia-a-dia.

Mateu e Bastião tomam conta da brincadeira e se apoderam da festa e do terreiro, não devolvendo ao Capitão. O Capitão precisou viajar para buscar sua família, a *Galantaria*, quando volta se depara com a situação de conflito e solicita a presença do Soldado da *Gurita*, que é a primeira *figura* que usa máscara para entrar na roda da brincadeira. Ele é contratado pelo Capitão para prender os *nêgos* Mateu e Bastião e retomar a posse da festa, resolvendo o conflito para o Capitão (figura 10).



Figura 10. Soldado da Gurita, Mateu e Bastião (foto: Luciano A. Santos)

Na sequência o Empata-Samba entra em cena, mestre Grimário elucida que o personagem tem patente de sargento, *figura* que prende todos os instrumentos e não deixa ninguém tocar. O *Mané* do *Bale* (Baile) chega para soltar todos os instrumentos e deixar o samba[13] continuar e retomar a posse da festa. No enredo o *Mané* do *Bale* tem uma patente mais alta do que o Empata Samba, deixando-o com medo, e resolvendo a situação com a imposição de poder. Essa representação, juntamente à *figura* do Soldado da *Gurita* à serviço do Capitão, rememora o Coronelismo, prática de cunho político-social que aflorou no início da república brasileira. Após o *Mané* do *Bale* os *Galantes* e a Estrela entram na roda, com a toada da Estrela, em referência a estrela que guiou os Reis Magos ao local onde Jesus nasceu: esta é umas das partes de maior evidência de religiosidade, em específico do catolicismo popular (figura 11). Após isso o mestre canta uma toada com intuito de pedir licença para a brincadeira.

[13] Samba como sinônimo de festa, expressão comumente utilizada pelos brincadores.



Figura 11. Estrela, Mateu, Bastião, Capitão Marinho e sua Galantaria (foto: Luciana A. Santos)

Depois desse instante, o Bode, ou capitão do campo, que de acordo com Grimário exerce o papel de feitor de engenho, aquele que supervisionava o trabalho, são colocados por duas pessoas para perseguir e incomodar o *Mateu* e Bastião. Eles se escondem atrás dos á*ico* (arcos) de fitas de papel coloridos, que nesse momento cumprem a função de arbusto, segundo Grimário. O Capitão, a *Galantaria* e o *Mateu* e Bastião dizem loas e em seguida ocorre uma série de danças que possuem "[...] passos de dança definidos para cada canção, que o Capitão deve coordenar, sinalizando com um apito" (Murphy, 2008, p. 57). O momento da *Galantaria* é o de maior audiência, em função das cores e brilhos dos adornos nas roupas e *áicos* dos *Galantes* (figura 12). Algumas das danças utilizam os *áicos* abertos e outras utilizam fechados sobre o ombro, sendo a última das danças a Cobra, onde os Galantes dançam e circulam na roda em fila, um atrás do outro. Após a dança da cobra, o Cavalo entra em cena, a última personagem da primeira parte da sambada, representando o Capitão Marinho montado em seu cavalo. O nome da brincadeira faz referência a esta *figura* - o Cavalo do Capitão Marinho, Cavalo-Marinho.



Figura 12. Dança dos áico (foto: Luciano A. Santos)

A segunda parte se inicia com o Seu Ambrósio, ou simplesmente Ambrósio, que é uma espécie de índice das *figuras*. Todas essas personagens representam alguma pessoa que existiu, ou alguma profissão comum na Zona da Mata, bem como animais ou seres fantásticos[14]. O Capitão precisa comprar *figuras* para a brincadeira, o Seu Ambrósio afirma não ter para Cavalo-Marinho. Após alguma insistência do Capitão, Ambrósio mostra cada *figura*, cada dança e trejeitos correspondentes, para que ele possa comprar e pagar, o Capitão compra, mas nunca paga. A sequência de *figuras* após o Ambrósio não tem uma ordem definida, mas algumas dependem de outras para a cena, como é o caso da *Véia* do Bambu, que entra em cena sob o pretexto de procurar uma Ema, armação de animal com uma pessoa dentro, que entra antes dela. Depois dela vem o *Véio* Joaquim, a Morte, o Padre e o Diabo.

[14] Em Acselrad (2013) encontra-se a classificação realizada por Hermilo Borba Filho (1966) na qual as *figuras* dividem-se em três tipos: os seres humanos, os seres fantásticos e os animais.



