



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – FAU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPG-FAU

**A DANÇA QUE PRODUZ ESPACIALIDADES: ANÁLISE DO CAVALO-
MARINHO.**

FRANCISCO FERREIRA DOS SANTOS NETO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

BRASÍLIA/DF

2017

FRANCISCO FERREIRA DOS SANTOS NETO

**A DANÇA QUE PRODUZ ESPACIALIDADES: ANÁLISE DO CAVALO-
MARINHO.**

Dissertação submetida ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, PPG-FAU/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida

BRASÍLIA/DF

2017

FRANCISCO FERREIRA DOS SANTOS NETO

**A DANÇA QUE PRODUZ ESPACIALIDADES: ANÁLISE DO CAVALO-
MARINHO.**

Dissertação defendida em 10 de fevereiro de 2017, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida PPG-FAU/UnB
Orientador

Prof. Dr. Reinaldo Guedes Machado PPG-FAU/UnB
Examinador Interno

Prof. Dr. Nelson Gomes FIL/UnB
Examinador Externo

Prof. Dr. Sérgio Rizo Dutra PRO-FAU/UnB
Examinador Suplente

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é a realização de ideias que foram sendo pensadas pela observação *in loco* de, pelo menos, cinco anos. São parceiros neste pensar artístico ou acadêmico, a família (minha esposa Aglai, meus filhos, Fidel e Neto e minha filha Beatriz), Mestres e brincantes do Cavalo-Marinho Boi Pintado e amigos. Agradeço especialmente, aos meus companheiros do PPG-FAU/UnB, Camila, Tiago, Lucas, Júlio, Erinaldo, Miguel Angel, Aline e Carolina que me ajudaram sem até mesmo saber que o companheirismo, a conversa atenta se tornaria um apoio para esta pesquisa.

Aos Mestres de Cavalo-Marinho, Mestre Grimário, Mestre Psico e Mestre Biu Alexandre e aos brincantes do Cavalo-Marinho “Boi Pintado”, especialmente a Mestre Grimário pela confiança e por seu trabalho firme e dedicado que me impulsionou para a cena e às parcerias feitas durante a pesquisa de campo na Casa da Rabeca do Brasil em Olinda-PE e pelos conselhos e ensinamentos sagazes.

Gostaria também de agradecer muito pela paciência e colaboração no processo de escrita a minha esposa, Aglai A. Bento C. Ferreira e a minha filha Beatriz Bento C. Ferreira. No mesmo sentido aos amigos queridos Edileuza e Firmino, Afonso e Suzy e Mailene e Fostony.

Muito obrigado também ao Francisco Júnior e Diego Sousa da Secretaria da PPG-FAU/UnB pelas pacientes explicações sobre datas e documentos para viabilizar o término desta pesquisa.

Agradeço aos professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília-FAU-UnB, Ana Elisabete de Almeida Medeiros, Flávio René Kothe, Sérgio Rizo Dutra, Miguel Gally de Andrade e Reinaldo Guedes Machado, que gentilmente me escutaram e contribuíram com esta pesquisa. Além do Prof. Dr. Nelson Gomes como membro da banca externa do Departamento de Filosofia da UnB.

Ao meu orientador Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida, meu imenso obrigado por aceitar o desafio, pelos incentivos certos, pela liberdade e pela segurança durante a orientação e que espero poder estar disseminando um ótimo caminho para futuras pesquisas.

À EAPE, Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação do Distrito Federal, por viabilizar esta pesquisa no que concerne ao afastamento para estudos, pois sem ele seria muito difícil alcançar tal sucesso.

RESUMO

Esta pesquisa trata-se de uma análise do Cavalo-Marinho - uma manifestação artística da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco -, cujo foco principal são as espacialidades que ele cria a partir de uma análise do corpo na dança em repouso e em movimento. A mesma embasa-se nas observações do terreiro na Casa da Rabeca do Brasil, onde há anualmente encontros de Cavalos-Marinhos. O trabalho de pesquisa volta-se para a análise da produção de espacialidades da dança do Cavalo-Marinho, onde se usou a Topologia Geométrica para graficar a dança e confirmar estes espaços topológicos, já que outros estudos tinham apenas constatado as relações no engenho, o cunho social, as brincadeiras e as realidades dos brincantes. Perpassando as nuances sócio-históricas do espaço, como pela explanação da dança do Cavalo-Marinho e o "meio negro" constata-se a capacidade da dança "produzir espacialidades" e de se confirmar com a representatividade da graficação das principais cenas escolhidas.

Palavras-chave: Corpo. Samba. Repouso. Movimento. Espaço. Topologia.

ABSTRACT

This research is an analysis of Cavalo-Marinho - an artistic manifestation of the region of Zona Norte Mata de Pernambuco -, whose main focus are the spatialities that it creates from an analysis of the body in the dance at rest and in movement . The same has a background of the observations of the terreiro in the House of the Rabeca of Brazil, where there are annually meetings of Cavalo-Marinho. The research work turns to the analysis of the spatial production of the Cavalo-Marinho, where the Geometric Topology was used to graph the dance and to confirm these topological spaces, since other studies had only verified the relations in the mill, the Social character, the jokes and the realities of the players. Perceiving the socio-historical nuances of space, as in the explanation of the Cavalo-Marinho dance and the "black environment", one can see the dance's ability to "produce spatialities" and to confirm with the representativeness of the grafication of the main scenes chosen.

Keywords: Body. Samba. Rest. Movement. Space. Topology.

INTRODUÇÃO.....	07
LISTA DE FIGURAS.....	11
CAPÍTULO 1: ARQUITETURA, HOMEM E ESPAÇO.....	14
1.1 A construção do espaço histórico.....	14
1.2 O corpo no caminho.....	18
1.3 Corpo, homem e espaço.....	31
<i>1.3.1 O movimento da forma dado por Nickel Construction (1921).....</i>	<i>44</i>
CAPÍTULO 2:CAVALO-MARINHO E O “MEIO NEGRO”.....	51
2.1 O Cavalo-Marinho.....	51
2.2 O "Meio Negro".....	70
2.3 Consideração parcial.....	74
CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS ESPACIALIDADES E SUAS EVIDÊNCIAS.....	76
3.1 Introdução à análise da dança e representação de suas espacialidades.....	76
3.2 No Cavalo-Marinho.....	83
<i>3.2.1 A representação por meio da Topologia Geométrica.....</i>	<i>90</i>
<i>3.2.2 O repouso (o ponto) e o movimento (a linha) como elementos do jogo.....</i>	<i>96</i>
<i>3.2.3 Representatividade: processo, dança e avaliação.....</i>	<i>99</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

INTRODUÇÃO

Muito se observa as singularidades da prática da dança do Cavalo-Marinho na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, especialmente as características de como cada manifestação é apresentada em seus nichos. Apesar disso, conjectura-se sobre o brinquedo ter tido transformações que o levaram a ser estudados por várias políticas públicas culturais no Estado de Pernambuco, no Brasil e fora do país.

Em investigações realizadas anteriormente sobre o Cavalo-Marinho, constatou-se a persistência de realizar estudos em diversas vertentes, como: pela resistência e voz (CAMAROTTI, 2001); pela dependência entre patrão-empregado (ACSERALD, 2001); o Cavalo-Marinho tratado entre a brincadeira e a realidade (TENDERINI, 2003); visto somente aos olhos de Catirina, Mateus e Bastião (ARAÚJO, 2003); as representadas pela relação de trabalho (OLIVEIRA, 2006); as figuras classificadas por indicadores econômicos e sociais (FRANCO, 2007); a brincadeira representando uma visão moral (MURPHY, 2008); dentre outros. Em sua maioria, tais "teses" apresentam reflexões de suma importância nas áreas de arte, antropologia, administração, música, história, geografia e sociologia.

Entretanto, nenhuma pretendeu enveredar-se pela afirmação de que a "dança produz espacialidades" partindo de uma análise do Cavalo-Marinho por meio da Topologia Geométrica.

A produção de espacialidades pela dança aqui trabalhada, apresenta um espaço com dimensões históricas, vivenciado pelo corpo, modificado pela forma (neste referencial se usará a escultura como intermédio ou caminho) e consolidado na sociedade de classes no ano de 1871 pelo "samba" do Cavalo-Marinho. Essa gradação será apresentada por meio de alguns autores, como Brusantin (2009), Laban (1978), Bollnow (2008) e Florestan (1964), respectivamente.

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar a produção de espacialidades da dança do Cavalo-Marinho, para tanto se usará a Topologia Geométrica para graficar a dança e confirmar estes espaços topológicos.

Os objetivos específicos são os seguintes:

a) Verificar que paradigmas de espaço valem na história, no homem e no corpo e de qual configuração se está falando como pré-evidências da modificação do espaço pela forma;

b) Explicitar a construção do espaço histórico ao longo do tempo, situando a utilidade do corpo a partir de caminhos signícos da dança, da política e do espaço;

c) Identificar qual é o lugar do corpo, do homem e do espaço analisando a evidência do espaço através da modificação da forma;

d) Considerar como o Cavalo-Marinho e seu escopo identitário determinaram através do "espaço dançado" a história pela liberdade de se expressar no meio da sociedade de classes;

e) Relacionar a historicidade da dança do Cavalo-Marinho com o desejo de sobrevivência da tradição dos dançarinos do "meio-negro" da Zona da Mata Norte de Pernambuco e suas dualidades: Cavalo-Marinho-expertise e dança-corpo;

f) Determinar e relacionar o paradigma de duas esculturas para se mostrar e verificar evidências de espacialidades na forma, no movimento e repouso como premissas platônicas na corroboração de propriedades do espaço como o ponto e a linha;

g) Avaliar de que forma os sujeitos (brincantes) edificaram e transformaram a espacialidade com a representação/graficação da Topologia Geométrica;

h) Analisar as cenas principais (como a do mergulhão, de Mateus, Bastião e de Mestre Ambrósio) dando assim uma voz gráfica aos passos dançantes de liberdade que foi outrora vilipendiadas e que agora se traduzem num espaço intencional de uma estrutura espacial bem marcada.

A pesquisa inicia-se com uma revisão de literatura, levando-se em conta a construção do espaço histórico e as implicações do corpo, do homem e do espaço. Em seguida parte para apresentar o Cavalo-Marinho a partir do "meio negro" e as análises das espacialidades usadas em suas representatividades para fundamentar todo o processo da produção de espacialidades do Cavalo-Marinho.

O primeiro capítulo apresenta um esquema teórico-analógico entre o espaço histórico criado e a dança, para a partir dele se ampliar a discussão da Arte no que concerne ao "espaço" e a "forma" que são inerentes aos dois. Para isso se enveredará

pela obra de Bollnow (2008): *O homem e o espaço*. Mas, antes percorreremos um caminho pela construção do espaço histórico e suas possíveis nuances. Neste sentido, o espaço como ocupante de si mesmo seria um espaço sem dimensões sociais, daí que advém a importância do corpo percorrer e significar este caminho quando se usa algumas categorias do espaço (numa descrição de um sistema de caminhos que vai desde a atividade humana até ao espaço de ação). E por último, fecha-se o capítulo com uma pré-evidência do movimento do espaço modificando a matéria através da análise da escultura *Nickel Construction* (1921) de Moholy-Nagy.

No segundo capítulo se mostrará a luta do brincante de Cavalo-Marinho para construir, afirmar e consolidar seu espaço na sociedade de classes no ano de 1871 e como essa luta se estende até aos dias atuais numa desalentadora labuta em dividir o “meio negro” antes e depois do regime escravocrata. Para isso, usar-se-á um depoimento do escravizado Rufino (de 1871), o qual usando de sua expertise fez um “samba” para mais de 500 pessoas no espaço entre a casa grande e a senzala. À luz de Florestan Fernandes, em sua obra *A integração do negro na sociedade de classes* de 1964, distinguir-se-á a expressão “meio negro” que o autor usa dubiamente como inserção do negro na sociedade - como esse negro estaria neste meio - do significado de mulato - o indivíduo que não é branco e nem negro. Contudo, optou-se para efeito de significação nesta pesquisa apenas a primeira acepção. E ao término do capítulo apresenta-se a dança do Cavalo-Marinho como foco de resistência na desmoejinização do escravizado Rufino no “meio negro”.

O último capítulo se baseará nos procedimentos de análise da representação e/ou graficação da dança do Cavalo-Marinho e o começo de suas evidências (em *Nickel Construction* e *Amós*, nichos escolhidos para iniciar tais evidências) da construção das espacialidades. Esta discussão levará em conta as análises feitas através da Geometria Topológica, abrindo mão de uma investigação com os atributos métricos das peças em questão - assim como na Geometria Euclidiana -, e primando por propriedades que pertencem à Topologia, como: repouso, movimento, vizinhança, interior, exterior, aberto, fechado, continuidade e descontinuidade. Tendo o repouso (o ponto) e o movimento (a linha) uma maior importância para este estudo. Neste momento se responderá a três questões principais: a primeira de caráter processual de desenho das performances; a segunda de cunho quantitativo e qualitativo das escolhas dos Cavalos-Marinhos analisados; e a terceira a veracidade da representação desenhada. Procura-se,

assim, atingir à regência do produto final do brincante de Cavalo-Marinho que é o verdadeiro criador de espaço.

O interesse no modo como o Cavalo-Marinho se relaciona com o espaço desde seu momento histórico em questão até hoje, dirige a dissertação. O foco do dia a dia e a maneira como este foi e é influenciado pela relação entre os dançarinos e os espaços que se apresentam justifica o enfoque da dissertação no que tange a esfera da Teoria do Espaço encontrada na obra *O Homem e o espaço* de Bollnow (2008).

Os recursos usados para as análises das representações foram múltiplos: livros *escaneados*, fotos pessoais da pesquisa *in loco*, imagens de internet, assistiu-se filmes, fez-se graficações no programa Revit (O software Revit® BIM foi desenvolvido especificamente para Modelagem de Informação da Construção (BIM)) a partir de desenhos pessoais.

Nesse sentido, os resultados encontrados foram a capacidade da dança "produzir espacialidades" dando uma grande abertura para o debate na gradação desde o momento histórico do espaço, passando pela explanação da dança do Cavalo-Marinho até se usar o termo "meio negro". Confirmou-se argumentos de autores e artistas e suas contribuições a serviço da edificação de um discurso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01- A morte das Nióbidas, de Pierre-Charles Jombert (1771).....	16
Figura 02 La Petite Danseuse de quatorze ans, E. Degas-1881.....	20
Figura 03 – La danse (1910) – Henri Matisse.....	22
Figura 04 – La Musique (1910) – Henri Matisse.....	23
Figura 05- Helder Vasconcelos ator/músico e dançarino de Cavalo-Marinho.....	25
Figura 06 - Mateus e Bastião do Cavalo-Marinho Boi Pintado de Aliança/PE.....	26
Figura 07 - Dança-coral.....	34
Figura 08- Apresentação na Casa da Rabeca do Brasil em Olinda-PE.....	35
Figura 09- Jarra com água.....	41
Figura 10- Jarra sem água.....	41
Figura 11-Espaço sem corpo.....	41
Figura 12-Espaço com corpo.....	41
Figura 13- Espaço com corpo.....	44
Figura 14- Capa da obra <i>Philosophiae naturalis principia mathematica</i>	45
Figura 15- The Spatial City (1960), Yona Friedman	48
Figura 16- Nickel Construction (1921) de Moholy-Nagy.....	49
Figura17- Banco composto por integrantes de vários Cavalos-Marinhos.....	51
Figura18- Mestre Ambrósio.....	52
Figura 19- Bastião e Mateus	53
Figura 20- Bastião e Mateus	53
Figura 21- Galantes.....	53
Figura 22- Galantes.....	53
Figura 23- Capitão Marinho	54
Figura 24- Soldado da Gurita.....	54
Figura 25- A Dança dos Arcos - Mestre Biu Alexandre no centro.....	55
Figuras 26-Bastião na Praça do Carmo em Olinda.....	59
Figuras 27- Observa-se um fluxo corpóreo espacializado nos brincantes do Cavalo-Marinho de Mestre Psico.....	60
Figura 28- Helder Vasconcelos em Espiral Brinquedo Meu - X Festival de Dança do Recife 2005.....	61
Figura 29- Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro no VIII Encontro de Culturas.....	63
Figura 30-Autor no continuum como corpo reflexionante no movimento.....	64
Figura 31-Distribuição da população de São Paulo em 1940 por ocupação.....	71
Figura 32-Jornal O Clarim-(A integração do negro à sociedade de classes p. 68).....	73
Figura 33 - Nickel Construction (1921), Moholy-Nagy.....	79
Figura 34 - Amós (1800-1805) de Aleijadinho.....	80
Figura 35- Obra do artista Olafur Eliasson-Munique na Alemanha-Pátio da empresa KPMG.....	80
Figura 36- Cavalo-Marinho de Mestre Psico em Olinda.....	82
Figura 37- S. João Batista, bronze, Rodin-1878.....	82
Figura 38- Matriz cinética do pensamento do corpo, (Katz,1994) com adaptações.....	84
Figura 39- Loa de Cavalo-Marinho.....	87
Figura 40 - Loa de Cavalo-Marinho.....	88
Figura 41-Partitura de ganzá e toada.....	89
Figura 42- Rascunho de estudo do aquecimento do Mergulhão.....	91
Figura 43-Métodos de Topologia.....	92

Figura 44-As Pontes de Koenigsberg.....	93
Figura 45- Modelo Euclidiano.....	94
Figura 46- Modelo Topológico.....	94
Figura 47- Transformação topológica do retângulo na figura à direita.....	95
Figura 48- Triângulo MAa a MAc.....	97
Figura 49- Movimento e repouso.....	98
Figura 50- Subconjuntos de E.....	98
Figura 51- Rascunho de estudo do mergulhão.....	101
Figura 52- Principal estudo topológico do aquecimento do mergulhão.....	102
Figura 53- Triângulo escaleno E0, E1 e E2.....	103
Figura 54- Composição VIII de Kandinsky.....	104
Figura 55- Rascunho topológico do aquecimento do mergulhão.....	105
Figura 56- Principal estudo topológico do aquecimento do mergulhão.....	106
Figura 57- Um ponto P e sua vizinhança.....	108
Figura 58- Estudo do espaço topológico E1.....	109
Figura 59- Estudo do espaço topológico E2.....	110

CAPÍTULO 1: ARQUITETURA, HOMEM E ESPAÇO.

