

CAVALO-MARINHO: ESPACIALIDADES, ESPIRAL E CORAGEM DE UM CORPO- SÍGNICO.

Francisco Ferreira

Resumo

O presente trabalho aborda de forma objetiva uma “brincadeira” popular que acontece na Zona da Mata Sul de Pernambuco e divisa do mesmo estado com a Paraíba. O Cavalo-Marinho, seus brincantes e mestres envolvem-se com suas espacialidades e (re) significam seus corpos no espaço, alcançando a tradição de anos através de movimentos do brincante e o constante treinamento em vestir “suas figuras”. Desta forma, fazem com que o corpo-sígnico do atuante-ator-atriz-intérprete-brincante se desterritorialize e reterritorialize em sua dimensão simbólica, inclusive em palcos outros, que aqui chamaremos de “espacialidades”.

Palavras-Chave: Brincantes; Cavalo-Marinho; Espacialidades; Corpo; Signo.

Abstract

This paper discusses objectively a popular "joke" that happens at the Atlantic Forest Zone of Pernambuco and the state motto with Paraíba. The Seahorse, revelers and their teachers engage with their spatiality and (re) signify their bodies into space bringing the tradition of years through the trifling movements and constant training in dressing "their figures" make the body-signic the acting-actor-actress-performer-brincante if desterritorialize and reterritorialize in its symbolic dimension, including in other stages, which we will call here "spatiality".

Key Words: Brincantes; Seahorse; Spatiality; Body; Sign.

O Cavalo-Marinho é uma brincadeira da cultura popular que abarca dança, espaços, música e dramatização. Em todo seu enredo, fala com poesia e ironia do dia-a-dia dos seus brincantes. É muito impressionante a riqueza e a complexidade de sua dinâmica, relacionando-se e envolvendo-se bastante com o público. No Brasil, especialmente em Pernambuco e na Paraíba, têm segrandes mestres de Cavalo-Marinho:

Mestre Salustiano ou Mestre Salu¹(1945-2008) do Boi Matuto-PE, Mestre Gasosa² do Boi de Bayeux-PB e Mestre Grimário³ do Cavalo-Marinho Boi Pintado-PE.

Neste artigo, pretende-se falar do brincante e suas especialidades no Cavalo-Marinho, com C e M maiúsculos para pôr suas devidas variações definidas. Esses brincantes, considero ator-atriz dentro não só de suas especialidades locais (canaviais, terreiros, casas, ruas, praças e teatros), mas de um treinamento específico ditado por seus mestres e claro de sua doação brincante. Segundo Jacques Copeau (1955):



Fig 1 - Bastião na Praça do Carmo em Olinda-PE

“para o ator, dar-se é tudo!” e para o brincante “botar” suas figuras, falas, loas, chapéus, máscaras, arcos, bordados das golas e até manejar seus instrumentos é mais do que tudo, é a vida. Corroborar-se com a figura 01 esta doação do brincante ao qual fala Copeau

¹Mestre Salustiano ou Mestre Salu (1945-2008), Manoel Salustiano Soares foi um dos maiores dançadores de Cavalo-Marinho da região da Zona da Mata de Pernambuco atualizando diversos personagens: arlequim, dama, galante entre outros. É considerado uma das maiores autoridades em cultura popular do estado e o precursor ou “patrono espiritual” do *manguebeat*. Era artesão, construía rabeças, bichos do bumba-meu-boi, as máscaras do cavalo-marinho. Além de fundar o cavalo-marinho Boi Matuto e o maracatu Piaba de Ouro, gravou 4 CDs. Doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Pernambuco em 1965, disseminou sua arte pelo Brasil, América Central, Europa e Estados Unidos.

²José Raimundo da Silva, Mestre de Cavalo-Marinho da Paraíba em Bayeux.

³ José Grimário da Silva, seu Cavalo-Marinho é remanescente de Mestre Batista e foi criado em 1993 é considerado o mais jovem mestre de Cavalo-Marinho em atuação no Brasil e localiza-se em Aliança – Pernambuco onde dar oficinas e cursos.

(1955) e sedimenta-se nas palavras de Renato Ferraciniem *A arte de não Interpretar como poesia corpórea do ator*, quando fala de seu corpo-em-vida:

E para isso é preciso coragem: coragem para buscar essa vida, coragem para buscar esse presente e, além de tudo, coragem para doar esse presente, sem restrições e sem medo. O ator deve ser o objeto direto da doação: ele dá sua vida, materializando-a através da técnica. (FERRACINI, 2003, p.36)

É importante ressaltar a coragem e a vida dos brincantes de Cavalo-Marinho que, em sua maioria, são trabalhadores do corte da cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte (com mais tradição no Cavalo-Marinho, como Mestre Grimário de Aliança/PE) e da Zona da Mata Sul (com pouca tradição e/ou visibilidade na dança do Cavalo-Marinho) do Estado de Pernambuco. A coragem dos brincantes pode ser vista, muitas vezes, pelo fato de deixarem de trabalhar, de dar atenção à família, não darem importância aos comentários jocosos, etc. Ao continuar brincando, mesmo sem ter consciência, o *homem*⁴ treina, cultiva, potencializa a criação de uma nova vida, ou seja, “a natureza do palco, do corpo dilatado e extracotidiano⁵” (FERRACINI, 2003, p.36) e envereda no *moduum continuum*, resultando numa técnica corporal específica do Cavalo-Marinho. Como se nota na figura 02 abaixo, esse fluxo *continuum* é natural na performance espacial do brincante, dilatando assim uma tradição de dançar como se o corpo já fosse “especializado”, “inclinado” e “síglico” com décadas de treinamento.