Figura 13. Bastião e Nêgo Titanda (foto: Luciano A. Santos)

Outras *figuras* compõem a segunda parte do brinquedo, como o Pisa Pilão – trabalho pilando o milho, o *Mana Nêga* – trabalha como vigia do roçado, o Vila Nova ou Varredor – trabalha varrendo as cidades, o Mané Chorão, o *Nêgo Titanda*, o Mané *Taião*, o Mané do Motor – trabalha consertando o motor do engenho, o Mestre Domingo, dentre outras (figura 13). A última *figura* da segunda parte é o Matuto da Goma, que vende goma de mandioca à mando do Capitão e em troca pede para que ele conte alguma história de suas viagens.

A terceira parte se inicia com a *figura* do Vaqueiro, importante e difícil de ser colocada, segundo o Mestre, por seu extenso diálogo, quase todo formado por poesias de versos rimados, as loas. O Vaqueiro vende o Boi ao Capitão Marinho, mas é seu filho, o Mané da Batata, quem leva o Boi para o Capitão.



Figura 14. Boi (foto: Luciano A. Santos)

O Boi chega no terreiro e começa a dançar, mas é acidentalmente morto pelo *Mateu* - esta cena não é representada, mas é senso comum que isto acontece. Em seguida entram em cena o Fiscal do engenho, o Pacaia, depois o Urubu para comer a Carcaça do Boi.

Na sequência o *Dotô*, para examinar o Boi. Chegando ao fim, junto à ressurreição do Boi, é feita a Roda Grande, dança circular ao redor da armação do Boi (figura 14). E a brincadeira é finalizada com "Vivas!", momento em que o mestre saúda os Santos *Rei*, a todos os brincadores e a audiência. Em seguida são cantados os cocos, momento em que todos os brincadores deixam o terreiro (Silva, 2018).

2.6 ONDE O BRINQUEDO SAMBA

Murphy (2008), autor de um importante livro sobre o tema, aborda as performances do Cavalo-Marinho em dois contextos. Um dos contextos são as apresentações rurais, que ocorreriam nas ruas de pequenas cidades do interior de Pernambuco, por vezes integradas a festas de santos católicos, ou em engenhos e sítios. O outro contexto são apresentações urbanas, onde o Cavalo-Marinho é tratado como folclórico. Nas apresentações no interior, quando desvinculadas a festas de santos padroeiros, as brincadeiras nas ruas de pequenas cidades geralmente aconteciam próximas a bares, onde o dono do brinquedo acordava com os donos dos bares e das mesas de jogos de azar um pagamento para ser distribuído entre os participantes do grupo. Este valor era suplementado durante a apresentação pelos brincadores, em arrecadação, chamada de sorte. Quando eram ligadas a festas dos santos, as brincadeiras eram patrocinadas pelas prefeituras das cidades e o brinquedo integrava a programação de apresentações fora do contexto religioso da festa, que pode durar de 7 a 9 dias. Por ordem da prefeitura, o Cavalo-Marinho se encerraria às 3h da manhã para evitar possíveis distúrbios causados por pessoas ébrias. Nas apresentações dos contextos urbanos, em grandes cidades, a duração pode variar entre 40 e 60 minutos e normalmente se inicia com uma explanação sobre o folguedo feita pelo mestre de cerimônias do evento, ou pelo mestre do brinquedo. Isso se justifica pelo espaço das apresentações: locais com grande circulação de pessoas e comércio de artesanato popular, com público majoritariamente de turistas, como a Casa da Cultura, na cidade do Recife (Murphy, 2008, p. 87 - 98).

Mestre Grimário (Silva, 2019), categoriza as performances de curta duração como *Show*, no sentido de espetáculo. Nesses *shows*, o grupo performa um simulacro do Cavalo-marinho a partir da demanda do contratante e do ambiente da performance. Um exemplo da adequação ao pedido do contratante aconteceu em uma apresentação no projeto "Domingo da Gente" realizado pela prefeitura de Igarassu, em Pernambuco, no dia 23 de setembro de 2019: O Cavalo-marinho Boi Pintado realizou um cortejo, andando em torno de

500 metros, tocando e dançando até o palco da performance - com tempo de duração de uma hora. Nas apresentações de palco, os *figureiros* e galantes ficam no chão dançando de costas para os músicos, que tocam no palco com os instrumentos amplificados. As apresentações - sambadas - de Cavalo-marinho não contam com cortejo - é uma espécie de teatro de rua. O palco separa as *figuras* do banco de músicos, mas todo o desenvolvimento da performance acontece junto ao banco e as apresentações completas chegam a durar oito horas. Estas *performances* descaracterizadas são estratégias de sobrevivência do Cavalo-marinho e ao mesmo tempo de sufocamento decorrente da demanda contemporânea. As sambadas completas - que hoje em dia duram no máximo quatro horas - são realizadas, em média, duas vezes por ano, enquanto os shows/simulacros são realizados inúmeras vezes durante o ano. Nesses shows os aspectos visuais do folguedo têm destaque, enquanto as *figuras* com longas falas em verso e prosa não são apresentados. A maioria desses shows são contratados pelo governo do estado ou município com duração do tempo da performance restrita: a performance completa além de não ser valorizada - até no sentido monetário - ela é desestimulada nos contratos de show.