Este capítulo apresenta um esquema teórico analógico entre o espaço histórico criado e a dança, como a ampliação da discussão da Arte no que concerne ao “espaço” e a “forma”, para isso se enveredará pela obra de Bollnow (2008): *O homem e o espaço*. Mas, antes se percorrerá um caminho pela construção do espaço histórico e suas possíveis nuances. Neste sentido, o espaço como ocupante de si mesmo seria um espaço sem dimensões sociais, daí que advém a importância do corpo percorrer e significar este caminho quando se usa algumas categorias do espaço. E por último, fecha-se o capítulo com uma primeira pré-evidência do movimento do espaço modificando a forma na escultura Nickel Construction (1921).

CAPÍTULO 01 - ARQUITETURA, HOMEM E ESPAÇO.

O longo caminho do material através da função até ao trabalho criativo tem apenas um objetivo – criar ordem a partir da confusão desesperada do nosso tempo. Temos de ter ordem, colocando cada coisa no seu devido lugar e dando o devido a cada coisa de acordo com a sua natureza.

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

1.1 A construção do espaço histórico

A natureza da história da arquitetura, talvez deva começar a corrigir a ligação entre a natureza e cada coisa ao que se propõe a ordenar. E o espaço histórico é a construção do início desta espacialidade na arquitetura. Seja esse efêmero ou simplesmente concreto, físico sendo o papel do espaço conceitual ou experimental. No entanto, a dança que produz espacialidades consiste no juízo da condição espacial a partir de sua localização histórica, do corpo em movimento e do espaço. Desse modo se institui a relação entre arquitetura, corpo e espaço. A apreciação de espacialidade aqui se constitui de uma qualidade natural, vinda da forma do espaço e com que são naturalmente dados pelo corpo e sua "arrumação" no espaço. Desse modo, espacialidade alude ao conjunto de dois subsídios da arquitetura: o espaço e o corpo, ou a forma do espaço e o deslocamento. Assim, a importância da espacialidade gera os conceitos de espaço como Geometria e movimento como Topologia.

Assim, uma simples analogia do universo do espaço e da matéria e suas sintaxes configurativas resultam de um método teórico-espacial para corroborar com o corpo, homem e espaço.

Nesse sentido, arquitetura, homem, corpo e espaço devem ter um navegador, atento, mesmo isolado, explorando desde sua mente pulsante até os livros mais empoeirados para nos ater de tão belas e preciosas informações deste senhor de várias nuances que é o tempo (HEIDEGGER, 2010). Agora se atem no sujeito que vai navegar na sua própria identidade e começar a traçar sua rota através de cartas de navegação e iniciar seu roteiro, seu ponto de partida. Partindo esse viajante o começo é o distanciamento.

E que distanciamento é esse? Levantar os pés, caminhar no vazio e deixar sob eles os elementos da terra: poeira, rastros e demarcação de um tempo que os olhos chamam de "deixar correr a história". E a partir daqui que se poderia parafrasear Voltaire dando a entender que a mudança entre um tempo grandioso e outro de decadência faz parte do movimento da história: que é o caso das artes. Elas podem chegar ao seu auge, no momento seguinte pode decair e isso não significa que Voltaire seja ou foi o profeta do progresso e sim que ele acreditava que não há retorno ao patamar anterior, há decadência e não retorno, uma espécie de operação cíclica da história.

E neste bojo de mudanças volta-se à Grécia e ao cerne da discussão com as “Setas de Apolo”¹ e a analogia da feitiçaria tebana nos serve como amálgama deste andarilho poeta em busca da perfeição e clareza do conhecimento segundo Baumgarten (1983). Onde o mesmo diz que “a poesia é o ponto de partida para esta mesma clareza extensiva do conhecimento”. Quando Ânfion é o primeiro rei a levantar um altar a Mercúrio e o próprio deus o premia com uma lira, aos sons da mesma a natureza delirava e as pedras se erguiam em seu jubilo ao erguer os muros de Tebas. A fortaleza tebana foi construída com sete portas para fazer uma comparação com as sete cordas da lira. E as Setas de Apolo faz referência a Apolo e Diana, filhos de Latona que foi ultrajada por Níobe, esposa de Anfion.

¹ MENARD, René. Mitologia Greco-Romana. Vol. II Editora Opus, 1985.

Figura 01



A morte das Nióbidas, de Pierre-Charles Jombert (1771). Adaptada em escala de cinza

Como se vê no quadro de Jombert, Níobe e os seus catorze filhos tombam das flechas de Apolo e Diana e é por isso que, quando uma pessoa morre subitamente, diz-se que recebeu uma seta de Apolo. Daí “As Setas de Apolo”. Essa trágica lenda era na antiguidade um dos golpes sorrateiros do destino.

É decisivo dizer que a arquitetura é a arquitetura e a dança é a dança. Mas, afinal como podemos conhecer Dança e Arquitetura? Apenas a Fábula de Ânfion ao erigir Tebas com a música de sua lira não é suficiente. Dar um norte. É onde se começa a observar a Arquitetura e a Dança. Percebe-se que há diversas convergências entre essas artes, quem sabe uma sobreposição de suas atividades ou até mesmo de suas técnicas. Nota-se uma evidência muito clara da terminologia usada pelos profissionais das áreas, como: corpo enquanto espaço e tempo.

Corpo-espaço-tempo sempre foram objetos centrais de estudos nestes dois campos. Podem-se citar vários vetores, mas alguns não podem deixar de ser enumerados, a fim de se perder tais evidências: corpo em movimento no espaço, força

da gravidade, construção de espaçamentos, elaboração de corpos e o salto que se compara ao grande vão de concreto. Assim como nas danças aéreas tradicionais, às danças dramáticas brasileiras e às danças africanas, na arquitetura tem-se a leveza de *Niemayer* fazendo uma contraposição a um peso de *Le Corbusier*. Esse tipo de comparação de forma alguma engessa, pelo contrário, também acontece de se ter uma dança extremamente estruturada, como o balé de repertório, por exemplo *O Pássaro de Fogo de Stravinsky* (1910), que é baseado em contos populares russos e de outra maneira uma arquitetura de muito movimento e dançante como os *Museus Guggenheim*. E há vários outros exemplos de dançarinos/coreógrafos e arquitetos atualmente, como: Forsyth e Lars Spuybroek. E aqui se começa um problema bastante recorrente às construções dos espaços públicos e privados e conseqüentemente a liberdade de habitar o espaço e a dúvida de que lugar vai andar, ocupar e dançar. Essa aposta é indeterminada, pois a criação de tais espaços para a dança ou simplesmente qualquer coreografia é uma tensão coexistente tanto de arquitetos como de dançarinos. Projetar o espaço e o mesmo ser útil à criação no ato da ocupação destes espaços. Neste sentido, mesmo com a indeterminação de tais espaços, faz-se necessário um mínimo de determinação para o acontecimento da cena, neste caso da dança do Cavalo-Marinho no terreiro em Olinda. Quando o arquiteto projeta o espaço mental, o mesmo sendo ocupado pelos sujeitos-dançantes o espaço passa a ter uma melhor determinação e se torna um espaço social.

Segundo Marquadt (2005), uma estrutura integrada, na qual existe a mistura entre esforços de tração e compressão já aparecia na idade clássica. Com esse sistema de transmissão, atingiu forças no auge no gótico medieval, no momento em que existiu uma concomitância entre a forma e a estrutura, fazendo com que se elimine ao máximo o material sem função estrutural, permiti-se o uso de vitrais de elementos de vedação, servindo de base para um novo ideal de espaço no século XIX. Ao longo do século XX, uma corrente das artes e da arquitetura que segue a mesma lógica do racionalismo veio a se desenvolver, sendo denominada de minimalismo. Essa corrente se caracterizou pela exploração dos limites, buscando o extremo da racionalidade e da técnica. Com a produção de uma arquitetura com formas geométricas puras e de menor quantidade possível de volumes maciços, essa linha teórica conduz as edificações à sua desmaterialização. Quanto à parte técnica, os problemas estruturais para que tais edifícios se firmassem mesmo com estrutura tão leve foram resolvidos utilizando-se o

ação/concreto armado. O uso intenso do vidro também possibilitou liberdade no controle da iluminação dos interiores, bem como atuou esteticamente proporcionando transparência, simplicidade geométrica e leveza às construções. Mies Van der Rohe e Ludwig Hilberseimer foram os principais arquitetos que evidenciaram a crise do objeto moderno, por meio do minimalismo geométrico. Eles entendiam o objeto como volumes isolados e únicos, sem articulações, usando, para isso, a tecnologia como ferramenta.

Ao se observar o ser do Cavalo-Marinho Boi Pintado de Aliança (mas, com atuação frequente em Olinda-PE), o dançar dos brincantes e até mesmo os entes que o compõem, pode-se corroborar com a construção do seu espaço histórico. O jeito de dançar, o Cavalo-Marinho, a edificação², todos pertencem ao ente que intrinsecamente é o seu ser. A questão aqui é que o ser de todos eles é visível a todos e não parece ser do mesmo jeito para todos os assistentes.

É necessário viajar pela história, para descobrir que existem na identidade do Cavalo-Marinho diversos privilégios, e diferentemente da Fábula de Ânfião, o brincante de Cavalo-Marinho procura construir seu baluarte independente de espaço público ou privado (embora precise dos dois para se apresentar), gênero, ordem determinada, condições ou simplesmente seu repertório popular que é de todo muito complexo dependendo da história que o conte. Evidentemente esses movimentos quase ocultos é que fazem a essência da arte no Cavalo-Marinho pernambucano e olindense no galope da construção do seu espaço histórico.

1.2 O corpo no caminho³

“De uma forma geral pode-se dizer que a questão essencial da arquitetura contemporânea é a sua relação com o *evento*; não a relação com o espaço ou o tempo de forma isolada, mas sim a relação com o *evento* enquanto acontecimento que não se repete, dotado de uma singularidade espaço-temporal. Assim, a questão que tem preocupado os arquitetos que praticam uma arquitetura investigativa é exatamente o jogo entre a determinação e a indeterminação de seus projetos e dos lugares deles resultantes” (PAREYSON, 1997).

² A Casa da Rabeca do Brasil - Olinda-PE, visitada pelo mestrando nos anos de 2012, 2013 e 2014/JAN 2015.

³ Ibidem

O caráter "parado" do corpo não serviria para construir a sua espacialidade. Pois, a mesma só pode ser construída com o *corpo no caminho*. O corpo no caminho, para "existir", seria um corpo na construção de sua espacialidade histórica (forjado nas senzalas dos engenhos nordestinos), passando pelo corpo tradicional (em questão se refere ao brincante de Cavalo-Marinho) e por fim de um corpo reflexivo *mearleauponteano*, onde o mesmo se autoconstrói reflexivamente em seus movimentos a partir da premissa de criar sua forma no espaço.

Em distintas expressões qual o coeficiente de liberdade dado ao corpo que é espaço + tempo e que preceituam modos e caracteres de conduta? E o grande jogo é o modo da indefinição como fenda para a probabilidade de inspiração. Esta se assemelha ser igualmente um mote fundamental para o espaço da arquitetura (espaço mental) x o espaço da dança (espaço do corpo) que vão habitar o terreiro aludido anteriormente. A importância de tal espaço do sujeito (seria melhor entendida) entre um espaço projetado e o invento do espaço de ação (o dia a dia), no que tange, o que distingue esses conceitos é uma volta (*a flecha do tempo, como recorda Ilya Prigogine*)⁴, que não é possível a reprodução análoga de um próprio evento, e por isso mesmo traz em si a probabilidade da inspiração.

A desmaterialização do nosso artefato orgânico, o corpo, tem acontecido ao longo dos tempos e se assemelha a comboiar um gradual afastamento entre o mesmo e a edificação. Na Idade Antiga o edifício esquadrihava uma semelhança ao corpo em termos de harmonia e simetria – as Igrejas ou Catedrais representavam o corpo de Cristo. Em seguida o edifício incide em propagar sentimentos mais abstratos abalizados nas sensações corporais. Já no século XX o edifício não tenta abarcar mais qualquer analogia simbólica direta com o corpo humano, mas sim com um animismo mais abrangente, no qual a "edificação" é vista como uma construção, que desenvolve, respira, modifica-se e esvanece. Mas se por um lado a representação entre o corpo e a edificação suportam um distanciamento, hoje se avalia não mais como a construção de um corpo, mas sim como algo relacional com o espaço, onde se oferece o embate entre os habitantes e o espaço mental. Perante isso, a irremediabilidade do tempo e o corpo se metamorfoseia em elemento crucial do caminho como o procurador que defende o

⁴ CABRAL FILHO, J. S. *Arquitetura Irreversível – O corpo, o espaço e a flecha do tempo*. In: Adriana Bnana e Carla Lobo. (Org.). Catálogo FID Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil 2002-2003. Belo Horizonte: Atômica Artes Ltda., 2004.

tempo e o espaço no acontecimento, dentro de uma afinidade cada vez maior com a incógnita, neste caso algo mais topológico que euclidiano. Agora o corpo não significa mais exclusivamente uma menção analógica para o espaço, nisto o indivíduo com seu movimento passa decisivamente a *construir* organicamente, seguramente um caminho que se perpetra e se restaura na analogia com o habitante de si mesmo se reconstruindo. A dança num corpo semiótico é aquilo que não se podia fazer?

E esse corpo que advém dos engenhos? Das senzalas? Das tradições? Aqui se busca uma lógica escondida da dança porque na obra de arte esse mundo é um heterocosmos. O horizonte das percepções está aí. Como se chegaria à sintaxe coreográfica de um caminho ao outro, senão por meio deste horizonte semiótico de símbolos e signos.

Figura 02



La Petite Danseuse de quatorze ans, E. Degas-1881. Adaptada em escala de cinza

Por exemplo, o que se observa nos quadros de Degas e na escultura em particular (figura 02) quando os vários pares de pernas são manifestados na academia de balé precede uma indagação do que realmente foi pintado? Foram ou são pinceladas

fugazes? As brochas espalhadas estavam mesmo na mesa? A pintura precede algo ou a pintura não é nada? O mesmo acontece com o ser, difícil de achar. Seu significado é irreal. Nietzsche⁵ chamou o “Ser” de “a última fumaça da realidade evaporante”. Embora para Nietzsche o ser seja fugaz, negativo, ilusório e flutuante, o ser esculpido⁶ de Degas que é o mesmo de Goethe, quando ele diz: “Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo; já basta que plane como espírito e provoque harmonia; que, como o toque dos sinos, se espraie nos ares, sorrindo em sua gravidade.” Uma verdadeira alusão à arte da escultura, embora sirva à arte da dança. Assim, como a pintura e a escultura, a dança plina vibrações no ar observando o laço das sapatilhas, o som do vento nas pinceladas expressionistas alemãs. Assim, pensa-se a dança como escultura em movimento. A dança dialoga com o homem e seu movimento na dança, em suas dimensões, seu ritmo, sua espacialidade. O homem não é mais ele mesmo quando entra em estado de dança. Ele é uma espécie de escultura em movimento.