Figura 1 Observa-se um fluxo corpóreo nos brincantes do Cavalo-Marinho de Mestre Batista

⁴Grifo do autor, onde aqui não se discrimina o (a) brincante do Cavalo-Marinho em seu gênero.

⁵Extracotidiano é utilizado por Eugênio Barba para designar uma técnica corpórea.

No V Festival Brasília de Cultura Popular realizado entre os dias 20 e 22 de novembro de 2005 nos gramados da FUNARTE, após assistir a uma apresentação do Maracatu Rural Piaba de Ouro (PE), conversei com Mestre Grimário, que acompanhava o grupo. Enquanto conversávamos, os integrantes do Maracatu tiravam suas figuras e, naquele momento, era como se a “natureza do palco” “do seu espaço” e o corpo “extracotidiano” de Barba (Barba, 1995) sintetizassem em imagens e movimentos uma composição sígnica do desnudar de personagens. Acredito que mesmo após as trocas de suas vestimentas e após terem descido do palco, do lugar, os brincantes não perderam suas tradições corporais e muito menos sua técnica.

Na verdade, os vi como a uma espécie de lugar-corpóreo e não-lugar-corpóreo, parafraseando Marc Augé⁶, de uma técnica burilada há décadas em suas especialidades e que um simples vestir e despir não a alteraria.



Figura 2 Helder Vasconcelos (brincante de Cavalo-Marinho) em Espiral Brinquedo Meu-X Festival de Dança do Recife/2005.

Esta técnica, que Helder Vasconcelos⁷ usa em sua peça Espiral Brinquedo Meu (2005 - como se observa na figura 03), bem como em seu papel de Cão Miúdo, no filme

⁶Paráfrase do título da obra de Marc Augé: Lugar e não-lugar: Uma introdução a antropologia da supermodernidade.

“O homem que desafiou o diabo” (2007, direção de Moacyr Góes), compõe suas personagens usando a dança do Cavalo-Marinho. Tudo isto, sem citar Antônio Carlos Nóbrega⁸, que é um verdadeiro artista em sua plenitude e que se territorializa e desterritorializa para criar suas personagens, inclusive se utilizando do Cavalo-Marinho.

Acredito que o Cavalo-Marinho, por mais enraizado e tradicional que seja, começou a expandir-se “(...) e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram [...] em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas”. (In VILLAR, 2003, p.78)

Música, televisão, teatro, cinema: “O homem que desafiou o diabo”, “Espiral Brinquedo Meu, Danças Brasileiras” da TV Futura e “Mestre Ambrósio”, são interpolações válidas para a confluência interdisciplinar que o Cavalo-Marinho está tomando.

Assim, como Villar (2003) apresenta preocupação em dizer que se “defende fronteiras imutáveis e evita a diferença”, Canclini (2008) também alerta dizendo que

(...) é preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições. (...) Será necessário examinar como se reformulam hoje, ao lado do tradicional, outros traços que tinham sido identificados de maneira inevitável com o popular: seu caráter local, sua associação com o nacional e o subalterno. (CANCLINI, 2008, p.206)

A preocupação em questão não é com o moderno ou pós-moderno e suas forças hegemônicas e mercantilistas, e sim como o popular buscará esse hibridismo. Um exemplo bem recente, e não se sabe o tamanho dessa criação, é o “Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro” do Distrito Federal, grupo que criou o mito do “Calango Voador”, e mesclam tradições do Maracatu, Cavalo-Marinho, tradicionais espacialidades de

⁷ Músico-ator-dançarino-brincante de Cavalo-Marinho e ex-integrante do Grupo Musical Mestre Ambrósio.

⁸ Artista e músico brasileiro, integrante do Quinteto Armorial em 1971 convidado por Ariano Suassuna, onde muda sua vida musical completamente, Nóbrega começa a pesquisar cultura popular e consegue unir o popular, o erudito e o moderno com maestria. Figural (1990), Brincante (1992) são apenas alguns de seus concorridos espetáculos.

encenação misturando ritmos com a proposta de criar um identificador cultural do cerrado.