2.7 ORGANIZAÇÃO SOCIAL DO CAVALO-MARINHO BOI PINTADO

A pessoa mais importante do grupo, sem dúvidas, é o Mestre Grimário. Ele além de ser o brincador mais experiente é dono de toda indumentária do grupo: o uniforme do banco, bage, mineiro, peitoral e chapéu da *galantaria*, máscaras, roupas e adereços das personagens - espadas, armas, cruz, banco, chapéu, dentre outros -, arcos, estrela, animais - ema, cavalo e boi - e o elemento que define e que rege várias partes da apresentação – o apito. O mestre tem conhecimento extenso de toda a brincadeira, da dança, das *figuras* e da música. Mesmo não tocando os instrumentos de corda, ele sabe indicar o erro e o acerto dos instrumentistas. De acordo com Brandão (1983, p. 33), “os mestres que mantém o nome do grupo, e ensinam os procedimentos aos brincantes sobre como agir em cada ambiente em que se encontram, não precisando necessariamente ter uma formação acadêmica para isso.” Também é ele quem borda os peitorais e constroi as *bages* e mineiros, além de ser responsável pela concepção visual das roupas e indumentárias. É ele quem acerta contratos de apresentações, pagamentos e é quem define o que vai ser apresentado em cada performance. Na brincadeira o mestre é responsável por receber as *figuras*, orquestrar o início e o fim de músicas, além de atuar como *figureiro*.

Talvez a pessoa que é subsequente em grau de importância no brinquedo seja Grimário Filho, que é contramestre e *figureiro* do grupo. É o primogênito do Mestre e brinca desde criança no Cavalo-Marinho. Durante a brincadeira ele atua substituindo o Mestre, além de colocar várias *figuras* importantes para a brincadeira, como o Cavalo (Mestre Cavaleiro, Cavalo do Capitão Marinho). Também está sob sua responsabilidade o armazenamento de toda a indumentária do grupo. Andala Quituche, esposa do Mestre Grimário é a produtora do grupo, e idealizadora de vários projetos financiados pelo poder público. A parte burocrática, como administração da conta no banco, emissão de notas fiscais e regularização do grupo como pessoa jurídica, estão sob a responsabilidade dela. Além de Mestre Grimário, Grimário Filho e Andala, há outros *figureiro*s no grupo, como Yaô, e *figureiros* menos experientes, tal como Val e outros adolescentes, tais como Vitinho e Kaio.

José Borba e Nal, o Mateu e Bastião, respectivamente, são de grande deferência para o Cavalo-Marinho Boi Pintado, pois são os brincantes mais antigos do grupo, e ocupam a mesma função desde a fundação do mesmo. Eles também têm um vasto conhecimento da brincadeira, pois o Mateu e Bastião recebem e interagem com quase todas as *figuras* que passam pela roda do Cavalo-Marinho e permanecem na roda quase continuamente, do início ao fim da performance. São quase tão importantes quanto os *figureiros*, pois animam e fazem piada, servem como marco cênico - chamando atenção para o foco da performance, executam as ordens do Capitão e interagem com a audiência em vários momentos. “Mateus e Bastião têm ‘o papel cerimonial duplo do palhaço, de manter a ordem e quebrá-la, à maneira do bufo italiano’” (Murphy, 2008, p. 44)

Pelo menos um toadeiro é essencial, normalmente ele também é pandeirista do grupo. Os toadeiros precisam conhecer todo o repertório vocal de uma brincadeira completa e idealmente improvisar entre as cenas. Quem cumpre essa função, além de conhecer o repertório, precisa saber qual é a toada subsequente da que está cantando e precisa saber o momento certo de cantar.

Entre os instrumentistas, o rabequeiro ocupa o lugar de destaque; sem o rabequeiro uma brincadeira não pode acontecer. O repertório é ainda maior para esse instrumento e é o instrumento que mais toca, pois, além de tocar todas as melodias das toadas, toca o baiano - parte instrumental -, e as toadas de algumas *figuras* que não têm acompanhamento rítmico, como a toada da estrela. A viola, apesar de dificuldade semelhante à rabeca, tanto pela técnica e repertório, não tem a mesma importância do instrumento de

corda friccionada, pois são poucos os folgazões que presenciaram a viola no brinquedo no passado, antes da hegemonia da rabeca.