Encontrou-se vários corpos no caminho como pré-evidências de espacialidades entre a dança e a pintura. Como se observa em duas pinturas de Henry Matisse (1869-1954)⁷: “La danse (1910)”⁸ e “La Musique (1910)”⁹ que de um certo modo tumultuam esse caminho nem sempre florido do receptor. As pinturas seriam colocadas no Palácio Trubetskoy, mansão de Sergei em Moscovo, logo de impacto Sergei não achou interessante de ter pinturas com personagens nuas expostas em sua casa, por isso pediu que as bailarinas tivessem vestidos, porém Matisse não mudou de ideia e enviou mesmo assim ao seu patrono esboços em aquarela das dançarinas nuas. Após o recebimento do esboço Sergei mudou de ideia imediatamente. Contudo, e com a obra ainda inacabada, foi exposta no Salão de Outono de 1910 em Paris, e Matisse foi alvo de críticas duras e

⁵ Nietzsche, F. Crepúsculo dos Ídolos VIII. Cf. Heidegger, M. Introdução à metafísica, 1978, p. 63.

⁶ La Petite Danseuse de Quatorze Ans, c. 1881, é uma escultura de Edgar Degas, de uma estudante de dança jovem chamada Marie van Goethem. A escultura foi feita originalmente em cera, antes de ser lançado em 1922 em bronze.

⁷ Henri-Émile-Benoît Matisse foi um artista francês, conhecido por seu uso da cor e sua arte de desenhar, fluida e original. Foi um desenhista, gravurista e escultor, mas é principalmente conhecido como um pintor.

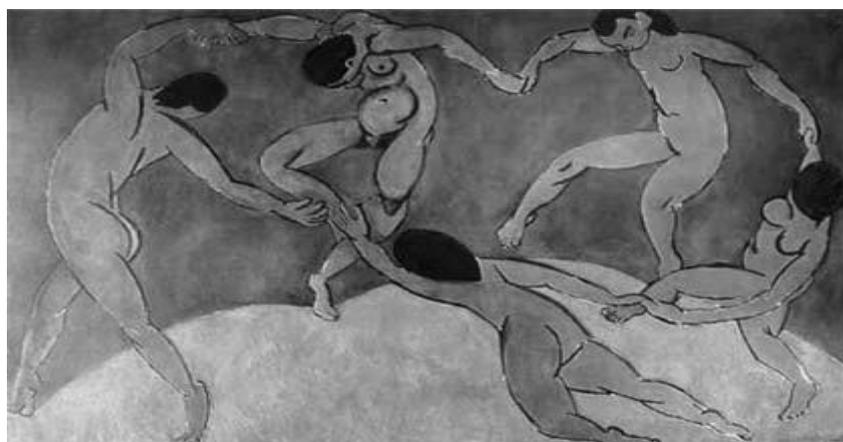
⁸ La Danse é uma pintura do pintor francês Henri Matisse. Está exposta no Museu Hermitage de São Petersburgo, na Rússia. É uma pintura a óleo sobre tela, que mede 260 cm de altura por 389 cm de largura.

⁹ Música (La Musique) é uma pintura feita por Henri Matisse em 1910. A pintura foi encomendada por Sergei Shchukin , que pendurou -o com dança na escada de sua mansão em Moscou. A pintura está agora na coleção do Museu Hermitage em São Petersburgo, Rússia.

cruéis, que fizeram com que Sergei cancelasse a encomenda. Mesmo desanimado e dias depois de reflexão, Matisse decidiu concluí-la. Nos detalhes de a dança se destacam:

- a) **Imagens Distorcidas:** cinco personagens dão as mãos com o objetivo de criar um círculo, como parte de uma dança em turbilhão. A energia contida em meio à ação é passada ao espectador por meio dos contornos sinuosos das pernas e dos pés da dançarina na extremidade (UNIVERSIA, 2012);
- b) **Curvas rítmicas:** dispostos contra o fundo azul, os braços marrom-avermelhados das dançarinas criam um ritmo ondulado por toda a composição. A anatomia delas é simplificada para aumentar o impacto. Enquanto a dançarina do meio inclina sua cabeça para frente, a curva de seus ombros tornando parte dos padrões ascendentes e descendentes dos braços entrelaçados (UNIVERSIA, 2012);
- c) **Elementos Cortados:** na parte superior, à direita, o contorno da cabeça de uma das dançarinas é cortado pelo limite da tela, ajudando a dar a impressão de movimento. Em outros pontos do quadro as personagens atravessam ou tocam a margem. O confinamento faz com que o olhar mantenha-se concentrado na composição intencionalmente simples (UNIVERSIA, 2012);
- d) **Tensão Dinâmica:** as mãos de duas personagens se soltam durante a dança. O espaço entre elas expressa então, a diagonal criada pelos braços estendidos ajuda a manter a sensação de movimento (UNIVERSIA, 2012).

Figura 03



La danse (1910) – Henri Matisse. Adaptada em escala de cinza.

Em relação a obra “ La Musique” Matisse fez a pintura com muitos esboços preparatórios, a pintura carrega muitos traços de modificações. Pode-se praticamente rastrear os passos que levou Matisse a encontrar o efeito pretendido. Com o corpo a dança era o objetivo de mostrar a realização do homem em um estado de perfeição por imersão em criatividade.

Figura 04



La Musique (1910) – Henri Matisse. Adaptada em escala de cinza.

Ainda em relação ao corpo no caminho a pedra *schopenhauriana* diz que o corpo precede a consciência:

[O] indivíduo é ao mesmo tempo o sujeito do conhecimento e encontra aí a chave do enigma: essa palavra é Vontade. Isso, apenas isso, lhe dá a chave da sua existência fenomenal, lhe descobre a significação desta, lhe mostra a força interior que produz o ser, as suas ações, o seu movimento. Desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomenal, como objeto entre outros e submetidos às suas leis; e, por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que a palavra Vontade designa. Todo ato real de nossa vontade é, ao mesmo tempo, e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; [...] A ação do corpo é apenas o ato da vontade objetivado, isto é, visto na representação. [...] o corpo inteiro é apenas a vontade objetivada, isto é, tornada perceptível. (2003, p. 18). E se a vontade pode ser inconsciente na árvore ou na pedra, por que ao menos parte dela não poderia ser também inconsciente no humano? E, por outro lado, se a vontade na pedra ou na árvore não implica livre-arbítrio, por que implicaria no humano? Seria a consciência de si suficiente para explicar o livre-arbítrio? (SCHOPENHAUER, 2001, p. 80).

Por sua vez, o corpo é entremeado de vontade e realiza seu conhecimento corporal. Uma analogia possível é que o autor poderia está fazendo uma comparação com a dança, pois o ato de dançar passa pela consciência e a vontade e que por sua vez para fazer arte é necessário esse conjunto em estado artístico.

Portanto, o corpo como objeto propriamente dito, ou seja, como representação intuível no espaço, só é conhecido, justamente como os demais objetos, de maneira mediata, pelo uso da lei da causalidade na ação de uma de suas partes sobre as outras, logo, na medida em que o olho vê o corpo, a mão o toca. (SCHOPENHAUER, 2001)¹⁰

A busca da dança como obra de arte é entremeada com o galope do Cavalão-Marinho, como personagem norteador de uma estética historiográfica que na verdade justifica-se desde o ano de 1871. Mas, algo precisa ser conectado, seguir seu caminho. O emprego do corpo, por exemplo. Valéry diz que o pintor empresta seu corpo ao mundo para transformar o mundo em pintura. Há de se observar que este corpo não é apenas um pedaço físico no espaço e sim uma rede de ópticas e movimentos. Isso vale, também para a dança. O brincante doa, “empresta” seu corpo à tradição de dançar para transformar seus movimentos em sintaxes coreográficas.

Acredita-se aqui, que o corpo - corpo-designer - que é o corpo dos dançarinos de Cavalão-Marinho que vieram "caminhando" desde o século dezenove até hoje, deva transitar pela cidade e pelo espaço público, mesmo que tenha sido sectariamente vilipendiado na sua liberdade de ir e vir.

Por isso, usa-se um léxico, sem outras intenções que é o corpo-designer a partir das reflexões e conceitos de Vilém Flusser na obra: *Uma Filosofia do Design - A Forma das Coisas* - com tradução de Sandra Escobar de 2010 e o tecido da cidade como arte baseado no artigo de Júlia Lossau-*Arte no espaço público: sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano*.

O corpo do brincante de Cavalão-Marinho é um designer que escreve. Observando os vários conceitos de Flusser (2010) sobre design, muitos dos quais nos serve, no sentido de dizer que a dança é uma produtora de suas próprias espacialidades. O mesmo confirma o paradigma de que os corpos em estado de criação, no caso da dança, corroboram em escrever seus caminhos com suas próprias verves direcionais. Inclusive,

¹⁰ SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

em Merleau-Ponty (1991) quando alude ao corpo-reflexionante como sendo “o corpo na experiência do movimento”, aprova e muito os conceitos de design de Flusser, dentro de uma semântica, que logo, vai-se semiotizar para com o assunto da pesquisa que é o "corpo no caminho", como vemos o corpo do dançarino escrevendo na figura abaixo:

Figura 05



Helder Vasconcelos ator/músico e dançarino de Cavalão-Marinho. Arquivo Funarte.

Este corpo planeja algo, conspira, simula, é ágil, significa, é astuto, tem destreza e acima de tudo é burlão, um conceito que vai nos servir sobremaneira. Matos (1998; Bhabha (2010), respectivamente, corroboram dizendo que:

A ciência constrói um sujeito abstrato, concebendo a natureza por triângulos, retas e planos. O mundo natural passa a ser considerado segundo regularidades quantificáveis, enquanto o homem é incoerente e imprevisível.

"Além" significa distância espacial, marca um progresso, promete o futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite - o próprio ato de ir *além* - são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao "presente" que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O

imaginário da distancia espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos.

Tecem justamente, uma análise crítica ao corpo engessado Matos (1998) e Bhabha (2010) e não participe da sua própria história, onde o melhor seria esse corpo desenhar no espaço, sem barreiras, ultrapassando-as e com imprevisibilidades determinadas topologicamente ao dançar, por exemplo e ser o ato de dançar como um ato de ir além de suas próprias fronteiras de sujeito.

Figura 06



Mateus e Bastião do Cavalo-Marinho Boi Pintado de Aliança/PE, adaptada em escala de cinza, foto: arquivo pessoal

Mas o que esses termos têm a ver com o corpo que dança Cavalo-Marinho? Na verdade é que os brincantes são transformadores do espaço mental em espaço social e espaço vivenciado e, por conseguinte, de suas espacialidades. Todo o corpo-designer merece pelo menos uma atenção dentre as várias explicações de Flusser (1999)¹¹. Assim, *ars* significa-destreza, agilidade, o artista como burlão, solucionador de ocasiões.

Os brincantes da figura 06 são burlões, estão sendo designers que escrevem com o corpo, antes de tudo eles precisam de um palco, de um lugar. Como Mateus e Bastião são esses simuladores ágeis, astutos de um signo burlesco *czar* da *Commedia Dell'art* e

¹¹ Segundo o autor de **Uma Filosofia do Design** do grego *téchne* é *ars*, que quer dizer ideia, truque.

que na verdade são dois designers conspiradores de uma realidade remanescente de histórias sofridas e sofríveis que foi a escravidão brasileira. Eles representam nesta manifestação artística performática, tipicamente pernambucana o negro astuto, dissimulado e senhor das próprias causas ao dançar bumba meu boi, que foi transfigurado no Cavalo-Marinho de hoje, apenas no estado de Pernambuco e com algumas incidências na Paraíba. De acordo com Flusser (1999)¹², por exemplo, a cultura moderna separou os mundos da arte, da técnica e das máquinas. No mundo do brincante de Cavalo-Marinho foi feito algo semelhante, separou-se as pessoas de cor, de classes sociais diferentes, de quem detinha a técnica, de quem manuseava as máquinas e principalmente de quem consumia arte.

Porém, o brincante como burlão, fazia suas astúcias de dentro das fazendas e engenhos de Pernambuco e da Paraíba, dançava, comemorava seus festejos em algum espaço físico dessas edificações, como algo próximo de uma desculpa, como um batizado de filho. Aqui a dança (o espaço social) é um diálogo com a arquitetura (o espaço físico, mental). O problema é que a percepção estética das apresentações do Cavalo-Marinho e suas remadas para vencer e produzir, construir suas conquistas espaço a espaço demandaram resistências, dentro de um possível controle espacial, político, econômico e cultural. Assim com as definições e as concepções de corpo, de consciência da posição do sujeito num sentido histórico, espacial e dentro de uma percepção estética e arquitetônica de espaços construídos o brincante de Cavalo-Marinho tem o objetivo de conquistar o espaço físico (o mental, pois o não ocupado se torna um espaço apenas mental, apesar de construído), pois nele, pode-se controlar a espacialidade do indivíduo nos vários sentidos políticos, econômicos, culturais e principalmente espaciais.

O fato é que o corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Caso se pegue um bailarino cego, por exemplo, ele mesmo não vai ter estrutura física para ver, no entanto sua estrutura corporal sensível faz isso por ele. Olhar as coisas ao seu redor, nem sempre é com a visão, no caso dos bailarinos não, sua vidência é outra. Seu caminho é com o corpo. E tal vidência é o tatear corporal do sentir, até mesmo narcisista, tomando-

¹² FLUSSER, V. “Design: obstacle for/to the removal of obstacles”. In: _____. **The Shape of Things: a philosophy of design**. London: Reaktion, 1999.

se entre as coisas do seu ser num passado e num futuro de corpo captando conjecturas do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004,p.18) diz que “a natureza está no interior”. Aqui nem se aludirá que Cézanne ilustra o enigma do corpo na pintura ou que a qualidade da luz, da cor e da profundidade em sua obra está bem latente nesta frase. Menciona-se que a dança, por sua vez, como obra de arte, formula um invisível corporal que é interno, que é só seu, o bailarino cego ou não é um pintor, escultor ou músico solitários em suas palhetas de cores, formões e partituras.

De um modo geral os corpos das Danças Dramáticas Brasileiras, corroboram para que os participantes aprendam a se relacionar com a espacialidade definida com esta ou aquela outra dança e principalmente a se “comportar” dentro dos limites espaciais dela.

Pode-se dizer que o espaço físico, que é o espaço "arquitetônico" mental foi uma maneira do Estado controlar a todos.

Em se tratando do nicho aqui pesquisado, que é o corpo na dança do Cavalo-Marinho, têm-se duas relações:

A relação político-espacial: que é aquela onde os brincantes se apresentam a partir do lugar que o contratante¹³ disponibilizou para os grupos de Cavalo-Marinho fazerem sua evolução ou sua brincadeira, como os próprios dançarinos a chamam. E é a partir desta premissa que se deve atentar para “o espaço das práticas de apresentação urbanas”, bem como da obra artística¹⁴ apresentada naquele contexto urbano, como: as

¹³ O contratante aqui, muitas vezes é o poder público, seja por meio de fundos de apoio a cultura (é o caso de editais em Pernambuco), seja por meio dos pontos de cultura que bancam suas próprias apresentações angariando pequenos apoios pela comunidade. Mas, a Lei 15.516, de 27 de maio de 2015 (Revogada pelo art. 1º da Lei nº 15.578, de 11 de setembro de 2015), publicada no **Diário Oficial do Estado** de autoria do deputado estadual Ricardo Costa (PMDB), que foi sancionada pelo governador Paulo Câmara, regulamenta o uso dos espaços públicos, como ruas, avenidas, praças e parques, diz que qualquer tipo de manifestação artística pública tem que acontecer, obrigatoriamente, entre 10h e 22h. Salvo os espetáculos com financiamento oficiais de incentivo à cultura - e aprovação prévia do poder público. Será que não estamos diante de outra forma da proibição do “samba” na época das senzalas do Império?

¹⁴ De acordo com a Lei nº 16.292, de 29/01/97-Edificações e Instalações na Cidade de Recife, Cap. V, Seção III-Das Obras de Arte no **Art. 129**. Toda edificação, com área igual ou superior a 1.000m² (um mil metros quadrados), deverá conter, em lugar de destaque, obra de arte executada em escultura, pintura, mural ou relevo escultórico. E aqui vale um adendo que pertence a Secretaria de Planejamento, Urbanismo e Meio Ambiente da mesma lei do Cap. III, Seção IV- Dos profissionais habilitados a projetar obras de arte para edificações: arquiteto, arquiteto urbanista, desenhista industrial, comunicador visual (sic) e artista plástico. E o que dizer do escultor?

esculturas permanentes em frente a espaços públicos ou não; performances de rápida duração ou longa duração (que é o caso do Cavalo-Marinho) e até mesmo apresentações em palcos fixos em espaços de praças públicas.