Nota-se na figura 04 abaixo a reatualização da espacialidade do Cavalo-Marinho sem, no entanto, perder ou deixar de usar a técnica advinda da tradição da manifestação artística em questão e o seu hibridismo de se moldar, e mais ainda permanecer por tanto tempo no corpo pensante de cada brincante que o use ou o acesse. Aqui se tem uma questão desse “ser brincante”, que para Heidegger (2012) existe uma analogia importante – o ser “ser” ou o ser e o “ente”. Este ser em questão (o brincante heideggeriano) que está em processo de entificação, seria sua resultante à resignação do mundo e da natureza, tanto no sentido de sua temporalidade quanto no sentido de sua presença (aqui se refere a possuir um ser histórico).

O ser e o ente brincantes de Cavalo-Marinho, como os dançarinos de Mestre Batista e Helder Vasconcelos (conforme as figuras 02 e 03) são seres sem definições, sem conceitos. Mas, ao ficar longe de Husserl, Descartes e Platão em não aceitar o ser como sujeito que se relaciona com outros, Heidegger afirma a sua existência na compreensão deste ser. O brincante cortador de cana de açúcar é este ser que, mesmo tendo a técnica na performance de sua espacialidade, passa e é um ente, ser, dançarino, brincante de sua própria resultante como ser que se compreende no momento de sua presença em cena. Mesmo sabendo que este mesmo ser é o seu duplo quando se reatualiza no tempo e no espaço da brincadeira.



Figura 4-Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro no VIII Encontro de Culturas.
Foto de Marcelo Scaranari

Por fim, procuram-se proposições, caminhos em mostrar que o Cavalo-Marinho e todos os seus elementos sgnicos, permeados e entremeados na pós-modernidade, sejam o brincante tradicional ou o ator-atriz-brincante, potencializando um corpo que neste se denominar corpo-sgnico e podemos ver em atores como em Helder Vasconcelos e Antnio Nóbrega, onde:

(...) a reversibilidade faz as coisas mais profundas e coloca o corpo, não como suporte de uma consciência cognoscente, sempre referendada por um sujeito, da a necessidade de um corpo-sujeito, mais, sim apresenta o corpo reflexionante, ou seja, o corpo na experiência do movimento na comunicação entre os sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1991)



Figura 5 Autor experimentando exercício de *continuum* como corpo reflexionante na experiência do movimento.

O corpo reflexionante ou o corpo na experiência do movimento (figura 05) e o Cavalo-Marinho na sua espacialidade e do movimento na formação do brincante, além do constante treinamento em vestir “suas figuras”, fazem com que o corpo-sgnico do atuante-ator-atriz-intérprete-brincante se desterritorialize e reterritorialize em sua dimensão simbólica, inclusive em palcos outros, que aqui chamaremos de “espacialidades”.

Na expressão “o corpo na experiência do movimento” da filosofia merleau-pontyana do livro *Sígnos*, os mestres do Cavalo-Marinho, os artistas, músicos, brincantes, professores, alunos, pesquisadores, atores, atrizes, etc., fazem parte de uma contínua quebra de fronteiras e paradigmas que cada vez mais nos está engendrando para a popular híbrida cultura brasileira, se mostrando no cenário antropofágico nacional onde os pequenos são engolidos pelos grandes e os grandes tentam adestrar os pequenos que resistem. Este artigo-brincante tenta minimizar uma distância que mesmo perto nos parece tão continental, que é viver e falar da cultura do nosso país.

Como bem afirma Câmara Cascudo (1944): “O folclore é tradição e tradição é ciência do povo”. Isso só vem corroborar com o que estamos fazendo, que é colocar o brincante, as danças dramáticas brasileiras e suas espacialidades em voga ou, segundo Heidegger (1927), “eu posso assumir uma posição diferente no espaço, ou seja, quando digo homem, já digo também espaço e o homem e o espaço se co-pertencem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Física**. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madri: Gredos, 1995.
- BARBA, Eugenio. *La Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*. México:Editorial Gaceta, 1992.
- BARBA, E. & SAVARESSE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CASCUDO, L. da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro** – Martins Editora, S. Paulo, 1944.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CAPEAU, JACQUES. “Education de l’acteur”, Paris: Michel Brient, 1955.
- CARREIRA, A.L.A., VILLAR, F., GRAMMONT, G. ROJO, S. **Mediações performáticas latinoamericanas I**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. IA – Instituto de Artes, Campinas, 2001.
- _____ **Café com Queijo: Corpos em Criação**. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____ O corpo-subjétil e as micropercepções, um espaço-tempo elementar. In:MEDEIROS M.B.; MONTEIRO M.F.; MATSUMOTO R.K. (ORG.). **Tempo e Performance**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes Universidade de Brasília, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UNICAMP: Vozes, 2012.
- ISAACSSON, M. “O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator”. In: CARREIRA, A.L.A *et alli*. (Orgs.) **Metodologias de Pesquisas em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.- (Memória ABRACE IX)
- KOTHE, F. R..**A narrativa trivial**. 1. Ed. Brasília: Editora da UnB, 1994.
- _____ **Ensaio de Semiótica da Cultura**. 1. Ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PONTES, Gicélia Lira Araújo de. **Cavalo Marinho**. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 18 de novembro de 2014.