

**“BOTANDO AS FIGURAS”: AS BRINCANTES DO CAVALO MARINHO BOI
TIRA-TEIMA NA PRESERVAÇÃO DO LEGADO DO MESTRE ZÉ DE BIBI
(2014-2024)¹**

**“Embodying the *figures*”: The Women Performers of Cavalo Marinho Boi Tira-Teima
in the Preservation of Mestre Zé de Bibi’s Legacy (2014–2024)**

Cábia Rosa Barbosa²

Orientação: Prof. Dr. Allan Alves da Mata Ribeiro³

RESUMO

O Cavalo Marinho, reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil em 2014, reflete a resistência e a diversidade cultural da Mata Norte de Pernambuco e sul paraibano. Este artigo analisa o papel das mulheres do grupo Boi Tira-Teima na preservação dessa tradição, articulando questões de gênero e Educação Patrimonial. Em diálogo com Maria Acselrad (2002, 2013), Raquel Dias Teixeira (2013, 2015) e Carolina Dias Laranjeira (2018), realizamos entrevistas atentas à gestão e atuação feminina no Tira-Teima, localizado na cidade de Glória do Goitá, interior pernambucano. Conclui-se que essas mulheres são agentes centrais na manutenção da brincadeira, sustentando o legado do Mestre Zé de Bibi vivo ao reformular e preencher o Cavalo Marinho com novos significados.

Palavras-chave: cavalo marinho; brincadeira; patrimônio cultural.

ABSTRACT

The Cavalo Marinho, recognized as Cultural Heritage of Brazil in 2014, reflects the resistance and cultural diversity of the Mata Norte region of Pernambuco and southern Paraíba. This article analyzes the role of the women from the Boi Tira-Teima group in preserving this tradition, articulating issues of gender and Heritage Education. In dialogue with Maria Acselrad (2002, 2013), Raquel Dias Teixeira (2013, 2015), and Carolina Dias Laranjeira (2018), we conducted interviews focused on the female management and performance within Tira-Teima, based in the town of Glória do Goitá, in the countryside of Pernambuco. We conclude that these women are central agents in sustaining the brincadeira, keeping Mestre Zé de Bibi’s legacy alive by reformulating and imbuing Cavalo Marinho with new meanings.

Keywords: cavalo marinho; folklore performance; cultural heritage.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Pernambuco, CAEE: 85009424.3.0000.5208.

² Graduanda em Licenciatura em História na UFPE.

³ Doutor em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco.

1 INTRODUÇÃO

O Cavalo Marinho é uma manifestação cultural reconhecida como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2014 e está enraizado na região da Zona da Mata Norte pernambucana e sul da Paraíba. Caracterizando-se como um *folgado* que mescla elementos de teatro, *loas*, *toadas*, poesia e dança, o Cavalo Marinho transcende a brincadeira, atuando como um instrumento de identidade e resistência cultural (IPHAN, 2013). No centro dessa tradição encontra-se o grupo Cavalo Marinho Boi Tira-Teima, de Glória do Goitá, Mata Norte pernambucana, cuja singularidade reside na proeminência das mulheres na gestão e participação ativa como *brincantes*, termo preferido pelas entrevistadas para se referirem aos brincadores e que, nos apropriamos ao longo deste artigo. Essas mulheres desempenham papéis fundamentais na preservação do legado do mestre Zé de Bibi, fundador do grupo em 1961, apontando para intersecções entre gênero, identidade cultural e Educação Patrimonial.

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar como a experiência das mulheres do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima influencia a preservação e valorização do patrimônio cultural imaterial. O recorte temporal abrange o período entre 2014 e a atualidade (2024), considerando o ano de titulação do Cavalo Marinho como Patrimônio Cultural do Brasil bem como a entrada progressiva das filhas e netas do mestre Zé de Bibi no grupo. Essas mulheres assumem funções antes ocupadas majoritariamente por homens, reconfigurando a dinâmica das apresentações do grupo e consolidando-se como protagonistas na preservação de um legado familiar. Os objetivos específicos são: analisar as origens históricas do Cavalo Marinho na Mata Norte pernambucana, evidenciando as influências culturais presentes na formação da brincadeira e sua relação com a identidade local; identificar as práticas de gestão e atuação das mulheres no Cavalo Marinho Boi Tira-Teima, ressaltando os desafios e as conquistas na preservação do legado do mestre Zé de Bibi; e explorar como as danças e apresentações realizadas pelas brincantes promovem a valorização da diversidade cultural e a transmissão de saberes, desde o reconhecimento do Cavalo Marinho como Patrimônio Cultural do Brasil.

A pesquisa fundamenta-se no conceito de interseccionalidade, desenvolvido no Brasil por Carla Akotirene (2019), que permite compreender como marcadores sociais como raça, gênero e classe estruturam experiências e relações de poder. No campo cultural, as reflexões de Maria Acselrad (2002, 2013) e Carolina Dias Laranjeira (2018) sobre a dramaturgia do Cavalo Marinho complementam essa perspectiva ao abordar como as performances e a corporeidade das brincantes ressignificam papéis sociais. As análises históricas serão

embasadas nos estudos de Raquel Dias Teixeira (2013, 2015, 2016), que exploram a historicidade e as relações socioculturais e simbólicas do Cavalo Marinho.

Com características de estudo de caso com abordagem qualitativa, a pesquisa utiliza-se de entrevistas semiestruturadas como principal instrumento de coleta de dados.⁴ Metodologicamente, a história oral, conforme discutida por Ecléa Bosi (2003, 2004), oferece ferramentas essenciais para refletir acerca das memórias de mulheres que mantêm viva essa tradição, visto que destaca a importância da história oral na compreensão das lembranças, das formas de narrar o passado e as releituras feitas pelo indivíduo no presente, temas estes centrais para a abordagem metodológica deste estudo.

Nossas entrevistas foram realizadas com o Mestre Zé de Bibi, fundador do grupo e reconhecido Patrimônio Vivo de Pernambuco, além de três de suas filhas, Michelle, Neuza (Nenca) e Nalva, que atuam na gestão e continuidade do Cavalo Marinho Tira-Teima. Também contamos com a colaboração de sua esposa, Patrícia, cujas memórias ajudam a reconstruir as origens e os desafios enfrentados pelo grupo ao longo das décadas. Essas mulheres, que vivenciaram o crescimento e as transformações do Boi Tira-Teima, desempenham papéis que vão desde a organização do museu e do grupo até a atuação nas apresentações, simbolizando uma mudança nas dinâmicas da brincadeira, tradicionalmente dominada por homens.

Os relatos destas protagonistas oferecem uma perspectiva única sobre os desafios de preservar a tradição enquanto reconfiguram papéis sociais e culturais. Percebe-se porém que, apesar da ampla bibliografia, existe uma lacuna na análise específica sobre o Cavalo Marinho Boi Tira-Teima e o papel das mulheres nesse contexto. Com este estudo, buscamos ampliar o entendimento sobre a contribuição feminina para a preservação e a valorização do patrimônio imaterial, e como essa participação ativa é um símbolo de resistência e transformação sociocultural.

⁴ Para a organização das entrevistas foram utilizados dois *softwares*. O primeiro, [TurboScribe](#), é um serviço de transcrição por IA que fornece transcrição ilimitada de áudio e vídeo. Criado pelo engenheiro de *software* Leif Foged, a ferramenta converte arquivos de áudio e vídeo em texto em mais de 98 idiomas com uma precisão extremamente alta, conseguindo diferenciar vozes dentro um mesmo arquivo de áudio. As transcrições, arquivos enviados e informações da conta são criptografados e somente o usuário pode acessá-lo, podendo excluí-los a qualquer momento. O segundo, [IRAMUTEQ](#) (abreviação para *Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*), é um *software* gratuito e com fonte aberta, desenvolvido por Pierre Ratinaud e licenciado por GNU GPL (v2), que permite fazer análises estatísticas sobre corpus textuais e sobre tabelas indivíduos/palavras. Ele ancora-se no software R ([www.r-project.org](#)) e na linguagem Python ([www.python.org](#)), possibilitando a análise de dados textuais (Camargo & Justo, 2013).

Os relatos dos entrevistados permeiam todas as seções do artigo, organizados em três tópicos principais. O primeiro conduz o leitor ao século XIX, período em que o Cavalo Marinho foi perseguido pelas autoridades, com punições aos brincantes que utilizavam a brincadeira como forma de resistência frente à sociedade escravista e racista da época (Teixeira, 2015). Em seguida, adentra-se no universo do grupo Boi Tira-Teima, apresentando sua origem, formação e participação feminina na sustentação e sobrevivência do *folgado*. Além disso, debate-se acerca dos desafios enfrentados para manter a tradição viva, em diálogo com as práticas da educação patrimonial realizadas pelas mulheres entrevistadas. Por fim, uma reflexão sobre o corpo em movimento, a rebeldia e a liberdade expressas no ato de brincar, destacando como o protagonismo feminino ressignifica diariamente a tradição do Cavalo Marinho.

2 AS ORIGENS DA BRINCADEIRA

O Cavalo Marinho possui uma origem profundamente enraizada nas dinâmicas sociais e econômicas da Zona da Mata pernambucana, particularmente no contexto das plantações de cana-de-açúcar. De acordo com a historiadora Raquel Dias Teixeira (2015), essa brincadeira surge como um espaço de resistência e sociabilidade, onde escravizados, libertos e trabalhadores rurais podiam expressar suas tradições culturais e anseios de liberdade, mesmo em um ambiente de repressão extrema. O Cavalo Marinho não era uma brincadeira passiva de confronto, mas uma forma de luta simbólica contra as opressões do período escravista.

Após analisar uma documentação datada de 1871, a historiadora encontrou a denúncia de um inspetor da polícia, sobrinho de um senhor do Engenho de Alagoa Secca⁵, o qual denunciou ao delegado do distrito a situação de um grande grupo de negros, que possivelmente reunia-se para atacar a casa de seu tio a fim de obter liberdade. No mesmo relato fica claro que a tentativa dos escravizados não logrou êxito, mas demonstra a longevidade das resistências ao sistema escravista por meio do Cavalo Marinho (Teixeira, 2015).