A segunda é a relação do reconhecimento: que este tipo de obra artística é “menor” e com uma função menos “nobre” por parte do poder público, dos meios de comunicação (que tratam a obra artística como algo exótico e efêmero) e até mesmo por parte dos artistas. Os agravos desta política perversa se concretizam com contratos insuficientes, orçamentos apertados, produção e criação comprometidas, e o não menos grave ficam vilipendiadas a liberdade e a autonomia destes processos artísticos prejudicando e até modificando seus próprios processos criativos. No *Cânone Colonial* e no *Sobrados e Mucambos* (compare KOTHE,1997; FREIRE, 2015) onde o primeiro diz que “as estruturas básicas da dependência perduram, fazendo com que operadores textuais do período colonial continuem tendo atualidade, conferindo novo interesse à sua leitura: trata-se de ler o presente ao fazer a arqueologia do passado” (KOTHE, 1997, p. 97). E o segundo, acrescenta referindo-se a certo cronista da época do império em província baiana: “o que os agricultores deviam fazer era dar estimação aos escravos e aos bois, principais móveis ou utensílios da lavoura [...] mas o que se via era os desalmados darem uma triste ração de carne seca podre e remédios aplicados por uma negra chamada enfermeira” (FREIRE, 2015, p. 384).

É verdade que os autores ao falarem do tom colonial e imperial desses discursos de um jeito ou de outro abordam a relação do reconhecimento que aqui se transporta para a obra artística ser “menor” ou “menos nobre”. Kothe (1997) envereda bem dizendo que “os agentes do imperialismo” sufragam, por assim dizer, essas relações de reconhecimento não só apenas por interesse próprio, mas por fisiologia outra que os beneficiem seja pelo lado da identidade, seja pelo lado da indústria cultural, que os próprios agentes ditam regras e neste estudo usa a própria lei de concorrência para parecer tudo legal, o que não deixa de ser. O autor continua dizendo que a jiboia da indústria devora essa relação de reconhecimento e que o problema entre passado e presente, o que vem de fora ou de dentro não são apenas antinomias de “senhor” e “servo”, mas uma intradependência e alienação da internalização de elementos da

identidade do outro chegando aqui o operador de seu próprio processo artístico se contentar com o que foram posto e ditos na letra da lei.

Essa vertente se percebe em *Sobrados e Mucambos* no trato dos agricultores na época do Brasil Império que se ensaia os escritos de Freire (2015) com relação ao tratamento, até mesmo do autor, em relação a estimação dos móveis da lavoura colocando no mesmo patamar de importância homens e bois, onde a distância da constatação do próprio ensaísta esteve indo de encontro ao que os agricultores pensavam, e o escritor concorda sendo mero “aplicador de conceitos ou apêndices de um sistema intelectual precário e de poucas condições de produção imparciais diante de um problema que em tese já estaria consolidado”. Isto parafraseando Kothe (1997). Ainda no que tange a relação da política do reconhecimento, Nietzsche diria que a vontade é de poder. O que parece é que tanto a relação política-espacial quanto a relação de reconhecimento do nicho em questão, o Cavalo-Marinho, mas se estende às outras artes em cada uma de suas especificidades, financiadas pelo poder público ou não se contaminam em sua origem, seja no sentido de limitar tais acessos, seja no sentido de limitar o processo artístico. O plano diretor da cidade de Glasgow na Escócia, pelo menos ao que parece, encara de uma maneira otimista a produção artística no espaço público:

A arte pública está inextricavelmente ligada à herança arquitetônica de Glasgow e a sua rica tradição no tocante às fachadas esculturais, às vidraças em mosaicos coloridos, e às esculturas ao ar livre, nos parques e praças. A arte pública, integrada ao design de prédios e espaços públicos, pode contribuir para aumentar o sentido de lugar, a imaginação e o interesse da população. No domínio público, a arte pode exprimir o orgulho cívico e a confiança nos campos social, cultural e econômico (GLASGOW CITY PLAN, 2003, s/p).

E as cidades de Recife e Olinda encaram desta maneira, respectivamente, a produção artística em seus planos diretores:

O poder público municipal deve fomentar os espaços culturais, públicos e privados, já existentes e apoiar iniciativas de criação de novos espaços culturais, dotando-os de melhor infraestrutura e acessibilidade, integrando-os em rede articulada aos equipamentos âncoras (Plano Diretor da Cidade de Recife, maio de 2004).

VI - a valorização da produção cultural como potencial de desenvolvimento e garantia de preservação da memória e do fortalecimento da identidade de Olinda; IX – a garantia de mobilidade, permitindo aos cidadãos o acesso universal aos bens e serviços urbanos e deslocamentos no espaço público, especialmente para os portadores de necessidades especiais com mobilidade reduzida. (LEI COMPLEMENTAR Nº 026/2004, institui o Plano Diretor do Município de Olinda).

E para finalizar se observam as três perspectivas de como se trata a produção artística no espaço público. O plano da cidade de Glasgow, pelo menos, prevê em suas tessituras a ligação entre a cidade e a tradição cultural estabelecida; o plano de Recife, parece-se mais com um documento disciplinador do espaço público e de um frágil fomento, no sentido de ainda “deve”, “apoia” e “cria”, tais espaços culturais; e por último a solução olindense com um caráter eminentemente garantidor da conservação e proteção dos espaços que já existem, do que novas estruturas citadinas.

Neste sentido o corpo no caminho que lutou desde sua expertise em 1871 até hoje é um configurador de sistemas e caminhos e espaços "parcialmente" conquistados a duras danças de resistência.

1.3 Corpo, homem e espaço.

Aristóteles diz que pela sua própria natureza, o lugar não pode ser um elemento, nem está constituído por elementos corpóreos e sem corpos. E que todo corpo está em um lugar, assim como todo lugar tem um corpo. Essa concepção de lugar para esta pesquisa não é o bastante e não resolve, tanto no sentido de localizar territorialmente o objeto de estudo: Cavalo-Marinho e suas espacialidades, quanto para partir de uma gradação-lugar-corpo-espaço-brincante-arte.

Assim, as definições, as concepções de corpo tratarão do brincante de Cavalo-Marinho num sentido histórico, espacial e dentro de uma percepção estética dos espaços.

Abordar-se-á neste momento a preparação do diálogo do corpo, “o homem e o espaço” de Bollnow (2008) aos pensamentos *heideggerianos* de “espacialidade humana”. Tendo como objetivo principal deste momento entender que o homem-espaço se inter-relaciona com as figuras do Cavalo-Marinho no que concerne aos corpos dos brincantes como uma forma que representa no espaço.

O Cavalo-Marinho é um corpo-sígnico (já construído de tradições) é uma brincadeira da cultura popular que abarca a dança, a música e a 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, relaciona-se e envolve-se bastante com o público. Precisa-se ressaltar a coragem e a vida dos brincantes de Cavalo-Marinho. Em sua maioria, trabalhadores do corte da cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte (com mais tradição no Cavalo-Marinho) e da Zona da Mata Sul (com pouca tradição e/ou visibilidade na dança do Cavalo-Marinho) do Estado de Pernambuco. Segundo Bolsanello (2008):

O corpo não é um animal que devemos domesticar; não é uma máquina que devemos consertar; não é um pecador que devemos punir, nem um escravo que devemos obrigar a trabalhar. O corpo é um estado de consciência a ser explorado.

Pensando nesse corpo-consciência a ser explorado aqui, e que vai ao encontro justamente aos preceitos labanianos, o “pai da dança-teatro”, que utiliza-se dos fatores do movimento: peso, tempo, espaço e fluência, para justificar as ações pessoais de cada bailarino em suas coreografias. Que irá garantir as propriedades da utilização às figuras geométricas que são tão utilizadas por Laban na kinesfera de cada ator-dançarino e, por conseguinte, corroborando à viabilidade de que é possível implantar essa “corporificação”, no sentido da experimentação.

Laban (1978) ao utilizar as figuras geométricas para codificar à movimentação do dançarino propõe na escala dimensional a relação entre altura, largura e comprimento como: o cubo, o tetraedro, o octaedro, o icosaedro e o dodecaedro; tais representações geométricas apenas indicam que movimentos o seu corpo pode fazer: vertical, horizontal, sagital e nos níveis alto, médio e baixo. Apesar disso, ações dramáticas não poderiam ser realizadas nas posições dos vértices dessas figuras, bem como em suas diagonais, de forma que o dançarino atua ampliando a sua kinesfera, buscando uma limpeza gestual e organicidade, assim, ele apenas com o método labaniano indica tais ações em seu espaço cênico. É inegável a contribuição labaniana no cenário da dança moderna e contemporânea, no entanto o gesto, o repouso e o movimento do dançarino de Cavalo-Marinho é outro. Diferentemente de Laban (1978) o imaginário popular do brincante de Cavalo-Marinho e do seu conhecimento nas tradições do Nordeste, com Mestre Grimário, por exemplo, do Cavalo-Marinho Boi Pintado de Olinda-PE é latente que seja outra ciência. Seria essa ciência a ciência do povo, como falou Câmara Cascudo “o folclore é tradição e a tradição é a ciência do povo”.

O povo brasileiro é formado das três correntes: portuguesa, africana e ameríndia, sempre é comovente verificar que apenas essas três bases étnicas o povo celebra secularmente em suas danças dramáticas. [...] Aliás, a verdade mais fundamental, a meu ver, é que nenhum dos dramas cantados do nosso povo tem origem profana. O drama popular é de origem religiosa. (ANDRADE, 2002, p. 31)

Segundo Mário de Andrade, foi essa finalidade “que deu aos bailados a sua origem primeira [...] e sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização”. De acordo com Andrade (2002) a dança dramática do Cavalo-Marinho, que é uma versão pernambucana do Bumba-meu-boi, que mesmo não sendo brasileira e sim ibérica, torna-se a nossa dança mais complexa e estranha, o que não se diferencia muito da mesma que é uma dança contemporânea em seu vigor e plasticidade de se reinventar. O que Andrade (2002) não analisou foi o caráter sógnico do Cavalo-Marinho no que tange a luta dos trabalhadores do folguedo por melhores condições e resistência frente aos patrões e suas verves escancaradamente escravocratas descambando até para violência, onde a própria é encenada na própria brincadeira. E a espacialidade corporal e democrática do folguedo traduz bem esse rito de resistência, onde plateia e público se entrelaçam não havendo divisão tão rígida de espaço. Como, se cada corpo presente no terreiro da apresentação na Casa da Rabeca em Olinda-PE fosse um corpo só.

O problema em si começa a se afunilar no sentido de um processo conexo com o corpo-sógnico do ator-dançarino. Fala-se no sentido de que esse corpo é a carne que deve ser estudada, pois a partir dela que se tiram as verdades para observar e estudar cada movimento dentro de cada espacialidade. É um ponto de partida, e esse ponto diz:

[...] a maior parte dos sociólogos hoje vinculados a projetos que buscam compreender os jogos sociais e culturais dos corpos aderem, sem qualquer crítica, à teorização biomédica e veem nela sua realidade objetiva [...] (LE BRETON, 2007, p. 27)

Le Breton (2007) alude, claro, à anatomia como foco e delimitação de um trabalho corporal e se esquece, óbvio o comando desse corpo através do fator cultural e o lado imagético.

O que se estuda aqui perpassa este viés quando o Cavalo-Marinho valoriza sua indumentária, seus corpos a “sambar” e, sobretudo sua finalidade religiosa.

Alguns exemplos de que as oposições de movimentos não geram essas multiplicidades e sim qualidades de uma execução acelerada e desacelerada, imprimindo nos movimentos seus próprios conceitos de certo e errado e não um movimento fixo.

O Cavalo-Marinho que é uma dança onde os brincantes improvisam o tempo inteiro mostra que a dança coral:

Figura 07



Dança-coral. Adaptada em escala de cinza. Arquivo pessoal.

ora posta em voga acima, apropria-se dos dois conceitos, por se tratar de um trabalho que prima à busca da sensação livre de um corpo que dança mesmo esse corpo dançando certos movimentos iguais. Segundo Portinari (1989):

Laban também se dedicou a propostas de dança para as massas. Desenvolvendo a arte da dança coral, um grande número de pessoas se movem juntas segundo uma coreografia simples, o que permitia que bailarinos e pessoas leigas dançassem juntos de forma colaborativa. Este aspecto de seu trabalho se relaciona intimamente com suas crenças espirituais pessoais, baseadas na Teosofia Vitoriana, Sufismo e Hermetismo popular do final do século XIX. Em 1914 aderiu à "Ordo Templi Orientis" e compareceu à sua conferência de 1917, no Monte Verita, em Ascona, onde realizou workshops popularizando suas ideias.

No entanto, mesmo que Laban (1978) afirme que dançar junto não é simplesmente se mover e sim se mover com intimidade do seu movimento e da sinestesia do outro, algumas cenas do Cavalo-Marinho que foram graficadas mostram, na verdade, possíveis regularidades meio ao improviso. Portanto, depara-se com uma simetria e harmonia interessantes no conceito labaniano da *kinesfera*: seus fluídos movimentos horizontal, vertical e sagital, além de entrecruzarem intensidades espaciais - observando bem as imagens apesar de cada corpo ocupar e expandir seu espaço - eles encontram uma “áurea” global de movimento.

Neste sentido, o Cavalo-Marinho é divergente da *kinesfera* individual, onde o primeiro explora movimentos e repouso, num fluxo improvisado, mas constante e com uma geometrização regular e o segundo trabalha com marcações mais didáticas, mas nem sempre privadas de criatividade de movimentos de cada *kinesfera* individualmente expandida desde seus micros movimentos às percepções de cada um. Como se observa na figura 08, o repouso do dançarino é a preparação para o mote do movimento a seguir. A expressão corporal do dançarino, na verdade é o princípio da produção de seu espaço, pois o mesmo a partir do repouso para o movimento acarreta em habitar o espaço vivenciado pela própria tradição da dança. O que não acontece com o caso *labaniano*, pois o mesmo são apenas codificações inertes de cada dançarino, sem ligação nenhuma com o ambiente ou a natureza do espaço.

Figura 08



Apresentação na Casa da Rabeca em Olinda-PE. Adaptada em escala de cinza. Arquivo pessoal.

Portanto o processo de movimentação corporal não é o mesmo do princípio labaniano. Mesmo em Andrade (1982) não permeou as pesquisas a dedicação ao corpo na dança do Cavalo-Marinho como objeto crucial, mas na tradição desta dança popular.

No entanto, perpassam com bastante cuidado pelo corpo cotidiano e o corpo subjétil e suas relações (FERRACINI 2001), onde o mesmo afirma “que o ator-dançarino é um artista do corpo e [...] seu corpo-físico-celular”, que ele chama de corpo cotidiano o qual é seu território de trabalho; trabalho esse que se vai ver desenvolver em cada corpo desses brincantes, pois sair do corpo cotidiano para a criação do corpo-subjétil, depende da capacidade de cada ator-dançarino imprimir isso artisticamente.

Porém, é justamente o que se procura, pelo menos, encaminha-se esse embrião de mesclas cotidianas, como algo de tradição e ao que se chega como bem disse Rocha (2011):

[...] em um primeiro momento, o artista da dança pesquisa movimentos a partir de procedimentos investidos do caráter dialógico de sua convivência artística [...] para esculpir em si a corporeidade de uma dada poética de dança [...].

Finalmente, entende-se que a partir dessas nuances se problematizou esse corpo pensante e parafraseando Boal (1998): os jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro, pode se tornar os jogos para o dançarino e o não dançarino com vontade de dizer algo através da dança.

Procurou-se nestas proposições o movimento da verdadeira espacialidade humana que tanto se arrisca ao se dançar Cavalo-Marinho e que a partir de várias vertentes não conclusivas e que ainda podem estar bem longe de sê-lo, encontrou-se o homem e o espaço nas

[...] folias com que não apenas os “negros” destas Índias Ocidentais, porém ainda os “negros da Guiné”, e mesmo os brancos acompanhavam com danças as procissões católicas, foram certamente no país o maior incentivo para a tradicionalização do princípio do cortejo-baile, usado pelas nossas danças dramáticas. (ANDRADE, 1982, p. 33)

No entanto, como os “fatos folclóricos” – crenças, práticas e rituais populares – são dotados de grande capacidade de persistência e de grande poder de sedução, esses materiais reintegram-se sub-repticiamente em análises contemporâneas. O folclore estaria assim condenado a uma espécie de “retorno do reprimido”.