> Os papéis de Dama e Pastorinha, bem como do *Arrelequim* e dos outros Galantes, são exercidos pelos menos experientes. Enquanto os primeiros galantes e *figureiros* são de responsabilidade dos brincadores que têm mais experiência. Quanto mais experiência e mais tempo no grupo, maior o grau de importância da função exercida.

2.8 PÚBLICO ESPECIALIZADO

O Cavalo-Marinho, diferentemente da Ciranda e do Coco, não é um folguedo que integra facilmente o iniciante. Os mais antigos, a exemplo dos depoimentos colhidos com José Borba da Silva (2020) e mestre Grimário – José Grimário da Silva (2019), nos revelam que precisavam aprender sozinhos antes de conseguirem espaço em um grupo, observando as brincadeiras que ocorriam. Durante a brincadeira – a performance completa –, que é séria e até um pouco tensa, o erro não pode ser recorrente: apesar da performance ser o principal momento de transmissão. Durante a performance a transmissão ocorre majoritariamente por observação, não é momento de tentativa e erro. O erro é corrigido e repreendido - às vezes até com falas agressivas. A plateia que não tem experiência com o folguedo é excluída de modo tácito dos momentos de "integração" – por exemplo, durante o *tombo do magúio*. Quem não sabe dançar atrapalha o movimento frenético da roda do *tombo*, e não é convidado para entrar na roda.

Entendemos que há um público especializado para o Cavalo-Marinho, como os Apologistas na Cantoria de Viola. De acordo com Sautchuk (2009, p.6), Apologistas são "ouvintes contumazes e conhecedores de detalhes do Repente; uma espécie de críticos da cantoria. São os que mais realizam pedidos, e os que mais contribuem financeiramente.". Notamos, durante os anos de vivência e pesquisa, que em uma sambada completa a audiência é grande até o fim da primeira parte, por volta de meia-noite, quando há um apelo visual na performance. Na segunda, principalmente, há *figuras* com muito diálogo, muitas loas e pouco apelo visual. É difícil, de primeira, entender o conteúdo das falas de cada *figura* por causa da variação linguística e dos ruídos da paisagem sonora da sambada. Então, na segunda parte da sambada, só pessoas que conhecem e que gostam muito do folguedo - principalmente os próprios brincadores, ou aspirantes a brincadores – ou pesquisadores, ficam atentos ao espetáculo.

CONCLUSÃO

O Cavalo-Marinho, com suas variações e adaptações, é um espetáculo dinâmico e fluido, em constante transformação a cada apresentação. É uma manifestação cultural que preserva e transmite tradições ancestrais, ao mesmo tempo em que se renova e se adapta aos contextos contemporâneos. Ao assistir a uma brincadeira de Cavalo-Marinho, somos transportados para um universo rico em sons, cores, gestos e histórias. É uma celebração da criatividade humana e da capacidade de expressão por meio da música, dança e teatro, mantendo viva a memória e a alma de um povo. O enredo do brinquedo aborda essencialmente a vida na Zona da Mata, as relações de poder e conflito, as formas de trabalho e o domínio da terra. Trata da vida cotidiana dos engenhos e das vilas e cidades próximas. Aborda a religiosidade tendo como cerne a festa para o Santo *Rei* do Oriente, os Três Reis Magos, santos católicos. o Cavalo-Marinho é uma manifestação cultural rica e multifacetada que retrata a vida na Zona da Mata, abordando temas como relações de poder, conflitos sociais, trabalho, religiosidade e vida cotidiana. A música desempenha um papel fundamental nesse brinquedo, desde a toada de abertura até os momentos finais com o coco e as incelências. O banco, composto por instrumentos como viola, rabeca, pandeiro, *bage* e mineiro, é considerado a primeira "*figura*" a entrar na roda, interagindo tanto com a música quanto com os diálogos improvisados. As danças, intimamente ligadas à música, permeiam toda a brincadeira, marcando o início, o fim e os entremeios. Os passos de dança, chamados de *trupés*, são influenciados pelo ritmo do baião e refletem a região pélvica e abdominal, remetendo ao trabalho do corte de cana-de-açúcar. Além disso, os textos falados, sejam improvisados, fixos, rimados ou não, agregam camadas de expressão e interação entre as personagens e o público. Apresento durante o texto: as *figuras*; o banco - os instrumentos e ritmos, ilustrados com fotos e partituras; as toadas - também ilustradas em partitura; os baianos, trechos instrumentais com partitura; os textos - falas das *figuras*, em poesia ou prosa; os sambadores a sambada, descrevendo brevemente uma sambada completa; onde o brinquedo samba, expondo as diferentes performances em diferentes contextos; organização social do Cavalo-Marinho Boi Pintado, apresentando os interlocutores e suas funções; e público especializado, apresentando a ideia que há um público especialista em Cavalo-Marinho.