As documentações apontam para o uso da brincadeira como ferramenta de organização coletiva, muitas vezes vista com desconfiança pelas autoridades da época. Ainda no episódio, escravizados foram acusados de planejar insurreições durante os encontros de

⁵ Território que atualmente corresponde aos municípios pernambucanos de Nazaré da Mata e Aliança (distritos de Macujê, antes conhecido como Lapa, Tupaóca, antiga Nossa Senhora do Ó, e Upatininga, antiga Alagoa Secca). Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=34395>.

Cavalo Marinho, evidenciando como essa manifestação cultural era criminalizada. Entretanto, a busca por liberdade e o desejo de cantar, dançar, beber e vadiar, unia e fortalecia os *folgazões*. Sobre isso, o termo *folgazão* e *folguedo*, muito utilizado pelos brincantes de Cavalo Marinho e Maracatu para se referir à brincadeira, era utilizado pelas autoridades coloniais para se referir ao ato de vadiar. “Dizia que este brinquedo era um divertimento que deveria ter sido tomado das terras africanas e que estava sendo tolerado na capital. Em tais documentos a noção de folguedo era também entendida como o ato de folgar, se divertir, e a ideia de folgazão era aproximada à de vadiação” (Teixeira, 2015, p. 214), o que aponta para a maior das intenções no cavalo marinho: o brincar.

Ilustríssimo Senhor, constando-me que entre os engenhos Alagoa Secca e Urubu há um pequeno arraial e ali nos dias santificados há reuniões de vadios, folgazões e com uma porção de escravos de diferentes pontos, onde se tem tratado de negócios perniciosos, correndo o boato que no último maracatu de sábado para o domingo passado reunirem-se mais de quinhentos escravos de diferentes engenhos, Vicência e diferentes lugares. Estando, portanto, na devida apreciação disto tenho concluído que o fato é verdadeiro, porém um pouco exagerado. [...] Hoje prestei auxílio ao Senhor de engenho Alagoa Secca para capturar dois escravos seus que dizem serem influentes neste negócio correndo a averiguação do dito Senhor de engenho, cujo resultado ainda ignoro e com tudo isso seja no próximo distrito desta cidade cumpre que Vossa Senhoria de as ordens convenientes devendo cientificar-lhe que estou bem informado que de sábado próximo vindouro há oito dias há reunião magna naquele ponto. Será, pois, conveniente que na noite do indicado dia esteja a polícia em atitude em todos os pontos da comarca para conhecer da verdade capturando quantos escravos transitarem sem motivo justificado. Presumo ter informado com a precisa clareza quanto é mister para o governo de Vossa Senhoria. Assim vos guardo por dilatados anos (Teixeira, 2013, p. 29-30).⁶

Os senhores de engenho reuniram-se e chegaram com as denúncias de comportamentos pouco usuais, suspeita de roubos e plano de assassinato por parte dos escravizados, e pediam investigação policial. O caso foi investigado e planejou-se uma emboscada a fim de flagrar o possível levante e, assim, levar à cadeia os responsáveis pela reunião de Cavalo Marinho. A próxima *sambada* ocorreria dali a alguns dias, portanto os guardas de polícia e os senhores de engenho realizaram o cerco conforme o combinado. Dezenas de pessoas foram presas, cerca de trinta escravizados, além de libertos, agricultores e algumas pessoas indicadas como responsáveis pelo dito motim. Todos eram perguntados se haviam assistido ao *samba* e o que sabiam das tentativas de insurreição ali engendradas.

⁶ O trecho transcrito por Raquel Dias Teixeira trata-se do ofício para o delegado de polícia, José Cavalcanti Wanderley, emitido pelo Subdelegado Feliciano José de Mello. Subdelegacia de Polícia do 3º Distrito de Alagoa Seca. 8 de março de 1871. SSP Nazaré 247 vol. 652, APEJE/Recife.

Foram também coagidos a delatar os responsáveis pela reunião e a explicar o que significavam os gritos de “viva!” ouvidos no momento da brincadeira (Teixeira, 2015).⁷

A suspeita era que uma insurreição estava ocorrendo, ou que os escravizados haviam tomado conhecimento de um dado movimento abolicionista no Recife e das alforrias que os negros começavam a receber, suspeitando enfim que estes planejavam fugir para a capital.⁸ E com isso, após colher os primeiros relatos, a polícia observou que algumas testemunhas apontavam para o negro escravizado Rufino, conhecido na região de Alagoa Secca como o “mestre do samba” e responsável pela reunião e, outros, diziam que o ajuntamento das pessoas deu-se por motivo do batizado de Daniel, filho de Rufino. Todos, sem exceção, negaram o conluio. Contudo, um dos presos por nome Luis relatou que outro negro chamado Francisco havia dito que não existiria mais “escravos” e indicou que alguns negros buscassem a liberdade de direito. Após o interrogatório os escravizados foram severamente punidos e entregues aos seus senhores, também sendo proibido o trânsito destes sem autorização após as nove horas da noite, horário tradicional para as sambadas (Teixeira, 2015).

O que ficou bastante claro na documentação estudada por Dias Teixeira e nos apontamentos que fez acerca do cotidiano social dos brincantes, foi o Cavalo Marinho como um espaço de ajuntamento de escravizados, libertos e agricultores, reunidos em torno da brincadeira, tendo em comum, segundo hipótese da historiadora, uma série de explorações sociais (2025) e com os mesmos inimigos, seus donos, patrões e a polícia a serviço destes. A busca por liberdade e o desejo de cantar, dançar, beber e vadiar, os unia e os fortalecia. De fato a alegria do *folgado* permaneceu presente no decorrer do tempo histórico, sobrevivendo a diferentes épocas e refletindo as dinâmicas sociais da Zona da Mata Norte pernambucana, como apontado por Beatriz Brusantin (2011), a qual destaca os personagens — também conhecidos pelo nome de *figuras* — representando as relações de poder entre patrões e empregados.

⁷ Os gritos de *vivas* proferidos no *folgado* é um icônico momento do festejo. No Cavalo Marinho Boi Tira-Teima a figura do Ora-Viva, representada por um religioso poeta apoiado em um cajado, chega cantando vivas, recitando poesias, recitando as *loas*, as *toadas*, e trazendo vivas para dentro da narrativa do Cavalo Marinho. Em outras tradições, ainda, os vivas são dedicados aos santos de devoção do dono do terreiro onde se apresenta o teatro, sejam estes santos de tradição católica ou de honras à Jurema Sagrada, estes proferidos pela figura do Caboclo.

⁸ Apesar do elitismo dos clubes de intelectuais abolicionistas ao longo dos anos 1860, essa década trouxe a efervescência de cosmopolitas que traziam do exterior os ideais anti-segregacionistas inspirados nos Estados Unidos e Cuba. A socióloga Angela Alonso compreende, inclusive, a chegada do telégrafo ao Brasil como um grande instrumento de circulação dos ideais abolicionistas. Para mais, ver *Flores, votos e balas: O movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Uma das características mais marcantes do estado corporal do brincante é a condição de exaustão física. Basta assistir e, na melhor das hipóteses, dançar Cavalo Marinho, para perceber o quão fortes são as pisadas, exigindo muito dos joelhos e da coluna. Há constantes trocas de movimento, o que confere leveza e muita velocidade apesar da dureza da pisada. O corpo do brincante é um corpo que sociabiliza com os companheiros ao passo que desafia-os ao combate, puxando-os para o meio da roda, momento da brincadeira conhecida como Mergulhão ou *maguião*⁹, abaixando e levantando, flexionando os joelhos (Laranjeira, 2018). E para desafiar ainda mais o corpo, a *sambada* do Cavalo Marinho tradicionalmente tem início ao entardecer e perdura até o amanhecer do dia seguinte, podendo durar cerca de 12 horas.

A brincadeira é repleta de comicidade, poesia e safadeza (Acselrad, 2002), com personagens que amam uma boa cachaça, ócio e farra, apresentando um cenário de festa mas também de diversas negociações com o senhor da casa, policiais, soldados e outros personagens influentes a fim de obter permissão para iniciar a brincadeira (Laranjeira, 2018). O auto tem início com o Capitão Marinho, mestre da brincadeira e *figura* que representa uma espécie de senhor de engenho. O Capitão deseja oferecer uma festa aos Santos Reis do Oriente e para cuidar da organização do baile, contrata os serviços de dois negros, as *figuras* emblemáticas de Mateus e seu *pareia*, Bastião. Juntos, se complementam, se acham os donos da festa – atitude que desagrade o Capitão, o qual contrata a figura do Soldado da Guarita para prender os homens. Os pareias sabem como se divertir e alegrar a plateia com a comicidade de seus gestos ao longo de toda a *sambada* (Acselrad, *idem*).

A pesquisadora em dança Carolina Dias Laranjeira (2018) complementa essa análise ao destacar que a dramaturgia do Cavalo Marinho incorpora elementos cômicos e críticos às estruturas de poder. Os personagens Mateus e Bastião, em especial, representam figuras subalternas que, por meio do riso e da astúcia, expõem as contradições das hierarquias sociais. A figura do Empata-Samba, por outro lado, simboliza as forças repressoras que tentavam interromper a brincadeira, sendo constantemente subvertido pela continuidade da celebração e expulso no terreiro. Mas as negociações continuavam. Se pode notar que em todos os espaços cênicos do *folgado* ocorrem acordos entre o Capitão e as demais figuras que se apresentam. Tais negociações são conhecidas no universo do trabalho como *empeleitadas*, onde o Capitão busca enganar as demais figuras, usufruindo de seus serviços e deixando de pagar por eles,

⁹ O Mergulhão é um momento caracterizado por seis tipos de pisadas fortes, mais conhecidas por trupés. São estas: entrada; pisa-pilão; pisa no pé; faca nele, mané; meu galope; e serrador. Os brincantes começam se enturmado uns com os outros, depois trabalham juntos e entram em sincronia. E enfim, trupés que representam batalhas, brigas, desafios e, novamente, trabalho.

jogando para o futuro as promessas de recompensa. Esse ponto denuncia a falta de honestidade dos senhores de engenho e as condições precárias de trabalho, mesmo após o abolicionismo, mas ao mesmo tempo mostra como as figuras dos negros escravizados fazem troça e realizam pequenas vinganças contra o Capitão e outras figuras de autoridade, os empurrando, criando armadilhas, desferindo golpes com a bexiga para “abrir a roda, quando necessário, ou ainda, para espancar e espantar os bêbados e baderneiros que por ventura aparecerem, com intuito de atrapalhar o desenvolvimento da trama” (Santos, 2005, p. 69).¹⁰

Tais elementos conferem muito humor à apresentação, garantindo as risadas do público e dos próprios brincantes os quais, no improviso, inventam e reinventam suas falas. Nisso, as figuras de Mateus e Bastião funcionam como os clássicos palhaços dos teatros de rua ou circo, aliviando o drama e atrapalhando quando bem entendem. Para o último caso citado, o chefe da festa, Capitão Marinho, convoca o Soldado da Guarita para colocar ordem no terreiro e prender os *pareias* baderneiros, os quais escapam com graça e escárnio.