Trata-se de ver quando o homem é espaço. O homem não é no espaço como um corpo. O homem é no espaço, de modo que ele produz o espaço, sempre o produziu

quando dançou. Não por acaso nossa língua fala em ceder espaço quando alguém admite algo, permite um argumento. O homem produz o espaço como dançante, libertador e arranjador de si mesmo e às coisas, assim livre. O homem vive enquanto corporifica e assim está no espaço aberto e em contato e em comunhão com a própria natureza e em relação aos outros homens e às coisas.

Continua-se aqui, uma significação muito importante que é a espacialidade que está intrínseca ao ser. O espaço que o homem produz, pode ser análogo a uma moradia. Pode-se no morar e não no habitar ver o modo do homem se entender no seu espaço, que na verdade é mais significativo que simplesmente, ocupar algo. Porque o problema começa a se resolver entre o homem e o espaço. Que os dois podem ser e estar no mesmo espaço, no mesmo terreno.

No entanto, o homem e o espaço chamam a atenção para se fazer chegar a contento a um pré-homem e a um pré-espaço.

Geralmente, nos folguedos de dança popular, como o Cavalo-Marinho, pressupõe-se que espacialmente seus brincantes já saibam lidar com o espaço físico (mental) que o próprio brinquedo produz como espaço. Por exemplo, quando ele é restrito (uma área disponível para dançar), o espaço público urbano ou até mesmo o espaço privado, os brincantes além de dançarem no local eles tendem a extrapolar esse centro indo além destes limites estabelecidos ou impostos pelo próprio espaço mental. Para quem dança o espaço é muito desafiador, mas para quem assistiu o limite espacial é indecifrável. O brincante se coloca no espaço do palco e coloca o espectador também. Essa brincadeira está num caos organizado. Mas, a relação entre o homem e o espaço vai muito além deste itinerário centro, limite, com ou sem espaço definido. Para o brincante ou figuras o espaço é algo primordial a ser conquistado. Primeiro vem à relação com o banco¹⁵, que a Companhia Mundu Rodá¹⁶ explicita muito bem abaixo:

Os instrumentos usados são a rabeca (instrumento de corda friccionado por um arco, como o violino), o pandeiro, uma ou duas bajes (um reco-reco de taboca) e um mineiro (ganzá). O público é quem delimita o espaço cênico da brincadeira, formando um círculo a partir do banco. O espaço da encenação é chamado de “Roda do Cavalo-Marinho”.

¹⁵ Durante a brincadeira os músicos permanecem sentados num banco de madeira, na ordem em que foram apresentados os instrumentos acima. Esta formação recebe o nome de "Banco".

¹⁶ (Companhia teatral de São Paulo, sendo esses dois integrantes que fizeram a citação no blog: Alício Amaral e Juliana Pardo) http://munduroda.blogspot.com.br/2007/06/cavalo-marinho_24.html.

Segundo, a relação com as figuras ou brincantes é conquistada no jogo de palavras ou as loas deste intrincado linguajar. São nestas loas que há diálogos e jogos de palavras de duplo sentido. E por último, com o espaço:

Quero ver queimar carvão
 Quero ver carvão queimar
 Quero ver levantar poeira
 Quero ver poeira voar
 (Toada de Cavalo-Marinho)

E é justamente, no espaço que há menos “respeito” por parte dos brincantes na hora de estar acontecendo o “samba”. E uma problematização, aqui cabe um depoimento, quando se esteve em Olinda nos anos (2012, 2013, 2014 e 2015) desta pesquisa, a delimitação do espaço pelo próprio espectador é tão caótica que, tanto o figureiro, quanto quem assiste o Cavalo-Marinho se entendem e transitam pelo espaço sem cerimônia, como se fosse um engenho sem dono. Uma rede de intrincados transeuntes querendo passar de um espaço para o outro sem participar da cena.

Anthony McGrew (1992) argumenta que a globalização se refere aos processos que transitam numa escala que ultrapassam fronteiras nacionais. Observa-se, que, ainda, não se abordou a etnicidade e nacionalidade dos espectadores do samba, em questão na Casa da Rabeca. Trata-se de um evento sem fronteiras. Será que “os gringos” se interessam mais pela cultura popular de nosso país? O terreiro em Olinda deu uma prévia que boa parte das cabeças pensantes daquele momento eram de estrangeiros.

Mas, o que aqui nos serve, simplesmente, é essa nova relação da sociedade e seu espaço-tempo, mesmo sabendo que vai se valorizar mais o espaço que o tempo. E sem se ater, ainda, ao que Hall (1992) alude na interconexão no final do século XX, já que o problema que nos interessa é o da segunda metade do século XIX. E mais, ainda, o dilema será fazer um modelo do espaço do séc. XIX com o do séc. XX. A principal característica da Aldeia Global (HALL, 1992) que nos interessa é o espaço. A política do habitar é uma simples função. É deplorável que o que se pensa economicamente sobre o espaço se sobreponha ao incomensurável valor da observação do entorno onde se constrói, da temperatura local e simplesmente do que se está construindo ou inaugurando e para quem se constrói. A Arquitetura, o corpo, o homem e o espaço são vilipendiados pela política. Está se vivendo numa política de poder além da "insensível

arrogância" (BOLLNOW, 2008) de não se observar duas coisas: a paisagem natural e a paisagem humana. E como considerar tais estudos *bollnowianos* do espaço?

Apesar de Bollnow (2008) sempre se referir ao estudo do espaço mítico como uma "evolução do espírito humano", aqui ele considera tal espaço como um "estágio passado" e "superado pelo conceito científico de tal espaço". Para o viés do espaço na conjuntura filosófica se observa em Bollnow (2008) que ele confronta: Lassen¹⁷ x Heidegger. Onde o primeiro dá importância ao significado da espacialidade para uma conjuntura da existência humana e o segundo defende "a primazia da temporalidade". Continua dizendo que há um problema a resolver que é a questão do espaço vivenciado x o tempo vivenciado. Onde, entende que espaço vivenciado é aquele no qual se tem uma reflexão do espaço abstrato (por exemplo, das três dimensões de um mobiliário). Sabe-se que o espaço vivenciado de nenhuma maneira pode coincidir com o espaço abstrato. Portanto, espaço vivenciado é aquele onde no seu início é como um espaço fechado, finito, mas a partir da experiência se estende, expande até o infinito ganhando por relações vitais e mostrando-se para o homem um fator positivo ao invés de ser repressor. Positivo, aqui está no sentido de estimulante. Então, o espaço vivenciado é uma relação concreta com o homem. Bollnow (2008) diz que se trata de uma relação humana com e nesse espaço.

Neste sentido, o tempo vivenciado, falado anteriormente é o tempo matemático, marcado pelos relógios, diferentemente do tempo vivenciado pelo o homem.

Heidegger em seu "*Ser e Tempo*", diz Bollnow enfatiza a "questão da espacialidade da existência humana", mas não avança numa "descrição mais analítica" e sobremaneira isso não é resolvido *heideggerianamente* ao se pensar que "o homem em sua vida é sempre e necessariamente determinado por sua atitude em relação a um espaço circundante".

A crítica de Bollnow (2008) continua assegurando que o homem não está no espaço como qualquer objeto numa caixa. E, também, não há um relacionamento com o espaço como se houvesse um sujeito sem espaço e (*voilà*) passasse a ter espaço.

¹⁷ LASSEN, Harald. Beiträge zur Phänomenologie und Psychologie der Anschauung. Konrad Triltsch, 1939.

Segundo o autor um dos exemplos que mais se adéquam a isso é como o caracol que carrega sua casa, o homem carregasse por aí o seu espaço.

Portanto, para início da discussão de arquitetura, corpo, homem e espaço, que esta parte de capítulo alude, de acordo com Bollnow (2008) entende-se que há uma séria correlação da "espacialidade da vida humana ao espaço vivenciado pelo homem". Por isso, esta análise do subcapítulo se envereda pelo espaço vivenciado, novamente, pois tais perspectivas segundo o autor se dá no âmbito dos questionamentos, da riqueza substancial para se aproximar do "espaço vivenciado e vivido pelo próprio homem". Então, esmiuçar e se deparar com a estranheza grega de espaço, onde o mesmo não é homogêneo é o primeiro passo. Na *Poética do espaço* de Bachelard (1993) ao citar Baudelaire (p.71):

O inverno não aumenta a poesia do habitar? Devemos poder nos esticar confortavelmente, e isto requer móveis, que convidam para sentar-nos com aconchego. A cor das paredes também faz parte de uma atmosfera cálida. Claridade e, ao mesmo tempo, cores quentes dão ao espaço um aspecto de sereno bem-estar. O sonhador deseja receber do céu, todo ano, tanta neve, granizo e geada quanto for possível. Ele necessita um inverno canadense, russo. Com isto, seu ninho se torna mais quente, mais macio, mais cheio de amor.

E, também, se diferenciam as direções, o acima e o abaixo, o à frente e o atrás, o à direita e o à esquerda. O modelo grego aqui não leva em conta o aspecto humano da arquitetura e muito menos o aspecto humano do homem. E Aristóteles diz que não são definições atribuídas ao homem, mas a partir da existência da natureza. No entanto, não haveria cor, textura de parede, móveis se não houvesse homem. Segundo Aristóteles¹⁸:

Puesto que la naturaleza es un principio del movimiento y del cambio, y nuestro estudio versa sobre la naturaleza, no podemos dejar de investigar qué es el movimiento; porque si ignorásemos lo que es, necesariamente ignoraríamos también lo que es la naturaleza. Y después de que hayamos determinado qué es el movimiento, hemos de intentar investigar de la misma manera los problemas posteriores. (ARISTÓTELES. Física.200b)

O que Aristóteles não observa, apesar de atribuir tais definições parte ao homem, parte a natureza, segundo Bollnow (2008) é que o espaço existe, que tem uma força

¹⁸ DE AQUINO, Tomás; MENDOZA, Celina A. Lértora. **Comentario a la Física de Aristóteles**. Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

própria e "exerce uma certa ação", isso merece certa reflexão por causa da tradução mal feita do léxico "local" ao invés de "espaço". Pois, ao ser aplicada tal tradução, leva a Aristóteles vários problemas, nos quais a verdadeira premissa seria de "expansão" ou "volume espacial". Chega-se neste cerne aristotélico e por conseguinte no movimento fluido do Cavalo-Marinho, onde dois corpos "trocam" de lugar quando a água toma o lugar onde antes era ar. Observa-se as imagens abaixo:

Figura 09



Jarra com água

Figura 10



Jarra sem água

Aristóteles determina que esta expansão espacial (no caso da jarra com água) é a "fronteira do corpo circundante", ou seja, uma espécie de casca deste meio que está envolto por uma pele. Esta é a visão aristotélica, diferentemente da de Bollnow (2008):

Figura 11



Espaço sem corpo

Figura 12



Espaço com corpo

Acredita-se que seja a "delimitação" do exterior do volume preenchido por outro corpo. Tal qual nos serve a premissa da dança, como se observa na figura 12 acima.

Onde o espaço não-dançado ou ocupado é tomado pelo corpo do dançarino, delimitando aquele exterior que ora não estava preenchido.

Para Bollnow (2008, p.p.34-35) a definição de espaço é ampla, já para Merleau-Ponty (1945, p.116)¹⁹ a espacialidade já é uma posse do mundo pelo próprio corpo, o que aconteceu com o dançarino na figura 12, respectivamente:

Espaço é, logo, no sentido mais amplo, a margem de um movimento, a lacuna entre as coisas, o espaço livre ao redor de uma pessoa.[...] Pois não tem sentido falar de espaço enquanto este não for possível de ser preenchido por uma necessidade concreta da vida. O espaço nunca excede o âmbito da vida a ser concretamente preenchido. Podemos ter muito espaço; ter infinitamente muito espaço, mas isso só pode significar mais do que somos capazes de requisitar.

A espacialidade de um corpo é dada pelo esquema corporal, em função da espacialidade da situação, a partir de uma atitude própria do sujeito em relação ao mundo, pelo qual não temos apenas posse do mundo, mas sobretudo, do próprio corpo.

Exemplificando, quando o dançarino está em movimento, tudo ao seu exterior corporal se traduz como se fosse uma margem. O espaço livre entre as coisas ao qual fala Bollnow (2008) é o que circunda o dançarino de Cavalo-Marinho ao se movimentar na raridade espacial ou imensidão espacial, por assim dizer até onde alcança seu corpo. Este espaço é como se fosse um preenchimento "físico" da vontade e da qualidade de movimento do dançarino como se observa na figura 12. O autor, continua dizendo que às vezes a falta de espaço é preciso, é necessário para a construção do movimento. Dá um exemplo do tablado onde se dança, de que quem tivesse conquistado um mínimo de espaço possível (no caso, dois pés) iria girar indefinidamente por todo o salão. O autor alude ao espaço como uma conquista. O mesmo é análogo ao Cavalo-Marinho: onde Mateus, Bastião, o escravizado Rufino e os seus 499 brincantes nas dependências do Engenho de Alagoa Secca se concretizam, passam a existir dançando, condicionam seu espaço de dança de acordo com a situação imposta pela Casa Grande.

Deve-se tal situação, ora na senzala, em uma situação opressora, ora na atualidade na Casa da Rabeca, um "movimento" original e esperto de usar tal espaço

¹⁹ Merleau-Ponty, **Phénoménologie de la Perception**, Paris, 15e Ed., Gallimard, 1945, p. 116.

pelo Cavalo-Marinho, o mínimo que seja, para se mover como brincante livre. Então, acredita-se, que mesmo com as devidas premissas do idioma e o entendimento aristotélico sobre espaço, neste caso o contínuo infinito, de tal referencia espacial seja a vida e o que esta desenvolve a partir dele ou nele, então, começa-se a acreditar na existência do espaço como um movimento vivo.

Schiller (1989) afirma que o "espaço para todos tem a terra"²⁰. Mesmo que Schiller esteja falando do espaço de um modo geral, do espaço vital e do desenvolvimento da vida humana no espaço terrestre, ainda assim, o conceito de espaço é expansivo. Deixa-se aquela ideia de seccionar ou oprimir o espaço e o desenvolvimento de quem está nele.

Bollnow (2008) enumera toda uma teia a respeito da etimologia de algumas palavras, como: raumen (arrumar), den soal raumen (evolua o salão), aos den weg raumen (tirar do caminho), ab raumen (recolher), ausraumen (esvaziar) ou wegraumen (tirar). Palavras que de um modo ou de outro, assim como na interpretação em português dependeria de sua significação do/no local e/ou posição frasal. Mas, aqui não convém analisar tais paradigmas por se tratar de uma teoria do espaço e não sua linguística dialetal. Etimologias estas de pouca utilidade neste momento.

A discussão é mais espacial do que linguística, é mais de conhecimento espacial e estrutural que de delimitações ou ampliações etimológicas. Bollnow (2008) afirma que não se está tirando o mérito de tais significações. Mas as mesmas se delimitam em certas divagações, pois o real objeto de estudo é o problema do espaço. Seja o vivenciado, seja o vivido. O mesmo comenta sobre a diferença entre esses dois espaços. Segundo o autor "não há direção de eixos equivalentes e rotacionais a esmo", mas algo determinado e diferente decisivamente dentro de uma relação homem e espaço. Por isso, volta-se ao espaço matemático ou aristotélico para ordenar: o acima, o abaixo, o a frente, o atrás, o a direita e o a esquerda.

Mas, porque voltar a Aristóteles? O filósofo grego é justamente o contraponto entre o espaço vivenciado e o espaço matemático. Certos entendimentos destas espécies direcionais, podem remontar ao homem, que é o caso de acima e abaixo, mas as outras remontam à natureza. Ou seja, foge aos dizeres e controles humanos. Uma gama de

²⁰ SCHILLER, Friedrich. **Educação estética do Homem**. Editora Iluminuras Ltda, 1989.

figuras do Cavalo-Marinho apresentam-se com esta oposição: de cima e de baixo. No entanto, a tradição, a historicidade do Cavalo-Marinho não permite essa arbitrariedade de movimentos e essa oposição opressora de um dançarino e corpo designer ir somente para cima e para baixo. Inclusive, neste espaço matemático é como se tivesse um sistema de coordenadas amarradas ao corpo.

Figura 13



Espaço com corpo - Arquivo pessoal.