REFERÊNCIAS

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

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Lopes de. **Na batida do baião**: o cavalo-marinho no terreiro da família Teles em Condado – PE. 142 p. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-graduação em música, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba,João Pessoa, 2014.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. São Paulo, 13 de Junho de 2018. Entrevista concedida a Amanda Rossi. BBC Brasil. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44091474. Acesso em 17 jul. 2019.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem do nordeste**. 4ª edição, São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Lutas camponesas no Nordeste**, São Paulo: Ática, 1986.
ANDRADE, Manuel Correia de. O movimento dos sem terra e sua significação. **Marcator – Revista de Geografia da UFC**. Ano 1, n. 2, 2002, p. 15-26.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil** (Tomo I). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do nordeste**. 2 ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Estrutura e processos sociais de reprodução do saber popular**: Como o povo aprende?. 2º Volume, Campinas, 1983.

BRUSANTIN, Beatriz. M. **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). Campinas (SP): Tese de Doutorado – CECULT/IFCH- UNICAMP, 2011.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis** – para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DABAT, Christine Paulette Yves Rufino. **Moradores de Engenho**: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais. Tese (Doutorado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo A.. A "República de Palmares" e a arqueologia da Serra da Barriga. **Revista USP**. São Paulo, dez/fevereiro, 1996, p. 6-13.

FUNDAJ. **Instantâneos da realidade social 2**: desemprego sazonal na atividade açucareira da zona da mata pernambucana: relatório de pesquisa. Recife, 2007.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. A brincadeira do cavalo-marinho em Pernambuco. **Vivência**, Natal, n. 27, 2004, p. 105-110.

IGBE. **Produção agrícola municipal**. 2007.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em 23 de junho de 2021

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS - INRC – Cavalo-Marinho; Iphan – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura; 2014.

MARÉS, Carlos Frederico. **A função social da terra**. Porto Alegre: S. A. Fabris Editor, 2003.

MARINHO, Edval. **O folguedo popular como veículo de comunicação rural***:* um estudo de um grupo de cavalo-marinho. 1984. 136p. Dissertação (Mestrado em Administração Rural), Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1984.

MARTINS, José de Souza. **Os Camponeses e a política no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARTINS, José de Souza. **Não há terra para plantar neste verão**. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 34.

MURPHY, John Patrick. **Cavalo-marinho pernambucano**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

OLIVEIRA, Alexandra Maria de. **A contra-reforma agrária do Banco Mundial e os camponeses no Ceará – Brasil**. 2005. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

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

RAMOS, P. **Agroindústria canavieira e propriedade fundiária no Brasil**. Tese de Doutorado/IE –Unicamp, Campinas, 1991, p. 43.

SÁ, Igor Cavalcante de. **Da Toada ao Samba**: o ensino de música no Cavalo-Marinho Boi Pintado. 2018. 60f. Trabalho de conclusão do curso (licenciatura em música) Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SALLES, Sandro Guimarães de. **A sombra da Jurema Encantada**: Mestres Juremeiros na Umbanda de Alhandra. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SILVA, Girlan Cândido da. A Representação sócio-econômica da Cana de açúcar para a região da Zona da Mata de Pernambuco. **Revista Eletrônica do Curso de Geografia da UFG**, n. 14, jan-jun, 2010. Disponível em: http://www2.jatai.ufg.br/ojs/index.php/geoambiente. Acesso em 7 jul. 2019.

SILVA, José Grimário da. Entrevista concedida a Igor Cavalcante de Sá em 29 Mar. 2018. Arquivo de áudio em formato WAV.

SILVA, José Grimário da. Entrevista concedida a Igor Cavalcante de Sá em 04 de Jul. 2019. Comunicação oral via aplicativo Whatsapp.

SIMONSEN, Roberto C.. **História econômica do Brasil** – *1500-1820*. Brasília: Senado Federal. 2005.

VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP**. São Paulo, n. 64, dez./fev. 2004-2005, p. 76-85.

WANDERLEY, Maria de Nazareth. **Capital e propriedade fundiária***:* suas articulações na economia açucareira de Pernambuco. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.