A apresentação segue com a entrada de dezenas de personagens, todos (des)convidados para a festa de saudação ao divino Rei do Oriente, símbolo este de Jesus Cristo e, paralelamente, dos Três Reis Magos. Há beleza, há tragédia e, como anteriormente citado, há “safadeza”. Os diálogos dos personagens são repletos de *puias*, comicidade, piadas de teor sexual que desafiam a moral da festa, e códigos verbais de duplo sentido compreendidos apenas pelos negros Mateus e Bastião. Estes elementos ambíguos mostram como as resistências por meio de transgressões podiam ser realizadas sutilmente, disfarçadas de moralidade (Novais, 2018) e ganhando contornos de profanação e sátira, visto que o foco da festa está em celebrar o nascimento do divino Rei do Oriente, iniciando nas semanas que antecedem o natal até o dia de Reis, mas também farrear. Assim sendo, há uma quebra de expectativa na dramaturgia, em razão da presença de influências católicas, do Xangô e da Jurema Sagrada junto às *puias* e zombarias que atrapalham o que se espera de uma sacralidade religiosa: solenidade.

Ao longo do tempo, o Cavalo Marinho foi incorporando elementos religiosos, políticos e afetivos, assumindo um papel central na construção da identidade local do nordeste setentrional. Suas figuras dramatizam relações de poder, seus personagens denunciam desigualdades e sua dramaturgia permite extravasar críticas sociais sob a roupagem da comicidade e da festa. A partir das análises apresentadas, compreende-se que a história do

¹⁰ Bexiga é um instrumento utilizado pelas figuras de Mateus e Bastião. É feita a partir da bexiga do boi ou do bode, onde esta é tratada, limpa e seca, e em seguida inflada e amarrada. O som que emite é percussivo.

Cavalo Marinho é inseparável das experiências vividas por trabalhadores rurais, artistas populares e comunidades que perpetuam esse saber-fazer, aos próprios modos e sem receita pronta. Foi nesse cenário — moldado por tensões históricas e reinventado pela arte do improviso — que emergiu o grupo Boi Tira-Teima, fundado por um brincante que também é agricultor e que viu na brincadeira uma missão de vida, um desafio diante dos que duvidavam de sua capacidade.

Vale dizer que, apesar de o Cavalo Marinho possuir uma tradição ensinada de geração para geração, isso não significa que cada apresentação não se mostre única, variada, inédita. A brincadeira muda pois o principal ingrediente é o improviso. Cada brincante atua ao seu estilo e os sentidos podem mudar de acordo com as circunstâncias e o público ali presente (Laranjeira, 2018). Exemplo disso é o que tange o objeto de pesquisa deste artigo: a participação de mulheres em um *folgado* convencionalmente masculino. A partir do próximo tópico, será possível observar como o Boi Tira-Teima organiza-se internamente, enfrentando desafios para manter viva a tradição.

3 “A GENTE SÓ VIVE O MOMENTO, NÉ?”: O LÚDICO E O IMPROVISO NA BRINCADEIRA

O conceito de patrimônio, como destacado pelo historiador Haroldo Leitão Camargo (2002), tem suas raízes associadas a uma visão elitista e conservadora, inicialmente voltada para a preservação de bens materiais ligados às classes dominantes. No período colonial e até o final do século XVIII, não havia uma preocupação significativa com a preservação de monumentos ou artefatos históricos; pelo contrário, a destruição frequentemente ocorria por razões ideológicas ou econômicas.

Segundo o autor, no cenário brasileiro, foi apenas com o advento da sociedade industrial e o surgimento das primeiras práticas turísticas que a necessidade de preservar certos bens culturais começou a emergir. No final do século XVIII, foram criados os primeiros museus na concepção moderna, inaugurando uma era em que o patrimônio passou a ser reconhecido como um valor cultural e histórico a ser protegido. A consolidação dessa ideia se deu ao longo do século XIX, especialmente com o crescimento do turismo de massa e o avanço dos meios de transporte, como os trens e os navios a vapor, que possibilitaram o acesso a locais históricos. No Brasil, o governo varguista, preocupado em selecionar monumentos que representassem um ideal de civilidade, escolheu preservar e marcar como

patrimônio nacional os prédios neoclássicos ligados à elite. Enquanto isso outros tipos de construções e tradições foram eclipsadas (Funari & Pelegrini, 2006).

Márcia Chuva (2003) aponta que o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) — criado durante o governo Vargas, em 1937, e tendo Rodrigo Melo Franco de Andrade como seu primeiro diretor (1936-45) — foi muito mais do que um órgão técnico de preservação do patrimônio: ele atuava como um instrumento de construção da memória oficial do Brasil, moldando uma ideia de nação a partir de escolhas seletivas, que excluía uma série de atores sociais.

Embora o discurso institucional se ancorasse na valorização da diversidade cultural e da história brasileira, o que se consolidou foi a seleção de determinados bens e estilos arquitetônicos que correspondiam a ideais de ordem, progresso e civilização, típicos da elite intelectual e política da época. Como ressalta Chuva, o SPHAN operava a partir de uma lógica que associava o barroco mineiro e a arquitetura neoclássica às origens legítimas da nacionalidade brasileira. Isso implicava, necessariamente, a eclipsação de outras formas de expressão cultural, sobretudo as de origem popular, africana e indígena, que não se encaixavam no projeto civilizatório moderno que se pretendia afirmar. O objetivo principal do SPHAN seria, então, o de “dar concretude à nação, não somente desvendando a todos os brasileiros aquilo que, embora existente, se encontrava escondido, mas, também, construindo efetivamente essa materialidade” (Chuva, 2003, p. 320). Nesse sentido, o órgão pode ser entendido como uma instituição ambígua: ao mesmo tempo em que estabelecia um marco importante para a preservação de bens históricos e artísticos, também funcionava como um mecanismo controle simbólico, ao selecionar o que merecia ser lembrado e o que podia ser esquecido. Como consequência, monumentos que não representavam os valores da elite branca, católica e letrada foram negligenciados, e muitas manifestações culturais populares permaneceram, por décadas, fora do escopo do reconhecimento patrimonial oficial. Lembremos do Anteprojeto para a criação do SPHAN, elaborado por Mário de Andrade em 1936, que consistia numa proposta diferente do que foi efetivamente implantada no governo varguista.

Para Mário de Andrade, o patrimônio não se restringia apenas a igrejas, casarões e obras eruditas: ele pensava em um conceito mais abrangente e antropológico, incluindo a cultura popular, as manifestações orais, a música, as festas, os saberes tradicionais e as paisagens. Ou seja, ele queria que o patrimônio refletisse a identidade múltipla e mestiça do

povo brasileiro, marcada por heranças indígenas, africanas e europeias.¹¹ No entanto, esse projeto acabou preterido no contexto do Estado Novo (1937-1945), porque havia uma clara disputa entre as formas de pensar a nação. Enquanto o etnógrafo defendia a ideia de identidade nacional construída a partir da diversidade real do povo e do reconhecimento das expressões populares como indispensáveis ao se pensar em patrimônio, a visão oficial do governo buscava uma ideia voltada à construção do chamado “homem novo”, alinhado ao projeto nacionalista autoritário do Estado Novo. Esse ideal implicava ordem, disciplina, unidade e modernização, numa chave que não se harmonizava com o caráter múltiplo, mestiço e por vezes subversivo das manifestações populares. Assim, ao invés de assumir a pluralidade proposta por Mário, o SPHAN institucionalizou uma lógica seletiva de preservação. Como já destacado por Chuva (2003), a escolha do que seria considerado patrimônio privilegiava o barroco mineiro e certos estilos arquitetônicos que correspondiam à narrativa de ordem, progresso e civilização — uma “memória oficial” que servia para legitimar a elite política e intelectual da época.

Essa crítica se torna ainda mais relevante quando analisamos o processo tardio de reconhecimento de manifestações populares como patrimônio imaterial. O Cavalo Marinho, que só foi oficialmente reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil em 2014, mostra como os critérios de valoração patrimonial ainda carregam resquícios dessa herança excludente e ainda mostram apego ao sentido clássico de monumento, bem explicado por Chuva (2003) ao tratar do caso francês no que diz respeito à noção de patrimônio. Segundo Chuva, a historiadora Françoise Choay observa que, na tradição francesa ocorre uma distinção conceitual entre monumento e monumento histórico, e a distinção reside, sobretudo, nas funções atribuídas a cada tipo. O primeiro é dotado de uma concepção clássica e é concebido como uma obra de celebração, erguido intencionalmente para glorificar feitos, personagens ou eventos, e contribuir para a formação de uma identidade desejada para o Estado.