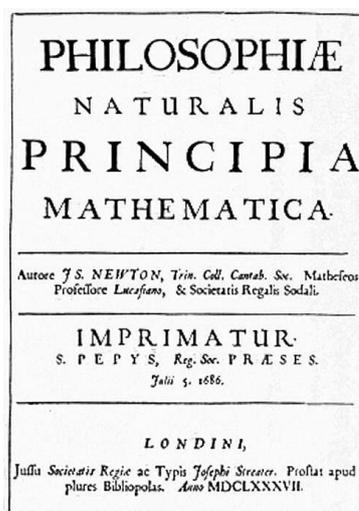
Segundo Bollnow (2008) neste espaço mental aristotélico "se carrega o próprio espaço, independente de onde esteja, você não movimentar seu espaço e sim se movimenta no espaço". Ora, pensando nisso o espaço dos eixos seria invariável e com um ponto fixo, feito o dançarino de Cavalo-Marinho na figura 13. Uma espécie de espaço humano concreto.

1.3.1 O movimento na forma dado por Nickel Construction (1921).

Mas mesmo no momento anterior ter-se situado o lugar da escultura e da dança como intermédios do esquema (em níveis diferentes, claro), agora se usará a escultura Nickel Construction (1921) de Moholy-Nagy como uma representação concreta desta transição da modificação do espaço pela forma.

Uma questão que se trata nas representações topológicas do Cavalo-Marinho e não se observa claramente é o movimento dos planos. Antes muito se pensou em estudar o espaço. Só a partir do século XVII, graças a Descartes (1596-1650) e depois a Newton (1642-1727) houve grandes transformações nesta área. Com Descartes o espaço físico foi explorado na geometria e uma gama de proposições, como axiomas, postulados, noções primitivas, teoremas e descrições das principais figuras, fundando assim um método para estudar o plano, as curvas e analisar as figuras no plano e no espaço.

Figura 14



Capa da obra *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, Newton, (1687).

Em Newton (1687) em *Principia mathematica philosophiæ naturalis* (figura 14) que apresenta três volumes: *De motu corporum* - Sobre o movimento dos corpos; *De motu corporum* - Sobre o movimento dos corpos (continuação) e *De mundi systemate* - Sobre o sistema do Mundo, encontra-se a relação causa-efeito das leis e principalmente a aplicação ao espaço-tempo de uma maneira mais universal. Sendo assim, ao se estender este estudo para outras áreas, o Cavalo-Marinho se insere usando a topologia para retirar do campo dos movimentos da dança uma tradução mais racional (NEWTON, 1687) de expressões matemáticas ora só aplicadas ao plano cartesiano, agora aplicadas à dança do Cavalo-Marinho de uma maneira gráfica.

Embora Newton (1687) não tenha feito este tipo de observação, ao se deparar com a escultura, não se tem uma análise de movimento, pois é elemento crucial na dança. Mas, ao se ressaltar o intervalo de tempo de um movimento ao outro (o espaço

percorrido newtoniano), pode-se dizer que se tem um "instante" que se aproxima de "zero" é o mesmo que se tem na escultura inerte, claro, e no dançarino no momento zero ou de repouso. *Nickel Construction* (1921) leva este espaço-tempo a outro patamar. O da forma ou matéria. Newton (1687) não tinha uma certeza quanto a medição do espaço, trabalhava com o tempo como atributo divino, sendo assim, a escultura ao penetrar na estrutura da matéria tendia a modificar o seu espaço-tempo.

Ao se observar a obra de Lászlo Moholy-Nagy, a *Nickel Construction* de 1921, vale primeiro uma premissa ideológica ao qual este húngaro, designer, fotógrafo, pintor e escultor responsável pelos cursos elementares da Bauhaus, fez parte.

Primeiro Moholy-Nagy sempre se apoiou em concepções vanguardistas que pretenderam colocar a fotografia como um dos meios da pesquisa da Arte. Não se pode negar, também, a referência central deste apoio, que era a categoria arquitetônica do espaço. Então, para Moholy-Nagy a "arquitetura é a posse do espaço, um estar no espaço". Inicialmente, tanto o autor quanto a Bauhaus acreditavam numa nova "cultura estética", mesmo que tal vanguarda tenha sido contaminada (pelo pós 1ª Grande Guerra Mundial de 1914 -1918), inclusive influenciada pela praticidade do momento, pela produção industrial e inegavelmente pelo construtivismo russo²¹ e parte massiva da concepção artística adotada pós Revolução Russa de 1917. Aqui, cabe um pequeno parênteses para justificar o interesse de Moholy-Nagy pela "manipulação do espaço e suas múltiplas perspectivas". Como por exemplo com o advento da invenção do avião onde se pode ter uma certa distância entre forma e observador, ou seja, entre obra e espectador, no que tange, inclusive, obras substanciadas no espaço. As quais em suas formas esdrúxulas e variavelmente entre a arquitetura e a escultura, deixando o espectador ver a obra no ângulo que quisesse. Sem perceber, estava-se em curso uma

²¹ A ideologia libertária que norteia as vanguardas em geral adquire feições particulares na Rússia, com a revolução de 1917. A sociedade projetada no contexto revolucionário mobiliza os artistas em torno de produções concretas para o povo. A pintura e a escultura são pensadas como construções, e não como representações, próximas da arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos. Caracterizou-se, de forma bastante genérica, pela utilização constante de elementos geométricos, cores primárias, fotomontagem e a tipografia e o Suprematismo, fundado em 1915 por Kazimir Malevich (1878 – 1935), também na Rússia. Isso sem esquecer os pressupostos do construtivismo que se fazem presentes, de diferentes modos, no cubismo, no dadaísmo e no futurismo. A consideração das especificidades do construtivismo russo não deve apagar os elos com outros movimentos de caráter construtivo na arte, que ocorrem no primeiro decênio do século XX. Fonte: <http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/abstracionismo-geométrico/construtivismo-russo/>

nova percepção do espaço, no sentido "dos movimentos corporais e das representações do movimento". O que já acontecia na dança.

Moholy-Nagy, na verdade inaugura a partir daí a premissa que "o espaço não é uma realidade objetiva senão uma estrutura da consciência, portanto se manifesta em tudo o que perpetra." Inaugura então, o despojamento do espectador do "controle do espaço" em detrimento "para a experiência do movimento".

Sendo *Nickel Construction* (1921), uma escultura a serviço do conhecimento, não como obra catequizadora, mas como dialética no sentido do "modelo ser o espaço", apresenta-se não como uma obra só material, mas uma maneira de como se vê, onde vê e de que ângulo tridimensional vai ser sua experiência. E é justamente tal acerto da imaginação que Bachelard (1974, p. 159) diz:

" A representação é dominada pela imaginação. A representação não é mais do que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia eu aceito a imaginação como faculdade básica [...]. Posso tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo." ²²

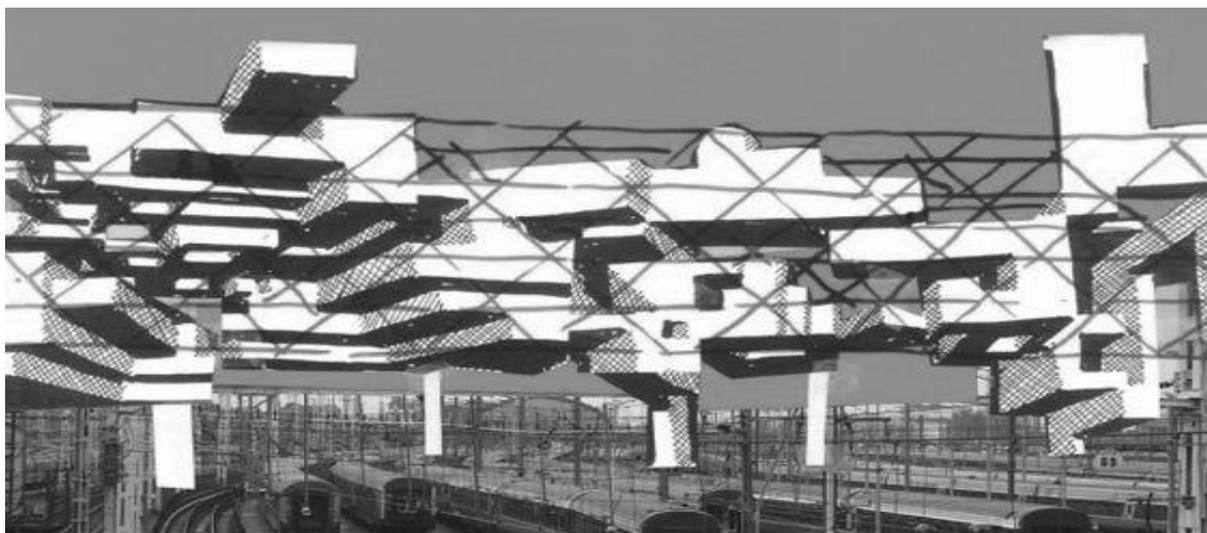
Enfim, nada de assustador, inclusive, outros artistas da Arte Cinética, como: Naum Gabo que é um escultor russo que se sobressaiu no movimento do construtivismo russo e Alexander Calder, também notório por Sandy Calder, foi um escultor e pintor estadunidense reconhecido por seus móveis, todos com a mesma sina de manifestar sua arte através do movimento.

É patente, que a plausibilidade da escultura, corrobora a sua astúcia de ser simplesmente ferro niquelado, para contribuir com algo que é maior, a imaginação e sua "posse do espaço" e ainda por cima sua manipulação a "múltiplas perspectivas" que aqui se traduz na escultura tangível sendo crível ou na credibilidade não tão tangível. Explica-se. Moholy-Nagy está suscitando uma escultura que vai além da sua simples matéria e sim da imaginação e do desejo. Sendo assim, o escultor de *Nickel Construction* (1921) toca no âmago de uma complexa reorientação para a própria estética, mesmo sendo influenciado pelos constructos russos, isso não seria demérito nenhum, embora a escultura em questão nos leve a lembrar da produção industrial, da

²² BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. In: *Os Pensadores XXXVIII*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

forma, da abstração, mas no entanto, nos coloca na reflexão dos desalinhos dos sentidos, da sensibilidade e principalmente do movimento. Movimento este que como se disse antes nos apresenta uma "nova estética". Às quais, também nos leva a pensar conceitos de espaço, a própria forma e a maneira de como modificar o espaço através da matéria. A construção niquelada de László Moholy-Nagy com suas várias peças volumétricas e formatos sobrepostos uns aos outros é também uma corroboração que se identifica no cinema, como: Kill Bill (I e II, de 2003 e 2004)²³ de Quentin Tarantino, onde as passagens e transições sobrepostas de passado, presente, *flashbacks* e animações vão jogando camadas no espectador como uma composição abstrata de Jackson Pollock (1912-1956) e suas inúmeras cores num mesmo quadro. Como também se observa na Arquitetura de Yona Friedman (Budapeste, 1922) com a Cidade Espacial de 1960.

Figura 15



The Spatial City (1960), Yona Friedman. Adaptada em escala de cinza.

Neste sentido, também se observa a sobreposição no projeto de Friedman (1960), nas proposições de suas malhas urbanas. No caso da Arquitetura, diferente do cinema, a sobreposição é vista como algo a existir, uma forma prestes a sair da prancheta e ser realizada. No construtivismo de Moholy-Nagy se transita na fotografia e na escultura, em algo mais experimental, idealização de um desejo. Na Arquitetura não, já é uma escala da existência.

²³ KILL Bill I. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2003. 1 DVD (111) e KILL Bill II. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2004. 1 DVD (136).

Mas, em ambos os casos a sobreposição, ora aqui proposta é mais no sentido da resignificação das volumetrias e por conseguinte de seus espaços. Nickel Construction (1921) intermedeia para outro nível da Arte, como a dança e a matéria modificadoras do espaço e por conseguinte "das formas básicas da existência humana".

Figura 16



Nickel Construction (1921) de Moholy-Nagy. Escala de cinza.

A discussão deve ser poética e espacial. A obra de arte e sua linguagem acredita-se que é numa trajetória do interior, do exterior e, sobretudo da modificação do espaço através da forma. Segundo Merleau-Ponty (1991) ²⁴ "o corpo não é coisa, nem ideia, o corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora". O filósofo francês reforçaria muito a habilidade do criador de Nickel Construction (1921) que conseguiu designar uma obra, não só abstrata, não só hermética, mas enigmática na simplicidade da exímia técnica de sobrepor volumes e conversar com o espaço, ou melhor, modificar o espaço modificando a matéria.

²⁴ MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CAPÍTULO 2: CAVALO-MARINHO E O “MEIO NEGRO”.

Neste capítulo se mostrará a luta do brincante de Cavalo-Marinho para construir, afirmar e consolidar seu espaço na sociedade de classes no ano de 1871 que por ventura se estende até os dias atuais numa desalentadora peleja em dividir o “meio negro” antes e depois do regime escravocrata e não em antes e depois de sonegarem o direito de viver como “ser humano”. Buscando à luz de Florestan Fernandes a elucidação do termo "meio negro" e sua dubiedade, para a construção do texto em cima apenas de um deles.

CAPÍTULO 2: CAVALO-MARINHO E O “MEIO NEGRO”.

2.1 O Cavalo-Marinho²⁵

A narrativa do Cavalo-Marinho essencialmente é a seguinte: as personagens Mateus e Bastião participam desde a abertura até ao fechamento da brincadeira, os escravizados são amigos e estão em busca de "ocupação" (trabalho). Eles são "acertados" (contratados) para tomar conta da festança. A brincadeira é costurada ou distribuída pelo Capitão Marinho, de quem se determina o nome do folguedo, o mesmo chega preparado em seu cavalo, em seguida a história dá sua continuidade até o momento final, quando o boi é desmembrado entre os participantes. No total são 76 personagens, com algumas variações dependendo do grupo de Cavalo-Marinho, inclusive suas personagens humanas e animais que variavelmente são representados em 63 cenas.

Após uma pequena introdução do Cavalo-Marinho pode-se apresentar suas principais características:

O banco:

Figura 17



Banco composto por integrantes de vários Cavalos-Marinhos, foto: autor desconhecido.

²⁵ *Hippocampus erectus* é uma espécie de peixe da família *Syngnathidae*. Pode ser encontrado no litoral do Brasil e nas ilhas do Caribe. Sua coloração é variável e pode se mimetizar com o ambiente. Encontrados nas cores cinza, laranja, marrom, amarelo, verde ou preto; indivíduos marrons tendem a ser mais claros na região ventral. Apresentam linhas brancas no contorno do pescoço; pequenos pontos brancos na cauda.

A brincadeira começa quando os toadeiros tomam seus assentos no "banco" (uma espécie de "orquestra"), composta por: ganzá, reco-reco, zabumba e rabeça e logo depois de ficarem em suas posições começam a tocar e a saudar o terreiro e o público presente. Lembrando que cada Cavalo-Marinho pode variar seus instrumentos adicionando uns e retirando outros, como pandeiro e a bage de taboca.

Aparece então a primeira figura da noite, o Mestre Ambrósio ou Seu Ambrósio, uma espécie de "botador de figuras" que se ajusta com o Capitão-Marinho quais as personagens que aparecerão no "samba". Mestre Ambrósio faz a apresentação de cada uma delas através de seus "mungangos" ou imitações corpóreas específicas.

Figura 18



Mestre Ambrósio, foto: autor desconhecido.

Terminada a apresentação de Mestre Ambrósio aparecem Mateus e Bastião para dar prosseguimento à brincadeira, no folguedo ou no Cavalo-Marinho que são o "nego" Mateus e o "nego" Bastião, que nesta pesquisa se escolheu em alguns momentos chamá-los de escravizados:

Figura 19



Figura 20



À esquerda: Bastião e à direita Mateus, foto: autor desconhecido.

Em seguida, depois de esfuziantes performances de Mateus e Bastião, aparecem os galantes e as damas, que no Cavalo-Marinho são os representantes dos Senhores de Engenho, ou simplesmente a elite escravocrata da época, mas que na brincadeira se recolhem a apenas abrilhantar a festa.

Figura 21



Figura 22



Galantes, foto: autor desconhecido.

O Capitão-Marinho é uma espécie de chefe político regional ou o dono das terras. Terno, gravata e chapéu com pouca variação em seu figurino esta é a indumentária básica, mesmo dependendo da região do folguedo.

Figura 23



Capitão Marinho, foto: autor desconhecido.

O Soldado da Gurita ou Soldado da Guarita (que é o lado repressor, o lado da lei, a força policial a serviço dos Senhores de Engenho que exerciam grande poder político na época).

Figura 24



Soldado da Gurita, foto: Autor desconhecido.

A Dança dos Arcos é um dos pontos marcantes do Cavalo-Marinho pois dependendo da localidade, representa damas e galantes fazendo uma espécie de dança da corte com seus belíssimos figurinos e difíceis performances com os arcos experimentada por este pesquisador.