O monumento histórico, contudo, difere por surgir a partir da mudança de olhar. Aos objetos, são atribuídos valor e significado, ou seja, o reconhecimento é *a posteriori*. Isso ocorreu porque após a queda do Antigo Regime, a revolução francesa de 1789 se viu diante do dilema da ressignificação. Em um novo regime, os bens correm o risco de destruição, pois são entendidos como cenários de um passado que já não representa o que se quer para um

¹¹ Para mais detalhes, ler o Anteprojeto do SPHAN (1936) idealizado por Mário de Andrade. Tratou-se de uma carta-proposta redigida em forma de projeto de lei que o etnógrafo preparou a pedido do então ministro Gustavo Capanema. Ver em: ANDRADE, Mário de. Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: Mário de Andrade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002, p. 270-288.

novo tempo. É nesse momento que se inicia a ideia de salvaguardar certos edifícios não por aquilo que glorificam, mas pelo que testemunham historicamente. Surge, então, o conceito moderno de “monumento histórico” (Chuva, 2003).

Voltando para o caso brasileiro, com o período de redemocratização, o conceito de patrimônio expandiu-se e o reconhecimento oficial do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima como patrimônio imaterial reflete a evolução desse conceito. A nova Constituinte de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliaram a definição e o patrimônio passa a abarcar práticas e saberes que são transmitidos de geração em geração, formando a base da identidade cultural de uma comunidade. Isso pode incluir coreografias, técnicas, saberes, formas de tocar certos instrumentos, *loas* e *toadas* memorizadas e repassadas de pai para filho, ou até mesmo uma receita (Brasil, 1988). A preservação desse tipo de patrimônio é fundamental, pois ele carrega em si as histórias, os valores e as resistências de um povo, de modo que não é tão fácil modificar as relações simbólicas e afetivas que são estabelecidas entre um bem e os que trabalham por sua manutenção (Olender, 2017).

No caso do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima, sua preservação vai além da manutenção de uma tradição artística. A brincadeira carrega a responsabilidade de ser um símbolo de resistência cultural, especialmente considerando sua origem nos engenhos de açúcar da Zona da Mata pernambucana, onde os trabalhadores utilizavam a brincadeira como forma de expressão e enfrentamento das opressões sociais, tal como a possibilidade de representar a dramatização do cotidiano como parte do processo de ressignificação da realidade e resistência dos escravizados no sistema colonial escravista. Desse modo, “a brincadeira teria sido a forma pela qual se deu a reconstituir as relações de solidariedade entre os negros, vindos de diferentes partes da África, com línguas e costumes diversos, através da manutenção ou reelaboração de seus cantos e danças” (Acseirad, 2013, p. 51).

Ao longo de sua história, o grupo Boi Tira-Teima, fundado por Zé de Bibi há mais de sessenta anos, tornou-se uma referência não apenas por suas apresentações, a influência em sua comunidade ou o trabalho de manutenção do museu, mas também pelo destaque das mulheres na gestão e na continuidade da tradição.¹² O que levanta questionamentos acerca de quais esforços estão sendo conduzidos para a manutenção de um dos últimos sobreviventes da

¹² O museu foi criado em 2006 a partir das ideias do então produtor cultural, Lucas Alves. Nas palavras da entrevistada Michelle, seu pai criava novas fantasias anualmente, enquanto as fantasias “aposentadas” eram guardadas. Com o passar dos anos, contudo, muitas fantasias se acumulavam, escondidas e sem uso, até que Lucas Alves teve a ideia de transformá-las em acervo de museu. Assim, as fantasias hoje são receptáculos das memórias de seu criador, Mestre Zé de Bibi, o qual costurou, moldou e bordou manualmente cada uma delas, ao longo de toda a sua vida.

tradição de Cavalo Marinho de Bombo no país, bem como as reinvenções empregadas para que o *brinquedo* continue vivo.¹³

A preservação do grupo, no entanto, não se limita ao âmbito familiar. Embora os esforços das mulheres e de outros membros do Tira-Teima sejam essenciais para manter viva a tradição, a sobrevivência do Cavalo Marinho também depende de incentivos externos, como políticas públicas e editais culturais. Essas iniciativas aumentam as possibilidades de manutenção e reinvenção da brincadeira, oferecendo recursos financeiros e visibilidade à tradição. Entre tantas medidas, destacam-se ações promovidas no âmbito estadual e federal, que têm contribuído para fortalecer o grupo, ainda que de forma pontual e insuficiente diante das demandas crescentes.

Além de constantes divulgações em seus *sites* oficiais, um fator que contribuiu na captação de bolsas e maior visitação de escolas do município ao Sítio Malícia foi o reconhecimento do Mestre Zé de Bibi como Patrimônio Vivo em 2018¹⁴, através do 13º Concurso do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco. Michelle de Jesus, filha de Zé de Bibi, gestora, tesoureira e uma das entrevistadas, compartilhou que esse reconhecimento ajudou sua família a repaginar o museu e adquirir materiais para as visitas de escolas e turistas (2025). Além disso, editais como os da Lei Aldir Blanc e da Lei Paulo Gustavo têm desempenhado um papel relevante na captação de recursos, ainda que muito pontuais.

Por outro lado, a situação no âmbito municipal é marcada por dificuldades e exaustão. O apoio da prefeitura de Glória do Goitá, segundo Michelle, só ocorre quando solicitado várias vezes e é restrito a ocasiões específicas, como a sambada de aniversário do Cavalo Marinho, que ocorre entre os meses de agosto e setembro. Portanto, para garantir infraestruturas básicas, como iluminação e alimentação dos participantes, a família precisa

¹³ O Cavalo Marinho de Bombo tem *toadas* próprias e uma ordem diferente na entrada das *figuras*, além de caracterizar-se pelo uso do bombo (ou zabumba), além da rabeca e o ganzá, o que difere do Cavalo Marinho de Pandeiro, mais difundido e que utiliza rabeca, ganzá, bage (reco-reco) e pandeiro, mas não o bombo. Poucos grupos guardam a tradição do bombo: os ainda atuantes são o Boi Tira-Teima, Boi Ventania e Boi Teimoso, dos mestres Zé de Bibi, João Pissica e Borges Lucas, respectivamente. No entanto, outros mestres guardam a tradição, como Biu de Dóia, Zé Milton e o já citado Borges Lucas (amigos de Zé de Bibi, formam o banco e brincam com ele). Para um melhor aprofundamento com relação ao Cavalo Marinho de Bombo, ler: **Da boca da noite à barra do dia as representações do cavalo marinho: o caso do Boi Ventania de Feira Nova - PE**, dissertação de Frank Souto Maior Junior (UFRPE). Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/6180>.

¹⁴ Além do prêmio de Patrimônio Vivo, o Mestre Zé de Bibi recebeu outros prêmios muito significativos, como: Prêmio Culturas Populares - Cem Anos de Frevo - Maestro Duda (2007), pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura; título Construtores da Cultura (2008) promovido pela Secretaria de Cultura do Recife; Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade do MINC/IPHAN, no ano de 2009, na categoria salvaguarda de bens de natureza imaterial;

persistir em solicitações e frequentemente arcar com custos adicionais. Esse contraste entre as iniciativas estaduais e municipais revela um cenário de desigualdade no tratamento do patrimônio cultural, dificultando o planejamento de eventos ao longo do ano.

Ainda assim, o Boi Tira-Teima continua teimando na brincadeira. A esposa, filhas e netas do Mestre, não apenas trabalham incansavelmente na execução da brincadeira, mas também na busca de recursos e manutenção das atividades, correndo atrás de editais de cultura de todo o estado de Pernambuco e especialmente contando com as visitas das escolas, o que, hoje, é a principal fonte de renda do grupo.

Todos os meus meninos sabem muito bem o que é cavalo marinho. Sabem muito bem como se representa. Depois que tomaram conta de casa, se afastaram um pouco do cavalo marinho, nenhum brinca. Aí lá vai o grupo de netos, nunca vi brincar tanto daquele jeito. Tinha uns que queriam passar por mim, depois cresceram, alguns se afastaram. Atualmente, só tem dois netos que estão mais comigo. Agora estou com o grupo das filhas, já tô até dizendo ao povo que o cavalo marinho é das mulheres, que as meninas brincam muito bem. Tem uma que toma conta, responsável pelos pagamentos, se inscreve nos eventos o cavalo marinho, faz projeto, tá tudo na mão dela. Eu só fico somente assinando. Fico muito feliz com a participação das filhas, faço igual ao ditado: quando eu morrer, eu deixo a história certa. Eu tô confiando que sim (Mestre Zé de Bibi, 2025).

O Cavalo Marinho, com sua combinação de teatro, dança e música, transcende o entretenimento ao criar um espaço onde o humor ácido e a leveza da brincadeira proporcionam momentos de escapismo para os brincantes. Como Michelle de Jesus Carvalho (2025) observou: “Não é tudo bem pré-delimitado, pré-definido. A gente só vive o momento, né? Porque o cavalo marinho tá no sangue, o cavalo marinho tá na mente, e a gente só vive o momento. E a gente adapta também, né?”, destacando como o improviso não é apenas uma técnica, mas uma filosofia que mantém a essência da tradição viva. Esses momentos de desconexão com as preocupações do cotidiano permitem que os participantes vivenciem um estado de liberdade criativa no qual a privação de liberdade e as tensões sociais e pessoais são temporariamente suspensos.

A convivência entre o escárnio e a espiritualidade, ambos presentes no mesmo espaço performático, exemplifica a fluidez das fronteiras entre o sagrado e o profano na brincadeira. Essa coexistência é uma característica central da imaterialidade do Cavalo Marinho, que se manifesta não somente nos objetos tangíveis, como máscaras e fantasias, mas também nos gestos, nas músicas, nas falas improvisadas e na interação entre brincantes e público (Laranjeira, 2018). Como cita Wexyza Moraes (2021) em sua dissertação acerca da Mestra

Nice do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do município de Condado, “o corpo reage ao orgânico da rotina, enquanto o saber é a reprodução continuada da coisa vivida, no dia a dia dos brincantes, Mestras e Mestres das culturas populares”. O improviso ganha contornos de rebeldia diante da domesticação do corpo da mulher na sociedade patriarcal e ditadora de usos e costumes para esse corpo. Por isso, no espaço do *samba*, o improviso é mais do que somente uma técnica repassada de pai para filhas. É, sobretudo, um manifesto da liberdade de brincar.

Ao discutir o conceito de interseccionalidade, a pesquisadora Carla Akotirene (2019) destaca como os corpos das mulheres carregam não apenas sua individualidade, mas também marcas históricas e sociais. No Cavalo Marinho Boi Tira-Teima, essas marcas encontram expressão nas performances improvisadas das mulheres, que rompem o controle do corpo feminino imposto pelas ditas regras de “Cavalo Marinho é brincadeira de homem”. Muita coisa mudou, e Nalva, filha do primeiro casamento de Zé de Bibi, dá testemunho disso:

Hoje, a gente já vê o Cavalo Marinho como a gente não via antes. Por que eu falo isso? Porque, antes, meu pai fazia a caravana e ia brincar fora. Então, a gente não tinha oportunidade de ir brincar fora. Principalmente as mulheres. Os meninos ainda iam brincar. Porém, nós, mulheres, não poderíamos ir. Hoje, a trajetória que a gente vê é que... Hoje, a gente vê os personagens montando, hoje, a brincadeira é no terreiro de casa e, quando é fora, tem possibilidade. Hoje, já podemos participar verdadeiramente. Então, assim, meu pai influenciou, sim, a gente. Outros mestres próximos também influenciaram a gente a estar hoje no cavalo marinho. É isso. E dentre outras coisas, né? (Nalva, 2025)

Atualmente, Nalva bota a figura emblemática do Boi, tão tradicionalmente masculina, e dança com uma leveza deslumbrante, parecendo ignorar os trinta quilos da fantasia sobre o seu corpo. Mas não ignora, a consciência corporal vai além da técnica e reforça a dimensão imaterial da tradição. O corpo feminino brincante, ao ocupar espaços historicamente masculinos na brincadeira, se posiciona como protagonista de uma história coletiva que é simultaneamente pessoal e política. A improvisação, nesse contexto, se torna um meio de reivindicação de autonomia e um campo onde a espiritualidade e o escárnio desafiam normas sociais. Carla Akotirene (2019) observa que as interseccionalidades de gênero, raça e classe social frequentemente limitam o ir e o vir dos corpos das mulheres em suas possibilidades de existir e expressar-se. No entanto, no Cavalo Marinho, essas interseccionalidades são transformadas em potência. Ainda que a tradição patriarcal da brincadeira tenha suprimido, por séculos, a participação feminina, seus corpos, portanto, reivindicam respeito e um lugar para dançar no terreiro.

A Mestra Nice, nome popular para Maria de Fátima Rodrigues, primeira mulher negra a mestrar um Cavalo Marinho, relatou um pouco de sua trajetória para a revista O Grito no ano de 2024:

Nice recorda que chegou a pedir para o pai deixá-la brincar e ele disse que aquilo não era coisa de mulher. “Ele falou que as figuras ficavam de toda posição quando iam pro chão e a minha resposta pra ele foi: pai, depois que eu boto o paletó e a máscara no rosto eu sou um corpo que dança”. Mesmo com essa recusa, Nice continuou insistindo. Nessa época ela já tocava no Cavalo Marinho. Tempos depois, ela pediu pro pai ensinar alguma figura da brincadeira e ele cedeu (Teles, 2024).

Essa inversão de “papeis” expõe de forma clara a construção performativa de gênero: o papel não depende do sexo biológico, mas da repetição de atos que, ao longo do tempo, se tornaram “naturais”. Judith Butler (2018) nos lembra que o gênero é uma identidade frágil, construída por meio da repetição estilizada de atos no tempo – ele não precede os atos, mas é o efeito da performance reiterada. Por isso, Mestra Nice afirmou com muita convicção que, no momento em que vestisse uma figura, não seria mais uma mulher, seria uma *figura*.

Nalva, com certa timidez diante da entrevista, explicou posteriormente o motivo de seu acanhamento, expondo o seguinte: “Eu respondo as coisas melhor botando as *figuras*. Eu mostro melhor do que falando. Eu sei me expressar nas *figuras*, graças a Deus”. Vemos assim que o corpo performático é a fala das brincantes, de modo que sobrepõe o corpo despido da figura. Podemos falar de uma espécie de incorporação, dita por Zé de Bibi como algo sagrado. Assim, uma mulher que empresta seu corpo para o sagrado, reivindica o lugar a qual deseja estar: no terreiro, brincando e dançando, independente de ser taxada como promíscua pelo puritanismo machista.

Michelle, Neuza (conhecida como Nenca) e Nalva nasceram e cresceram no Sítio Malícia, em Glória do Goitá, onde o Cavalo Marinho não era uma tradição distante, mas parte integrante da vida cotidiana. A brincadeira estava no ar, nas noites estreladas daquele céu que ainda hoje é tão limpo, e no som hipnotizante do bombo e da rabeca que ecoavam pela comunidade e parecia anunciar um evento épico e inesquecível. Para essas mulheres, a infância foi um mergulho contínuo em um universo onde o trabalho, a arte, a religiosidade e o humor se entrelaçam.

Neuza e Nenca, filhas mais velhas, viveram em uma época mais dura para o Cavalo Marinho. Não havia qualquer bolsa ou premiação que ajudasse nos custos do sítio e o Mestre Zé de Bibi, desde muito criança, precisou trabalhar para sustentar a família, de modo que nas

décadas de 1980 e 1990 não havia qualquer perspectiva de reconhecimento estadual, nacional ou mesmo internacional para o Cavalo Marinho Boi Tira-Teima. As esparsas divulgações ocorriam de forma local, com brincadeiras ocorrendo em barracas, vendas e bodegas de pessoas da comunidade. Estes contratavam Zé de Bibi a fim de chamarem a atenção do público e aumentarem os lucros dos estabelecimentos. As duas filhas, de modo semelhante, falaram do trabalho duro na lavoura. Precisaram trabalhar desde muito jovens e quase não havia tempo para a brincadeira. “A minha infância foi muita luta, muita batalha, pelo fato de a gente morar em sítio e precisar ajudar nas tarefas de casa e do campo”, conta Nalva (2025). E continua: “Uma vez ou outra, brincar de roda, brincar de se esconder, brincar de pular corda. E, no mais mesmo, era mais trabalhar. Mas isso foi o que me fortaleceu”. Nenca (2025), complementa:

Aos sete anos de idade, sete, oito anos de idade, a gente já começava a trabalhar. Meu pai já punhava um tutano de inchada pra gente sair arrancando os matos do terreiro, limpando o milho, chegando terra no milho, né, limpando os quintais, limpando o terreiro, apanhando o capim, botando ração pros bois. Tinha uns dias de a gente brincar, a gente tinha as amizades de a gente brincar nos finais de semana, no fim de tarde, mas a infância era mais trabalhar mesmo, entendeu? Pra ajudar em casa, em todas as tarefas, eram as nossas brincadeiras. A minha infância foi assim, trabalhando. Pra ajudar em casa, limpando o mato, apanhando ração, foi essa a infância.

Por outro lado, Michelle, nascida nos anos 2000 e pertencente a uma geração diferente, relata uma experiência bastante distinta em sua infância pois, ao contrário das irmãs mais velhas, não conheceu o universo do trabalho duro. O Sítio Malícia sempre foi sinônimo de diversão, nostalgia e liberdade. Nasceu em uma época onde foi possível brincar no Cavalo Marinho desde muito jovem, sem que fosse impedida ou obrigada a apreciar à distância. Podia correr sítio adentro, ter contato com os bichos e a natureza e brincar livremente de pião e bola, sem qualquer possível distinção entre brincadeira de menino e menina. Michelle conta que “era tudo brincadeira”.

Nesse ponto, as entrevistadas revisitaram as páginas da infância e apresentaram o Boi de Chupeta, uma variação do Boi Tira-Teima, criado por Zé de Bibi para atender as crianças da família e da comunidade, o que contribuiu na formação de novos brincantes. A necessidade se fez em vista de que muitos dos brincantes adultos deixaram a brincadeira por razões como envelhecimento, demandas do trabalho rural ou mudanças na vida pessoal. Alguns se mudaram para o interior, outros deixaram de ver sentido do folguedo e outros, ainda, converteram-se a religiões que enxergam a brincadeira com maus olhos. Essa redução no

número de integrantes gerou a preocupação de que a tradição poderia desaparecer caso não houvesse um esforço ativo para formar uma nova geração de participantes. Assim, o Boi de Chupeta foi idealizado como um espaço pedagógico e cultural para inserir as crianças na brincadeira desde cedo.

E teve um momento da nossa infância que meu pai tinha as quatro filhas do terceiro casamento, a gente ali na faixa etária entre 4 e 10 anos e tinham os netos dos filhos dele mais velhos, e era tudo assim na faixa etária da gente. Então, ele resolveu criar um cavalo marinho mirim. Então, a gente já foi ali se conectando na infância com o cavalo marinho. Ele fez, sabe? Personalizou todas as fantasias para o tamanho mirim. Então, ele fez um Boi mirim, ele fez uma Burra mirim, um cavalo mirim, roupinhas de Baianas mirim e ensinava a gente essa tradição. Então, foi uma infância assim que foi muito rica de cultura. A gente aprendia muita coisa, coco de roda, ciranda. Então, sabe, a infância é muito rica mesmo (Michelle de Jesus, 2025).

Zé de Bibi reconhecia que a cultura do Cavalo Marinho só poderia sobreviver se os mais jovens aprendessem diretamente com os mestres. O Boi de Chupeta funcionava como uma ponte entre gerações, permitindo que as crianças vivenciassem os ensinamentos e aprendizados de maneira prática e imersiva, em um ambiente lúdico e acessível. Assim nasceu uma vertente do Boi Tira-Teima, que educava para a valorização do patrimônio e ajudava a divulgar o Cavalo Marinho para além do círculo imediato da comunidade. Como um visionário, o Mestre adaptou os trajes das *figuras* aos tamanhos dos corpos infantis. Havia um Boi mirim, um Cavalo mirim, uma Burra mirim, entre tantas outras figuras adaptadas para as crianças brincarem. Para os pequenos, conta Michelle, Cavalo Marinho era uma recreação colorida e muito divertida.