Figura 25



A Dança dos Arcos - Mestre Biu Alexandre no centro. Foto: Conexão Cavalo-Marinho.

Com esta explanação é que se começa a produção das espacialidades brincantes, um recorte no sincretismo destes negros do Brasil desde março de 1871. De acordo com Brusantini (2009)²⁶ em março de 1871 os engenhos de Alagoa Secca, Urubu, Sipoal, Camaleões e Caricé (hoje município de Nazaré da Mata - PE) fizeram uma reunião com cerca de 500 escravos para dançarem Cavalo-Marinho e tratarem de negócios. Inclusive, os donos do “samba” foram acusados de gritar “viva a liberdade!”. Os escravizados José e Luís, segundo a autora, confirmaram que tal feito foi verídico. Na ocasião relatou a polícia que o organizador do Cavalo-Marinho (na ocasião apelidavam de samba) foi o escravo Rufino do Engenho de Alagoa Secca com a desculpa de ser o batizado do seu filho Daniel.

A partir de então, os batismos de escravos foram cotidianos, estabelecendo-se uma relação no engenho, no canavial e na senzala por intermédio do Cavalo-Marinho. Talvez, pela coerção e paternalismo dos senhores de escravos, ou talvez por uma suposta

²⁶ Bora pro samba! Visões sobre as ‘tradições culturais’ dos trabalhadores rurais dos engenhos de açúcar da zona da mata norte de Pernambuco do final do século XIX e XX.

subordinação de seus rituais, folguedos, identidades religiosas e profanas dos não brancos. Segundo Brusantin (2009), o Cavalo-Marinho traz quatro conquistas e aqui essas vitórias se confundem com as conquistas de suas espacialidades: história do trabalhador da cana-de-açúcar em Pernambuco; conquista paulatina da liberdade; pós-escravidão encenando um passado mais justo; e a valorização pessoal dos brincantes e de suas apresentações do Cavalo-Marinho.

O espaço significado e o sincretismo do (Cavalo-Marinho) foi o momento dos escravizados possibilitarem uma saída, propriamente dita, das senzalas para conquistarem um espaço não só de brincadeira e sim, também de liberdade. Parafraseando Brusantin (2009), a construção da liberdade é simbólica à medida que há uma união dos escravizados nesses espaços do dia a dia (como, engenho e senzala) em consonância do fortalecimento de suas identidades. E tais espaços, possivelmente, eram aproveitados por escravos libertos, ou não, para tramarem ações pela liberdade. A dança que produz espacialidades: análise do Cavalo-Marinho vem, na verdade, demonstrar que na experiência do ser no mundo, este cria espacialidades, mas tal tarefa material do brincante só se dará se o mesmo produzir no ato da dança uma modificação no espaço mental. O mergulhão (aquecimento do Cavalo-Marinho) é um exemplo prático de quando o dançarino se desloca para a direita e para esquerda, oscilando para cima e para baixo e assim criando espaço ao produzir matéria, ou seja, entregando ao ano de 1871, ao “meio negro”, à arquitetura, à escultura e à dança algo que jamais regime pré-pró-pós ou o que seja poderá tirar do ser humano: a expertise de produzir o espaço dançando da forma que quiser.

Neste sentido, utilizar-se-á a fundamentação empírica e teórica baseada na experiência e na observação e conhecimentos práticos para ampliarem a abordagem deste capítulo.

O Cavalo-Marinho a que o capítulo se refere é bicho homem, racional, impalpável semanticamente, caso não se comece a entender sua estética a partir do sincretismo bem observado por Matos²⁷ (1998, p.p. 99-100):

²⁷ MATOS, Olgária. “Sociedade: tolerância, confiança, amizade”, em REVISTA U S P, S ã O P A U L O, M A R Ç O / M A I O, 1998. Pp 92-101.

Que pode ser compreendido como uma metodologia. Indica um plano diferente daquele que se engaja em uma verdade essencial, espécie de identidade eleata, garantidora de uma origem. O sincretismo é um *outro logos* – que atesta a crise das aculturações violentas e corsárias. O sincretismo aparenta-se ao oxímoro: uma loucura (*oxy*) da linguagem que coloca em desordem as fronteiras das palavras para dar novos sentidos às coisas. Oxímoros, sincretismos, heterólogos provêm de lógicas “ilegítimas” e sem “coerência”, transitando em assimetrias, contagiando significações consagradas, desviando-se de universalismos intolerantes, indigenizando-se em mutações culturais.

Oliveira (2006) define aqui três interesses basilares para se perceber a energia do brinquedo e de como o burlesco se dá: a da festa, a do jogo e a do riso. Esses dados estão “na ancestralidade da manifestação humana, sendo encontrados em todas as sociedades humanas”.

No Cavalo-Marinho, observa-se, ainda, “o fenômeno do prazer, do divertimento como fim em si ou até como veículo de escape de problemas sociais através do corpo, da arte, da brincadeira”. Oliveira (2006) chama esse fenômeno de “corpo prazenteiro” e o liga à terminologia de festa como o escravizado Rufino a fez e a trouxe para o seu mundo que não é o do patrão:

A busca ou redescoberta deste corpo prazenteiro que ri, que goza, que se diverte e que ama, traz à tona esta noção, determinada por nós de ancestralidade festiva, na qual o homem suporta e redimensiona seu cotidiano através da prática da festa, da brincadeira e do jogo, criando e fixando formas espetaculares que subvertem as estruturas rígidas das normas do dever-ser (MAFFESOLI, 1985, apud OLIVEIRA²⁸, 2006, p. 44).

Nas palavras de Oliveira (2006) a brincadeira se define em quatro atributos fundamentais que a definem. O primeiro é a liberdade, o segundo é o divertimento e o terceiro é um espaço da vida real que, interligado à própria vida, atravança as estruturas do desejo e da necessidade das atividades diárias. O quarto atributo é seu tempo e o seu espaço delimitados, com especificação de início, meio e fim. Estabelece entre o plano individual e o coletivo, na representação ou na luta para se pegar algo e também na invenção de uma coerência própria para ocorrer. Pode-se deparar com esses mesmos elementos na festa e nos eventos espetaculares. “Por espetacular deve-se entender uma

²⁸ OLIVEIRA, É. J. S. de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro** (Condado – PE). Recife: Sesc, 2006.

forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar” (PRADIER, 1999, p. 24) ²⁹.

E a complexidade da história e das espacialidades, dos desvios dos universalismos e dos conceitos prontos do Cavalo-Marinho começa com esse oxímoro mutante cultural a ele próprio ser conceito de uma espécie marinha e principalmente ser sincrético da união de outras danças brasileiras. Brasileiras, aqui não negando o passado e fugindo do salto de tigre e entendendo essa história como heterogênea e feita de construções de agoras (BENJAMIN, 1987, p.230).

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, relaciona-se e envolve-se bastante com o público. No Brasil, especialmente em Pernambuco e na Paraíba, têm-se grandes mestres de Cavalo-Marinho: Mestre Salustiano ou Mestre Salu³⁰ (1945-2008) do Boi Matuto-PE, Mestre Gasosa³¹ do Boi de Bayeux-PB e Mestre Grimário³² do Cavalo-Marinho Boi Pintado-PE.

Reforça-se o brincante e suas espacialidades no Cavalo-Marinho e com C e M maiúsculos para pôr suas devidas variações definidas. Esses brincantes, que se considera ator-atriz-dançarino-dançarina, dentro não só de suas espacialidades 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 (1879-1949): “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.

²⁹ PRADIER, J.-M. **Etnocenologia**. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

³⁰ Mestre 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.

³¹ José Raimundo da Silva, Mestre de Cavalo-Marinho da Paraíba em Bayeux.

³² 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.

Figura 26



Bastião na Praça do Carmo em Olinda-PE, foto: arquivo pessoal.

Corrobora-se com a figura 26 esta doação do brincante ao qual fala Copeau (1955) e sedimenta-se nas palavras de Renato Ferracini em *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)

Precisa-se ressaltar a coragem e a vida dos brincantes de Cavalo-Marinho. Em sua maioria, trabalhadores do corte da cana-de-açúcar. A coragem dos brincantes perpassa muitas vezes por deixar de trabalhar, dar atenção à família, ouvir comentários jocosos e sem saber, ao continuar brincando, o homem³³ treina, cultiva, potencializa a criação de uma nova vida, ou seja, “a natureza do palco, do corpo dilatado e

³³ Grifo do autor, onde aqui não se discrimina o (a) brincante do Cavalo-Marinho em seu gênero.

extracotidiano³⁴” (FERRACINI, 2003, p.36) e envereda no *moduum continuum* resultando numa técnica corporal específica do Cavalo-Marinho. Como se nota na figura 27, 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 27



Observa-se um fluxo corpóreo no espaço social nos brincantes do Cavalo-Marinho de Mestre Psico. Foto: arquivo pessoal.

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

³⁴ Extracotidiano é utilizado por Eugênio Barba para designar uma técnica corpórea.

Neste sentido, vê-se como uma espécie de lugar-corpóreo e não-lugar-corpóreo parafraseando Augé (1994)³⁵, de uma técnica burilada há décadas em suas espacialidades e que um simples vestir e despir não a alteraria.

Figura 28



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

Técnica esta, que Helder Vasconcelos³⁶ (como se observa na figura 28) usa em sua peça Espiral Brinquedo Meu (2005), bem como em seu papel de Cão Miúdo, no filme “O homem que desafiou o diabo (2007, direção de Moacyr Góes)”, compondo suas personagens usando a dança do Cavalo-Marinho. Tudo isto, sem citar Antônio

³⁵ Paráfrase do título da obra de AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

³⁶ Músico-ator-dançarino-brincante de Cavalo-Marinho e ex-integrante do Grupo Musical Mestre Ambrósio.

Carlos Nóbrega³⁷, que é um verdadeiro artista em sua plenitude e que se territorializa e desterritorializa para criar suas personagens, inclusive utilizando-se também do Cavalo-Marinho.

Por isso, acredita-se 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).

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 a 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 mais 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, que mesclam tradições do Maracatu, Cavalo-Marinho, tradicionais espacialidades de encenação misturando ritmos com a proposta de criar um identificador cultural do cerrado. Nota-se na figura 29, 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. O ser e o ente brincantes de Cavalo-Marinho, como o dançarino Helder Vasconcelos (conforme a figura 28) são seres sem definições, sem conceitos. O brincante cortador de cana-de-açúcar é este ser que mesmo tendo a técnica na performance de sua espacialidade, ele passa e é um ente, ser, dançarino, brincante de sua própria espacialidade como ser que se compreende no momento de sua presença em

³⁷ 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.

cena. Mesmo sabendo que este mesmo ser é o seu duplo quando se reatualiza no tempo e no espaço da brincadeira.

Figura 29



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

Procurou-se proposições, caminhos em mostrar que o Cavalo-Marinho e todos os seus elementos sígnicos, permeados e entremeados na pós-modernidade, seja o brincante tradicional ou o ator-atriz-brincante potencializando um corpo que aqui se denominará corpo-sígnico e se vê em atores como Helder Vasconcelos e Antônio 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, daí 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 30



Autor no *continuum* como corpo reflexionante no movimento. Foto: arquivo pessoal.

O corpo reflexionante ou o corpo na experiência do movimento (figura 30) e o Cavalo-Marinho na sua espacialidade e do movimento na formação do brincante e o constante treinamento em vestir “suas figuras” 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 se chama de “espacialidades”.

A expressão “o corpo na experiência do movimento” da filosofia *merleau-pontyana* do livro *Sígnos* (1991), os mestres do Cavalo-Marinho, os artistas, músicos, brincantes, professores, alunos, pesquisadores, atores, atrizes, todos esses fazem parte de uma contínua quebra de fronteiras e paradigmas que cada vez mais nos está engendrando para a popular híbrida cultura brasileira que cada vez mais se mostra e se nota no cenário antropofágico nacional, onde os pequenos são engolidos pelos grandes e os grandes tentam adestrar os pequenos que resistem. O 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 se está 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”.

Performativamente o Cavalo-Marinho veio fazendo esses embates culturais desde os meados de 1871. Seja através da diferença, ou da representação da diferença, pois a dança e a música dos negros daqueles engenhos não eram as mesmas dos Senhores de Engenho. Essas vitórias foram reflexos da luta de resistência, não de uma tradição fixa e homogeneizante e até do próprio objeto brincante (o Cavalo-Marinho) e sim de reflexões que seus líderes tiveram de como articular para que essas coisas fossem socialmente aceitas tendo como desculpa um batismo. Que todos sabem ser um ritual estritamente católico, branco e professado pelas elites da época. Mas, a expertise de um senhor chamado Rufino, entregando seu filho Daniel à religião da “Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana” conseguiu organizar o “samba” e transformar a dificuldade em um ato de liberdade, que é dançar:

O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilegio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição.(BHABHA, 2010, p.21).

Bhabha (2010) alude justamente ao problema reconfigurado pelo escravo Rufino “através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. E esse contingenciamento foi posto e solucionado a partir de suas experiências de exclusões sociais e também de exclusão cultural. Onde o próprio Bhabha (2010) diz que a cultura é resultante de conflitos e embates. Continuando, assim o escravizado Rufino, talvez não soubesse a aquisição de poder latente que o seu gesto causou e que foi positivo para as gerações dos brincantes de Cavalo-Marinho. Assim sendo, um marco de sobrevivência e resistência da sua posição como sujeito da história que conta. Aqui vale uma ressalva a esse poder latente para se observar o alinhavo histórico que estava inserido esses personagens. Não se pode esquecer que tais “condições contraditórias” passaram por uma relação de Senhor de Engenho e escravizado, senhor e servo e hoje patrão e empregado. Essas relações de trabalho na Zona da Mata merecem um alinhavo histórico num contexto de desdobramentos que foram remontados a partir de um arranjo de fases relevantes, como: Engenhos do Período Colonial com mão de obra escrava; período de transição da mão de obra escrava para mão de obra proletarizada e Período das Usinas com mão de obra

contratada. Não se pode esquecer que esses são momentos de transição e os mesmos se sobrepõem e convivem mutuamente. No Período Colonial, com a abolição da escravidão e até metade da década de 1870, há grande dispersão territorial dos capitães e colonos, aos quais teriam contribuído para amarrar em suas casas territoriais a autoridade política. Desde esta época, tentou-se no Brasil uma sociedade aristocrática dividida em classes, em que se destacava a posição do Senhor de Engenho, depois pelos lavradores (que cultivam o produto de exportação: a cana-de-açúcar), moradores (roceiros que cultivavam produtos de subsistência), empregados (assalariados do Senhor de Engenho) e escravos (considerados como bens e que tinham um tratamento idêntico aos bois e cavalos).

Como não havia liberdade no país e muito menos no Engenho, os escravizados acabavam tendo como referência absoluta o patrão, pois tudo se passava sob sua autoridade e superioridade. De acordo com Paes e Vasconcelos (1997, p. 47), “eles organizavam a unidade produtiva e a família da mesma maneira, tendo poder total em ambas as esferas do que resultava que a estrutura familiar centrada na figura paterna se estendia aos dependentes agregados do patriarca”. As pejejas iniciadas a partir da ocasião em que elementos foram analisados e concessões dos proprietários passaram a representar direitos a serem apresentados pelos trabalhadores que colaboraram para o fim da relação entre patrão e empregado. A transição dos Engenhos para as Usinas começou na década de 1920 e sedimentou-se na de 1940. A materialização do sistema das Usinas representou para o trabalhador perder o vínculo trabalhista anterior e passa a se ligar ao proprietário através de outras vias. Portanto, essa modificação “não é um movimento que indique ruptura com o trabalho na cana, uma vez que os que se encontram fora dos engenhos para lá regressam diariamente a fim de exercer o mesmo tipo de tarefa que exerciam enquanto moradores” (SIGAUD, 1979, p. 34).

Observa-se que neste contexto histórico consentiu-se identificar as principais mudanças ocorridas nas relações de trabalho da zona da mata. A figura do labutador passou por transformações, desde o escravo até ao proletário do campo. No Cavalo-Marinho, de forma brincalhona, essas figuras se transmutam e ganham significado social através de uma memória sobre as condições de trabalho impostas. O Cavalo Marinho tem como objeto central a autoridade tradicional e as relações de trabalho. Analogias essas que são altamente hierárquicas e impregnadas com expectativas de condutas amoldadas para patrões e empregados. O folguedo tornou-se, portanto, uma

válvula de escape aos modos corretos e incorretos de atuação dos patrões e empregados, de caráter que os patrões podem ser classificados enquanto 'bons' ou 'maus', sem que disso resulte uma crítica ao sistema de patronato ou às desigualdades da região (MURPHY, 2008). Mesmo com os esforços à manutenção da estrutura vigente, o que não se vê nas autoridades competentes, hoje o brinquedo também faz críticas às elites locais.