Atualmente o Boi de Chupeta já não brinca, visto que as crianças filhas, netas e vizinhas do Mestre Zé de Bibi, cresceram, tornaram-se jovens adultos. Entretanto, os integrantes do grupo confessam o desejo de ressuscitar o brinquedo no futuro, montando um grupo com as novas crianças da família e da comunidade. Enquanto esse dia não chega, Boi de Chupeta inspira as atividades de oficinas nas visitas das escolas ao sítio. Veremos a seguir o quão marcante se tornou a entrada definitiva das mulheres da família no Cavalo Marinho. Não somente como curiosas participantes ou trabalhadoras dos bastidores mas como brincantes ativas.

3.1 A INSERÇÃO FEMININA NA BRINCADEIRA

(...) Onde é que se viu uma Catirina ser mulher? Onde é que se viu uma mulher colocar um Boi nas costas? Um Boi pesado, e fazer a dança do Boi, né. Onde que se viu uma mulher colocar um Caboclo de Pena, sabe, dentro da brincadeira do Cavalo Marinho? (Michelle de Jesus, 2025)

Em uma das apresentações do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima, assisti a uma cena marcante. A encenação envolvia as figuras do Mateus, Bastião e Catirina, todos pessoas pretas em um contexto de opressão colonial. Tradicionalmente, Catirina é uma mulher negra que cozinha para os escravizados “fujões” e é compartilhada entre os dois homens citados, trabalhadores escravizados. Contudo, na encenação, o que mais me chamou a atenção foi que Catirina, uma personagem historicamente representada por homens, foi interpretada por uma mulher: Nenca, filha do mestre Zé de Bibi. Essa inversão na representação já traz uma mudança significativa, pois uma mulher negra no papel de Catirina altera a dinâmica da história bem como os sentimentos diante da dramaturgia.

Na maioria dos grupos de Cavalo Marinho, a encenação da personagem é envolta em uma espécie de comédia absurda, onde o assédio a Catirina, infligido pela *figura* do Soldado da Gurita, mesmo sendo uma violência, acaba por se reduzir à palhaçada e ao riso. Depois, quando os negros Mateus e Bastião também são molestados pelo Soldado, estes entram em embate, onde os homens e Catirina dão socos ou tentam fugir dos abusos do militar. Entretanto, o que pretende-se destacar é a diferença entre o assédio sofrido por Mateus e Bastião do assédio sofrido por Catirina no contexto do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima. Aqui, os símbolos mudam e a dinâmica cômica da representação é substituída por uma espécie de mal-estar em quem assiste, especialmente mulheres, que veem-se em Catirina.

O assédio, que antes poderia ser visto como uma piada irreverente dos homens que representavam Catirina, agora assume um tom diferente. O assediador, sem perceber a gravidade de seus atos, começa a empurrar a personagem, quase subindo em cima dela e falando de forma invasiva, muito próxima ao rosto de Catirina. Ao observar essa cena, percebi que a reação do público e a própria expressão de Catirina eram de desconforto real — o que seria uma brincadeira cômica em um Cavalo Marinho predominantemente masculino, torna-se uma violência real, e todos ali, inclusive a brincante, sentiram isso. Mas por que? Não se trata apenas de uma atuação? Qual o lugar do corpo e dos sentimentos de quem empresta seu corpo a uma personagem que sofre constantes assédios e zombarias? E quando esse corpo é negro-mulher? Ver uma mulher negra de fato “botar” a figura de Catirina desestabiliza a convenção, pois o gesto performativo reconfigura os signos que se habituaram à repetição masculina. E aqui precisamos repetir onde está o ponto crucial: o que antes se camuflava de

comédia — a cena de assédio sofrida por Catirina por parte da figura do Soldado da Guarita — torna-se violência real. O corpo que antes servia apenas à teatralização de uma mulher agora é, de fato, uma mulher encarnando um papel, mas não apenas isso: uma mulher negra, cujas experiências sociais e históricas trazem à cena camadas de dor e resistência que não estavam presentes quando a personagem era encenada por homens. A performance, então, passa a produzir efeitos políticos e afetivos novos.

A performance de Nenca abre espaço para uma análise sobre o gênero como prática e não como essência. Judith Butler (2018) propõe que o gênero não é um dado natural, mas sim um efeito de repetições estilizadas de atos, uma performance reiterada que cria a ilusão de uma identidade fixa. Ou seja, ser mulher ou ser homem não são fatos naturais e imutáveis, mas formas de atuar, fazer e encarnar papéis historicamente instituídos. Isso significa que o corpo feminino de Nenca carrega marcas sociais que não desaparecem na performance: ele não se torna neutro ao entrar em cena. Pelo contrário, ele evidencia que os papéis sociais, como o de Catirina, são construções culturais e podem ser reescritos. E é justamente aí que a performance de gênero deixa de ser apenas repetição e passa a ser transformação. A encenação de Catirina por uma mulher, portanto, não é mera substituição — é ruptura.

Nesse contexto, a experiência encarnada da brincante não pode ser descolada de sua historicidade. No caso de Nenca, sua história é atravessada por experiências de trabalho rural, dupla jornada e exclusão — elementos também discutidos por Lygia Sigaud (1979) ao descrever o papel esperado das mulheres nos canaviais. Ao assumir o papel de Catirina, Nenca carrega também essas marcas e transforma a encenação em ato político. O assédio da figura masculina, que antes poderia ser lido como alívio cômico, revela-se violência; o riso cede lugar à inquietação, e o terreiro torna-se espaço de denúncia.

Esse momento não trata-se apenas de um reflexo da realidade social na brincadeira cultural do Cavalo Marinho, mas também um exemplo claro do que a interseccionalidade nos ensina sobre a sobreposição das opressões que as mulheres negras enfrentam. Como bem expõe Carla Akotirene (2019), a interseccionalidade permite que compreendamos as múltiplas camadas de opressão que se cruzam e se potencializam, criando experiências de vulnerabilidade únicas para as mulheres, especialmente as mulheres negras, que estão na encruzilhada dessas formas de violência. O corpo de Catirina, agora interpretado por uma mulher negra, Nenca, torna-se o campo de disputa entre o racismo, o machismo e a vulnerabilidade social devido a pobreza da personagem, levando a um profundo descompasso entre o que era antes uma simples brincadeira interpretada de um modo divertido por homens e que agora se revela uma opressão violenta. A figura do assediador, representante de uma

autoridade militar opressora no contexto histórico das senzalas e da cana-de-açúcar, mostra como, mesmo em um ambiente festivo, a violência de gênero e a opressão racial passam despercebidas por olhares não racializados, e o desconforto que muitos destes sentem, sem compreender o motivador, logo é substituído pelo esquecimento.

O citado episódio trouxe à tona uma reflexão crucial sobre o papel da representação de gênero e raça nas performances culturais. O corpo de Catirina, uma mulher negra, já de idade e com 80 filhos, sendo assediada por um personagem que remete à figura de um soldado a serviço dos interesses dos senhores de terra, coloca em evidência como a opressão histórica de mulheres negras não pode ser dissociada de um contexto social que ainda reproduz essas relações de poder. O fato de que essa dinâmica se torna palpável e incômoda para todos os presentes evidencia a urgência de questionarmos as permanências da violência racial, de classe e de gênero. Esse tipo de reflexão importa para compreendermos como a interseccionalidade não é apenas uma teoria acadêmica, mas uma ferramenta para entender e modificar as estruturas de opressão que atravessam a sociedade, e como essas violências, embora muitas vezes invisibilizadas, continuam a fazer parte da nossa realidade, inclusive representado por nossas tradições culturais.

4 UMA CATIRINA COLORIDA E ALEGRE: PRESERVANDO O LEGADO DO MESTRE ZÉ DE BIBI

os meus irmãos sujando-se
na lama
e eis-me aqui cercada
de alvura e enxovais
eles se provocando e provando
do fogo
e eu aqui fechada
provendo a comida
eles se lambuzando e arrotando
na mesa
e eu a temperada
servindo, contida
os meus irmãos jogando-se
na cama
e eis-me afiançada
por dote e marido¹⁵

Os novos tempos trouxeram consigo mudanças sociais que atravessaram as tradições culturais. De uma Zona da Mata canavieira, de um folgado com farras e *puias*, da resistência

¹⁵ *Das irmãs*, poema de Sonia Queiroz, do livro “O sacro ofício”. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

performática frente à uma realidade de opressão, surgiu o Cavalo Marinho, como um alento, um descanso para homens fatigados da labuta e dispostos a debochar do opressor. Homens. É o que conta a tradição oral dos mestres de Cavalo Marinho: eram sempre os homens, e era estranho ver uma mulher botar figura, sair dançando ou aguentar o ritmo pesado da brincadeira. Mas lá estavam elas, tecendo as fantasias, cozinhando, limpando, cuidando e dançando escondidas.

Contudo, o que sobrou em vontade, faltou em oportunidades. Era cultural que as mulheres ofuscassem seus desejos em prol do trabalho da lavoura, da vida doméstica e do cuidado parental. Na família Carvalho não foi diferente. Semelhante ao que Lygia Sigaud (1979) descreveu à respeito do deslocamento dos jovens de acordo com cada papel de gênero, livres dos compromissos familiares, os homens solteiros no contexto do trabalho rural, saíam para buscar um trabalho mais vantajoso, pois, só os homens “andam pelo mundo” (1979, p. 55). Já as mulheres, além das funções domésticas na casa e à criação, também realizavam a função de trabalho nos roçados da cana, como conta Sigaud.

Nisso, quando os filhos homens do Mestre Zé de Bibi tomaram cada qual os seus rumos, as mulheres permaneceram no Sítio Malícia, casa natal do Mestre Zé de Bibi e, juntas a ele, continuaram a cuidar de tudo. Pareciam compreender desde cedo, e antes de todos os outros, a importância de preservar aquela tradição de Cavalo Marinho, que olhavam de longe, quase nunca podendo brincar.

Entretanto, a oportunidade de brincar ficou mais frequente ao passo que os irmãos homens partiam para longe e abandonavam a brincadeira, seja por vontade própria ou por motivos de força maior. E no coração dos velhos mestres sobrava a urgente necessidade de partilhar a tradição para que esta não morresse. Da necessidade de preservar, as mulheres da família do Mestre Zé de Bibi, uma a uma, passaram a ocupar todos os espaços. Mas longe de meras ocupantes de espaços esvaziados pelos irmãos, elas impuseram seus antigos desejos: queriam brincar também, queriam suar diante da pisada marcada. E se provaram capazes, pois já trabalhavam com o Cavalo Marinho, por trás das “cortinas” dessa peça. Comparecer ao palco do terreiro, todavia, foi novidade.

Então, foram adaptações que precisaram ser feitas para a gente não deixar a cultura do nosso pai morrer, né, porque ele sozinho não conseguiria manter, sabe? Ele é de uma geração que é diferente dessa geração. A gente precisou conectar a geração dele com a geração da gente, conectar o conhecimento dele com a nossa geração (Michelle de Jesus, 2025).

As entrevistas realizadas para esta pesquisa demonstraram as ressignificações que as *figuras* presentes no *brinquedo* precisaram sofrer a fim de se adaptarem aos novos tempos. Adaptação na linguagem, nas vestimentas, nas máscaras, no contato com os agentes culturais do Estado e prefeitura e nas danças que já não eram feitas em um macio chão de barro e sim no concreto. Quando as mulheres da família Carvalho emprestaram seus corpos à interpretação das figuras e, de início, provocaram olhares de estranhamento, perceberam o quanto estavam no direito de brincarem aos próprios moldes. Era possível brincar sem as tradicionais *puias* de teor sexual, sem os gestos sugestivos e, especialmente, adaptando toda a linguagem do Cavalo Marinho ao público infantil? Subvertendo o “tradicional”, foi sim possível.

Aos quatorze anos de vida, Michelle de Jesus vivenciou uma experiência que marcou sua vida para todo o sempre. O Boi Tira-Teima realizava uma apresentação em Recife, Pernambuco, quando o brincante responsável por botar a figura do Caboclo de Pena, não compareceu. Naquele momento de sufoco, o Mestre Zé de Bibi olhou para Michelle, sua filha, e disse, como ela própria narra: ‘Michelle vai, Michelle sabe, ela viu, ela viu os primos brincarem, ela viu os primos ensaiarem, ela sabe, ela faz do jeito dela’, e eu fui lá na hora, fiz do meu jeito e saí. Meu pai gostou e desde então eu não brincava mais de Baiana, eu brincava no Caboclo de Pena”.

Após provar o seu valor, que é, antes de tudo, o de mulher que brinca, Michelle sentiu que tudo mudaria. E de fato aconteceu. Por volta do ano 2014, a participação feminina se intensificou. Em dezembro de 2024, tive a oportunidade de vivenciar sua apresentação como Caboclo de Pena, junto a duas de suas irmãs. As três pulavam, atiravam flechas, rastejavam no chão, balançavam o poderoso cocar, gritavam e emocionavam em uma das mais belas apresentações de Caboclo de Pena que pude assistir em vida. Mas as surpresas não se resumiram ao belo Caboclo. As entrevistadas Michelle, Nenca e Nalva botam dezenas de figuras emblemáticas e poderosas, e assumem em seus corpos o compromisso de narrar a tradição aprendida com os mestres. Michelle afirmou, ao ser perguntada acerca da responsabilidade de salvaguardar o legado do Mestre Zé de Bibi:

Claro que a gente não faz os personagens como o meu pai, como os mestres antigos faziam e como o meu pai faz, mas, assim, para preservar a gente faz do nosso jeito, a gente adapta, né, então quando a gente tá dando as oficinas aqui na sede mesmo, e às vezes eu ponho o Cara Branca, eu tento adaptar para as crianças entenderem o diálogo do Cara Branca, porque o Cara Branca é um personagem que ele chega na brincadeira do Cavalo Marinho para saber o que tá acontecendo ali, “ai, que festividade é essa aqui?”, aí

pergunta ao dono da casa, o Capitão, “óia, tem gente aqui para eu ensaiar?” Aí vai, chama a Baiana, ensaia a Baiana, aí joga um alô para a Baiana, aí chama um galante, ensaia e “ai, esse galante aqui não presta, esse galante aqui tá com a perna ruim, não sei o que”, aí a gente tem que adaptar esse diálogo para um diálogo que as crianças de hoje entendem e para que a gente consiga entender o diálogo que as crianças de hoje entendem pra que a gente consiga manter essa tradição, né, desses personagens. Então a gente adapta muita coisa assim (Michelle de Jesus, 2025).

Como vimos, está presente no legado do mestre Zé de Bibi, sobretudo, a adaptação. Adaptar por amor ao brinquedo, por amor à memória do velho pai e dos amigos antigos que reconhecem na finitude da vida a necessidade de narrar aos jovens na esperança de que estes guardem e perpetuem as tradições imateriais às quais só se aprende fazendo.

A respeito das lembranças passadas de geração a geração, a professora e psicóloga social Ecléa Bosi (2004) reflete sobre o fenômeno da memória em si e como esta se manifesta na velhice das pessoas. Partindo da definição de memória como conservação do passado, a autora argumenta no que diz respeito às limitações do corpo e como o narrador nunca é capaz de expressar completamente o território da memória. O grande problema metodológico da história oral segue sendo a narrativa. Bosi questiona: “como arrancar do fundo do oceano das idades um ‘fato puro’ memorizado? Quando puxamos a rede veremos o quanto ela vem carregada de representações ideológicas” (Bosi, 2003, p. 19). E continua: “Mais que documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida quotidiana” (Bosi, 2003, *idem*).

Ecléa Bosi escreveu sobre como é difícil lembrar com exatidão. Todavia, exatidão não é o que busca um Patrimônio Vivo como o Mestre Zé de Bibi. Ao vivenciar uma cultura no próprio corpo, como brincante, uma pessoa transforma todos os dias as *toadas*, que já não lembra com perfeição, ou o modo de interpretar as mais de oitenta figuras presentes na brincadeira, muitas das quais são obrigadas a permanecerem “aposentadas” devido a falta de estrutura para o suporte de uma brincadeira tradicionalmente com oito horas de duração. É preciso adaptar sempre pois, não podemos esquecer que a memória parte sempre do presente, “de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais” (Bosi, 2003, p. 20). Portanto é a memória um presente consciente, muito consciente, da própria morte. E é na tentativa de agarrar a ponta dos dedos de uma tradição antiga chamada Cavalo Marinho, que Mestre Zé de Bibi e suas filhas se reinventam diariamente. Só é possível continuar brincando, transformando a brincadeira e se adaptando às novas demandas do presente. Os tempos mudam e, logo, as tradições seguem o

fluxo das mudanças sofridas nesse tempo. A cultura é viva porque está em constante movimento.

Ecléa Bosi usa o exemplo de um livro lido na juventude e, posteriormente, relido na fase adulta. O que esperamos dessa releitura é reviver sensações e paixões antes sentidas, porém sabemos que não é o que acontece, pois já não somos aquela mesma jovem de vinte anos atrás. Podíamos esperar que a memória revivesse algum fenômeno, mas na realidade é como se tudo fosse novo, os personagens, os eventos, nossas impressões. Percebemos novos detalhes antes despercebidos, começamos a gostar de uma personagem antes ignorada e até mesmo odiada, desgostamos de quem antes amávamos (Bosi, 2004). É um novo ângulo, e é assim que ocorre com a memória, não sendo diferente com as manifestações culturais. Como dito anteriormente, os que brincavam no passado, hoje improvisam as *loas* de formas diversas; os passos variam, a interpretação das figuras também. Portanto, os velhos e novos brincantes não revivem o Cavalo Marinho de vinte, trinta ou cem anos atrás. O que fazem é refazê-lo, diariamente.

No coração dessas transformações e, especialmente a partir do anos de 2014, quando Michelle atingia uma idade de maior maturidade frente ao compromisso como brincante, filha e conservadora da tradição, a Educação Patrimonial desponta como uma das estratégias mais eficazes para garantir a continuidade do Cavalo Marinho Boi Tira-Teima. É através das visitas escolares ao Sítio Malícia que os saberes do Mestre Zé de Bibi encontram novos sentidos diante dos olhares curiosos das crianças e, com um pouco mais de dificuldade, também dos adolescentes. Como Michelle relatou, esses encontros são pensados com muito cuidado por ela e as irmãs: há roteiros, divisão em pequenos grupos, oficinas com fantasias, danças, *toadas* e muito diálogo. Ela afirma:

A gente consegue reconhecer cada criança, sabe? E fica melhor, o espaço fica mais vago para a gente ensinar as brincadeiras, ensinar os personagens, contar assim tudo, abrir o espaço para o meu pai falar, sabe? Porque eu estou ali, eu faço a interlocução. Eu sou a parte da oratória. Então, eu sou essa ponte de trazer o conhecimento do meu pai para as crianças. Então, eu falo e vou intercalando. Pai, fale sobre isso. Aí ele fala (Michelle de Jesus, 2025).

Devido à estrutura do sítio histórico, o número de crianças precisa ser pré-definido, a fim de não haver superlotação. Quando as crianças são mais velhas, estas são divididas em número menor, e quando são muito juvenzinhas, a quantidade aumenta, em torno de 15. Metade do grupo inicia o circuito no museu de figuras enquanto os demais permanecem na sede ou na biblioteca. Na sede, há uma espécie de oficina, com conversas, diálogos, e

explicações acerca das origens e características do folgado. Michelle explica que quando são crianças menores, estas se apaixonam; com elas é muito mais fácil de lidar e promover oficinas, pois são curiosas, não julgam a brincadeira e querem participar; por outro lado, os adolescentes costumam a demonstrar interesse, e o Boi Tira-Teima precisa enfrentar o preconceito religioso ou a estranheza frente às danças ou figuras mascaradas. Ainda assim, as professoras por vezes enxergam as visitas como oportunidades de incentivar os alunos, frequentemente desmotivados e com poucas referências culturais.

É nesse cenário de encontros e trocas, muitas vezes atravessado pelo imprevisto e pela espontaneidade, que o legado do mestre se reinventa a cada nova geração. A transmissão dos saberes não ocorre apenas nas grandes sambadas, mas também nos pequenos gestos: no cuidado com o museu, na costura das fantasias, na memória partilhada nos corredores da sede do grupo, nas histórias contadas entre uma visita e outra. Michelle lembra que essas experiências são mais que recreativas — elas têm função formativa, sobretudo quando conseguem dialogar com o universo infantil e juvenil. Por isso, adaptar a linguagem, os personagens e até o ritmo das apresentações tornou-se um imperativo.

Entretanto, não são poucas as dificuldades enfrentadas pelo grupo Boi Tira-Teima. Michelle, como já dito, destacou a ausência de apoio do poder público municipal e as exigências que recaem sobre as mulheres para conciliar trabalho, estudo e a gestão cultural do grupo, muitas vezes sendo necessário faltar às aulas na faculdade, o que acaba por pesar. Essa tensão cotidiana de escolher entre cuidar do *brinquedo* ou zelar pelos estudos ou trabalho secular, revela como os processos de salvaguarda de um patrimônio imaterial depende, com frequência, da dedicação afetiva e do esforço de poucas pessoas. Portanto, construir pontes entre as tradições e as demandas da nova geração, pode ser considerado um ato político. Um novo tempo onde brincar não é “coisa de homem” e a presença feminina é a coluna de sustentação disso tudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alegria é o que melhor define o Cavalo Marinho e faltam palavras para expressar a energia e o acelerar do coração quando a rabeca começa a tocar. Um som que, se sensibilizarmos os nossos ouvidos, muito lembra o assobio do vento soprando contra o canavial. Quase como um grito de “ai!”, um assobio que convida à uma transgressão alegre, impressa no ato de sambar apesar das limitações. A filósofa bell hooks muito contribui em seu livro “Tudo sobre o Amor” (2021), quando debateu sobre a importância de festejar,

especialmente se tratando da mulher negra, tão historicamente oprimida. Um corpo feliz muito tem a contribuir com a luta racial, social e feminista. Sobretudo, sobreviver em um corpo oprimido requer muito riso, muita dança e muito *samba*.

Este trabalho procurou investigar as relações entre a brincadeira do grupo gloriense Boi Tira-Teima e as práticas de preservação cultural, tendo como foco o protagonismo das filhas e netas de José Evangelista de Carvalho, nosso querido Mestre Zé de Bibi, estas Michelle, Neuza e Nalva de Carvalho, na transmissão dos saberes e na manutenção do legado do pai. Descobrimos nessa convivência que as oficinas realizadas pelas mulheres e as diferentes estratégias de Educação Patrimonial são sim importantes mas estas seriam vazias de significado não fosse o prazer de brincar, os risos das crianças quando botam as máscaras e sentem na liberdade de atuar *outro* alguém, talvez mais potente e corajoso, o que convence o indivíduo debaixo da máscara de que ele também pode ser potente. Esse é um dos grandes valores presentes no Cavalo Marinho: o poder de energizar por horas a fio. É encantador ver o pôr do sol e a entrada da noite enquanto a brincadeira começa, sentir o sereno da madrugada adentrando e, enfim, a sensação de recompensa — apesar da exaustão — quando o dia amanhece. Algo potente e inesquecível aconteceu.

Portanto, para além das vias formais de transmissão do saber, Michelle, Neuza, Nalva, e outras mulheres do grupo, que não participaram oficialmente da entrevista mas vezes sem conta demonstraram e declararam o amor pelo *brinquedo*, receberam a tarefa de manter vivo um patrimônio imaterial que é, ao mesmo tempo, raiz e reinvenção. As adaptações realizadas na dramaturgia, nas figuras, nos modos de ensinar e de comunicar a tradição mostraram como a sobrevivência de uma memória cultural depende da capacidade de dialogar com as gerações mais jovens. Zé de Bibi confia nas crianças, e insere uma pedagogia amorosa nas mediações para com as escolas.

O Boi Tira-Teima muito desafiou os papéis de gênero, dançou diante das impossibilidades e é cotidianamente criativo em seus inventos, rompendo os silêncios que ditam o que pode e o que não pode uma mulher. O grupo não foi o primeiro e não será o último a recriar a brincadeira. Atualmente vários cavalos marinhos, a exemplo do grupo Flor de Manjerona, formado apenas por mulheres da geração Salustiano, como Moca Salustiano, Mariana Salustiano, Betânia Salustiano, Bia Salu e tantas outras que enxergam no grupo um ato feminista, estão aí vivendo a cultura do folguedo em suas existências. E são muitas as folgazãs neste nosso Pernambuco e Brasil que abrem espaços simbólicos nas manifestações culturais. Mas entre os desafios que persistem estão a fragilidade dos apoios institucionais, a dificuldade de engajamento de pessoas, principalmente os adolescentes da própria

comunidade, e os limites de infraestrutura enfrentados pelo grupo. Ainda assim, como aponta Michelle em seu depoimento, a aposta está na continuidade pela via do cuidado e do “fazer do nosso jeito”. A construção de um novo estilo para o Cavalo Marinho Boi Tira-Teima — agora liderado majoritariamente por mulheres — não apaga o passado, mas reinscreve seus sentidos com outras tonalidades, mais suaves, didáticas e lúdicas, porém igualmente potentes.

Como perspectiva para futuras investigações, considera-se relevante aprofundar o estudo sobre os impactos da atuação feminina na dramaturgia popular, especialmente no que diz respeito à reconstrução de personagens e sentidos afetivos da performance. Além disso, seria frutífero desenvolver pesquisas que abordem o papel das crianças e dos adolescentes nas práticas de educação patrimonial, analisando como o engajamento precoce pode influenciar na valorização e continuidade das tradições populares. Pois é na mentalidade que se constrói as bases de uma cultura. Que a memória do mestre Zé de Bibi continue reverberando em corpos brincantes, e que o legado do Boi Tira-Teima inspire novas gerações a ver no Cavalo Marinho um lugar de identidade, luta e invenção coletiva.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou beleza da safadeza:** uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2002.

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!:** corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013 .

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas:** O movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: Mário de Andrade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 30, 2002, p. 270-288. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf. Acesso em: 23 ago 2025.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Lisboa Edições 70, 1977.

BOSI, Ecléa. A substância Social da Memória. In: **O tempo vivo da memória:** ensaios de Psicologia Social, 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 13-48.

BOSI, Ecléa. Memória-Sonho e Memória-Trabalho. In: **Memória e Sociedade:** Lembranças de velhos, 12ª Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 37-70.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, 2003. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos-menu-departamentos/dpa/legislacao/art-215-216-art-68.pdf>. Acesso em 4 mar. 2025.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidente da República. Art. 215 e 216. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos-menu-departamentos/dpa/legislacao/art-215-216-art-68.pdf>. Acesso em 4 mar. 2025.

CAMARGO, Brígido Vizeu; JUSTO, Ana Maria. **Tutorial para uso do software de análise textual IRAMUTEQ**. Santa Catarina: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/tutoriel-en-portugais>. Acesso em: 17 mar. 2025.

CAMARGO, Haroldo Leitão. **Patrimônio histórico e cultural**. São Paulo: Aleph, 2002.

CARVALHO, José Evangelista de. **Entrevista com integrantes do grupo de Cavalo Marinho Boi Tira-Teima**. Entrevista concedida a Cábria Rosa Barbosa e Silvaneide da Silva Santana. Fev. de 2025.

CARVALHO, Michelle de Jesus; CARVALHO, Neuza de; CARVALHO, Ednalva de. **Entrevista com integrantes do grupo de Cavalo Marinho Boi Tira-Teima**. Entrevista concedida a Cábria Rosa Barbosa e Silvaneide da Silva Santana. Mar. de 2025.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **TOPOI**, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, p. 313-333. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-101X004007004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/dr37BbmDb4gnVqwYbtHpLF/?lang=pt>. Acesso em: 31 jul. 2025.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C.A.. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IPHAN. **Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo-Marinho**. Vol. 2 Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2013. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/documentos-do-processo/dossie-de-registro-cavalo-marinho-2/>. Acesso em: 8 jan. 2025

LARANJEIRA, Carolina Dias. Dramaturgias do Cavalo Marinho: corporalidades e sentidos ambivalentes. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 9, n. 1, jan/jun 2018, pp. 93-105. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n1.40652>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/40652>. Acesso em: 24 abr 2024.

MAIOR JUNIOR, Frank Sosthenes da Silva Souto. **Da boca da noite à barra do dia as representações do cavalo marinho**: o caso do boi ventania de Feira Nova - PE. Dissertação

(Mestrado em História). Recife: UFPE, 2014. Disponível em: <http://www.tede2.ufpe.br:8080/tede2/handle/tede2/6180>. Acesso em: 3 maio 2025.

NOVAIS, Fernando A. (org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. 1a ed..São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

OLENDER, Marcos. O Afetivo efetivo. Sobre afetos, movimentos sociais e preservação do patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v.35, 2017. P. 321-341. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_35.pdf. Acesso em: 1 nov. 2024.

QUEIROZ, Sônia de. Das irmãs. *In: O sacro ofício*. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/947ed889-2be1-492d-a920-0c76b7916f6d>. Acesso em 11 mar. 2025.

TENDERINI, Helena Maria. **Na pisada do galope: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: UFPE, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/692>. Acesso em: 2 jun. 2025.

TELES, Nice. Guiada: Mulheres modernizam a cultura popular. Entrevista concedida a Gabriela Passos e Yuri Euzébio. **O Grito**, Recife, 30 jul. 2024. Disponível em: <https://revistaogrito.com/guiada-mulheres-cultura-popular/>. Acesso em 2 mar. 2025.

TEIXEIRA, Raquel Dias. **A poética do cavalo-marinho: brincadeira-ritual na Zona da Mata de Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://rima.ufrj.br/jspui/bitstream/20.500.14407/11613/3/2012%20-%20Raquel%20Dias%20Teixeira.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

TEIXEIRA, Raquel Dias. Apontamentos sobre as relações de sociabilidade e metafóricas da brincadeira de cavalo-marinho. **Enfoques**, vol. 14, n.2 dez, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12663>. Acesso em: 2 nov. 2024.