Todavia, a violência atribuída a mata norte pernambucana, da qual resulta a coerção e o medo, impõe limites às críticas que podem ser realizadas, de tal modo que elas terminam por ser feitas de modo *velado* (MURPHY, 2008). Assim, os indicadores utilizados na brincadeira e seus signos não podem se estender facilmente a quem é de fora do mundo dos brincantes - a elite e as autoridades não podem nem devem compreender na sua totalidade a brincadeira, censurá-la ou restringi-la – o que termina por criar um espaço de liberdade em que o humor toma forma de crítica social sem acarretar essencialmente em punições (CAMAROTTI, 2001). Mas o humor é direcionado às figuras que representam os impiedosos na vida real, mas abarca a todos: Mateus, Bastião, Catirina e outras figuras que são também alvos de caçoação. Então, o ser escravizado não é o mesmo de estar escravo, pois a segunda opção é algo temporariamente impositivo e que acarretou nesses longos períodos de Brasil Colonial “a praticamente condenar à exclusão da possibilidade de produzir arte, ciência, tecnologia ou cultura que conte no plano mundial como disse KOTHE, (1997)”. E em 1871, o escravizado Rufino por intermédio de seu “samba” deu a “expertise” inicial.

E para sedimentar esse *continuum* da história o Cavalo-Marinho veio segundo ROBERTO BENJAMIN, 1989; CÂMARA CASCUDO, 1967; PEREIRA DA COSTA, 2004 e BORBA FILHO, 1966 do sincretismo do bumba meu boi, reisados e dramas pastoris das festas do Natal e Reis. Os enredos do bumba meu boi e do Cavalo-Marinho tem personagens parecidos como Mateus e Bastião, Capitão Marinho (daí veio o nome Cavalo-Marinho) e outros, excetuando que o Cavalo-Marinho tem a dança de São Gonçalo ou dos Arcos.

O bumba meu boi ou como se chama hoje, o Cavalo-Marinho, talvez tenha sido trazido por vaqueiros da África Central, precisamente de Angola. Lá havia cortejos e procissões simbólicas com o boi segundo a autora de “Bora pro samba!” em um

simpósio de história³⁸. Mescla-se isso ao processo de colonização brasileira, ao ciclo da cana-de-açúcar e, por conseguinte à memória histórica e oral da Zona da Mata Norte de Pernambuco e dos seus trabalhadores da cana. E temos a cidade como arte no espaço público: engenho, canavial, Cavalão-Marinho e Olinda, atores de relações históricas, artísticas, econômicas, políticas e culturais.

Inclusive, segundo Hall (1992) tem efeito nas identidades culturais. Podem-se ver indícios deste efeito já em documentos de 1871 que é parte da referência do objeto do estudo em questão. Quando se observa a “ficha policial”³⁹ de 11 de março de 1871 do escravo Rufino, dito o chefe do samba:

Interrogatório feito ao escravizado Rufino - Alagoa Secca

Aos 11 dias do mês de março do ano de 1871 na sala da cadeia pública desta cidade da Nazareth, onde foi vendo o subdelegado, o suplente em exercício o alferes José Pinto de Souza Neves comigo escrivão interino de seu cargo e aqui presente o mesmo escravo livre de terras e sem constrangimento algum. Pelo mesmo subdelegado lhe foi feito o interrogatório do modo seguinte:

Perguntado se tinha assistido a um samba que se dera em terras do engenho Alagoa Secca no dia cinco do corrente e se tinha sido chamado por alguém?

Respondeu que fez o samba por ter batizado um filho pela festa de natal.

Perguntado quantos escravos assistiam ao samba e donde eram esses escravos?

Respondeu que estavam quatro escravos do engenho Terra Preta que foram convidados por ele respondente, de nomes Thomé, outro Joaquim (Salgado), ignorava os nomes dos outros dois, respondeu mais que convidou mais também dois escravos de nomes Maria e Joana e [...] pertencentes ao senhor Severino senhor do engenho Sipual e mais convidou Tomé, Genoveva, Antônio Camandango, Maria, escravos de S. Manoel Gomes senhor do engenho Coricó, não tendo convidado mais ninguém, e que o povo que se achavam e mais escravos assistiram por curiosidade.

Perguntado mais pelo subdelegado se ele interrogado tinha lido no fim do ano passado tinha lido e assinaram e convidado a João, escravo [...] pertencente a Antônio Campello para assistir a missa da Conceição na Capela da Louvação da Alagoa Secca a fim de ouvir nesta a leitura de um papel de liberdade dos escravos que estavam em poder do capelão da referida Igreja?

Respondeu que conhece João, mas que não foi lá convidado para ouvir ler o referido papel da liberdade [...]

Perguntado se quando veio preso para esta cidade pra tentar a vingança contra seu senhor?

Respondeu negativamente

Perguntado mais se tem ido a terra nova e com que fim?

³⁸ BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. Bora pro samba! Visões sobre as ‘tradições culturais’ dos trabalhadores rurais dos engenhos de açúcar da zona da mata norte de Pernambuco do final do século XIX e XX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

³⁹ 11 de março de 1871. Interrogatório feito ao escravo Rufino. Delegacia de Polícia de Nazareth. SSP Nazaré. 247 vol. 652 APEJE/Recife. Lembrando que se optou em preservar a escrita do documento da época: sem o emprego das maiúsculas, dois pontos, crase e certas concordâncias.

Respondeu que na verdade tem ido a terra nova buscar um vestido pertencente a escrava Felícia de seu senhor cujo vestido Felícia havia mandado coser para França, escrava da senhora Totonha viúva de João da Olanda. E que ele respondente tinha feito esta viagem a pedido de Manoel Pedro residente na senzala de seu senhor mediante [...] do seu senhor.

Perguntado mais se conhecia João Luiz escravo do capitão Inácio senhor do Engenho Bonito?

Respondeu negativamente.

Perguntado mais se no dia do samba ele respondente não se havia combinado para sair a outros ou quais dias a roubarem e assassinares o seu senhor e depois sair para outros lugares com o fim de matar os senhores dos outros escravos e gritarem a sua liberdade?

Respondeu negativamente.

Perguntado mais em que lugar haviam feito o samba já referido?

Respondeu que entre a casa de Joaquim Guabirú e uma mulher de nome Vivencia que moram fora do engenho do seu senhor mais a pequena distancia.

Perguntado mais porque não fez o samba na senzala?

Respondeu que não fez com receio de que o seu senhor brigasse.

Perguntado mais se no samba ouviu vivas?

Respondeu que apenas houveram dois vivas um a ele respondente e outro a Daniel e que não é exato ter se dado viva a liberdade e que não é exato ter Antônio de Castro, escravinho de seu senhor dado viva a este sendo esse viva referido para ele respondente. Como que nada mais disse nem lhe foi perguntado mandou o subdelegado por tudo o interrogatório que de tudo lavrar o presente auto que vai assinado e rubricado pelo mesmo subdelegado da lei lançar confirmar assinar Antônio José de Medeiros arrego do escravo de por dele ser lido e por conforme rubricado pelo subdelegado e assinado mesmo de que tudo dou fé. Eu, Sebastião Fernandes dos Santos, escrivão interino escrevi.

Como se observa no depoimento do escravizado Rufino não se convidou 500 escravos para o “batizado” do seu filho. E que não incentivou viva de liberdade no momento do “samba”. Os “tomadores” do depoimento são bem claros, que todos os donos dos engenhos são responsáveis por seus escravos e que o samba em “tese” deveria ser feito nas senzalas. Que é o espaço apropriado, controlado arquitetonicamente e uniformemente igual em praticamente todos os engenhos. Uma maneira de a arquitetura ajudar a homogeneizar as identidades culturais ali dispostas. O outro problema deste depoimento é que a identidade cultural dos escravos partícipes do “samba” é dada não pela sua etnia e sim pelo lugar de escravidão, “de trabalho” colocando toda a massa numa só região: o espaço da senzala.

Um fato espacialmente relevante entre “o Cavalo-Marinho e o Meio-Negro” é o foco principal deste momento que é a espacialidade simbólica do ocorrido, como se pode notar em Brusantin (2010a) ⁴⁰:

O acontecimento de 1871, no Engenho Alagoa Seca, traz-nos um conjunto de informações entrecruzadas que nos possibilita acessar os possíveis caminhos de ação, organização, representação e significação da realidade vivida pelos escravos, não só da dura realidade, mas, principalmente, das buscas para melhorá-la dentro do campo sócio cultural existente. A conversa dos escravos sobre a liberdade, a dos direitos para a conquista da liberdade, a realização do Maracatu e do Cavalo-Marinho, a comemoração do batizado, a espera de uma Rainha, possivelmente, Njinga (ou Nzinga) a qual possuía um histórico de conversão e apoio ao cristianismo e a possível leitura do “papel da liberdade” na capela de Alagoa Seca são pistas e evidências da atmosfera de onde brotaria um pensamento e uma organização de luta e resignificação cultural por parte dos escravos.

O espaço resignificado (deixado pelo Maracatu e o Cavalo-Marinho) é justamente o momento dos escravos possibilitarem uma saída, propriamente dita, das senzalas para conquistarem um espaço não só de brincadeira e sim, também de liberdade. Parafraseando Brusantin (2009) a construção da liberdade é simbólica à medida que há uma união dos escravos nestes espaços do dia a dia (como, engenho e senzala) em consonância do fortalecimento de suas identidades. E tais espaços, possivelmente, eram aproveitados por escravos libertos ou não para tramarem ações pela liberdade.

2.2 O "Meio Negro"

E como último tópico desta parte da dissertação se fez um sistema comparativo da atitude de Rufino no engenho e o antigo regime escravocrata que Florestan Fernandes (1964) alude com a condição étnica do “meio negro” hoje, inclusive respondendo a três perguntas: como a população negra foi inserida na sociedade pós-antigo regime? E se existiu ou existe preconceito étnico no país pós-regime? E qual o papel do Cavalo-Marinho desde sua primeira sambada na casa grande?

⁴⁰ BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. “Corto Cana, Amarro cana, dou três nós de amarradio: o que nos contam os trabalhadores rurais pernambucanos?” Anais do X Encontro Nacional de História Oral: Testemunhos: História e política: Recife – PE, 2010.

Situar o Cavalo-Marinho no "meio-negro" é uma tarefa muito fácil. O que não se pode dispensar é um pequeno adendo sobre a condição étnica do Brasil depois do "antigo regime"escravocrata brasileiro. Neste sentido, ainda se observa desalentadoras situações do negro na sociedade como em especial duas: como a população negra seria inserida na sociedade pós-regime antigo? E se existiria ou não preconceito étnico pós-regime?

São duas questões intrigantes, mas se queira ou não são dois problemas históricos no Brasil, onde o próprio Cavalo-Marinho "não foge a essa regra". Aqui cabe a explanação dos dois adendos acima. Esse "meio negro" teria:

Figura 31

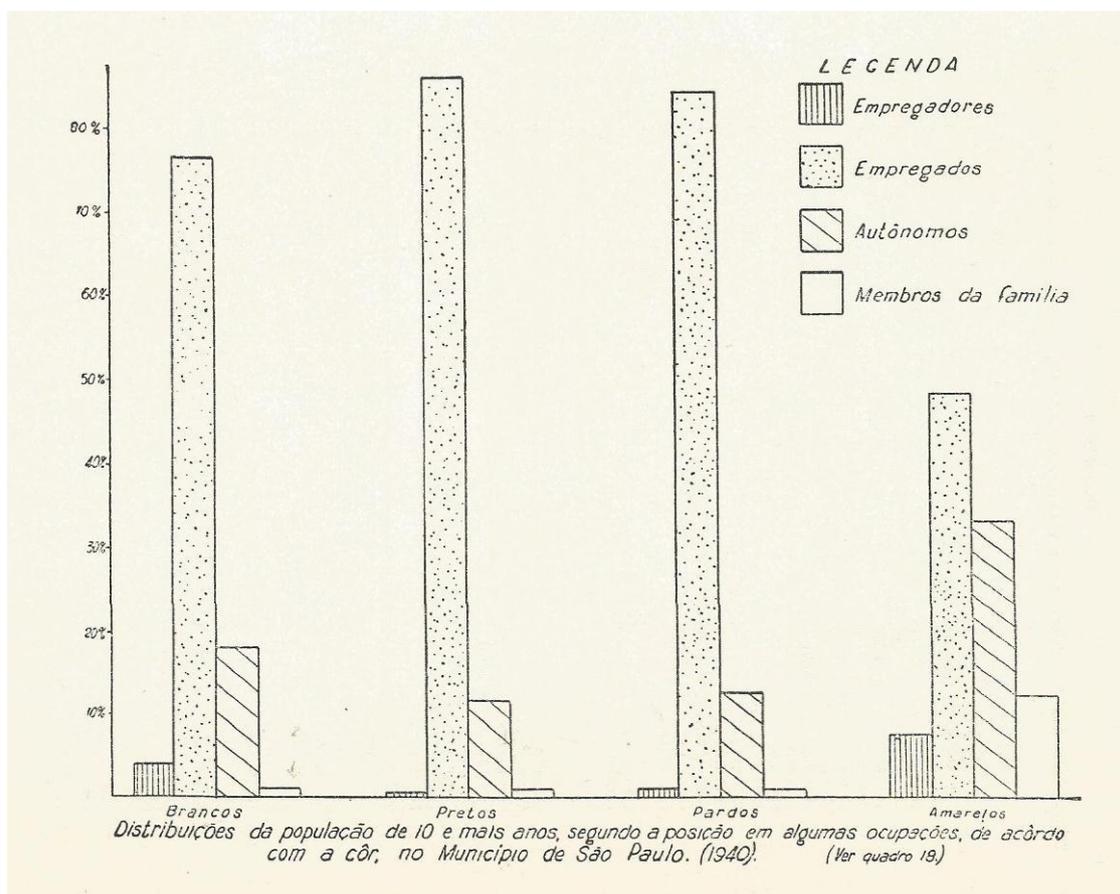


Gráfico de distribuição da população de 40 por ocupação, F. Fernandes (1964).

A tabela acima reflete muito bem a distribuição de senhor e servo num país (em 1940, nicho São Paulo) mesmo anos e anos após a abolição. Certo que é uma graficação de 1940 e reflete sobremaneira a falta de negros na literatura, na gerencia de bancos, nas

reitorias universitárias, nas bancadas políticas país afora, enfim cor e estratificação de um país que a:

[...] forma de ligar o passado escravista ao presente consiste em interpretar as relações sociais contemporâneas como área residual de fenômenos sociais resultantes da sobrevivência de padrões “arcaicos” ou “tradicionais” de relações intergrupais [...] A suposição subjacente a essa interpretação é que apesar da abolição do escravismo, uma inércia histórica perpetua os padrões tradicionais de comportamento inter-racial. Visto que esses padrões não são funcionalmente exigidos pela nova estrutura, eles deverão se atrofiar. Consequentemente, o racismo e as desigualdades raciais eventualmente desaparecerão. [Contrariamente] foi sugerido que: (a) a discriminação e o preconceito raciais não são mantidos intactos após a abolição, mas, pelo contrário, adquirem novos significados e funções dentro das novas estruturas, e (b) as práticas racistas do grupo dominante branco que perpetuam a subordinação dos negros não são meros arcaísmos do passado, mas estão funcionalmente relacionados aos benefícios materiais e simbólicos que o grupo branco obtém da desqualificação competitiva dos não brancos (HASENBALG, 1979, p. 19).

Hasenbalg (1979) e a tabela de cor e estratificação paulista de F. Fernandes (1964) corroboram e constata em seus espaços a opressão e a exploração elaborada, onde a desculpa principal (que opera até hoje) é a desqualificação da mão de obra "negra" em detrimento da ótima educação branca. Mas, é óbvio que a luta de classes neste caso é descabida devido as condições anteriores, mas mesmo com tais condições e de “arcaicos” ou “tradicionais” relacionamentos fariam prosperar menos os insipientes comerciantes negros e não uma condição de intelectualidade.

Primeiro, "como a população negra seria inserida na sociedade pós-regime escravocrata?" O sentido de libertação, liberdade e equidade não foram absorvidos pela sociedade brasileira para se ter um funcionário negro na sua empresa ou no seu comércio que por ventura, não exerce um trabalho análogo ao que exercia na condição de escravizado. Inclusive, tantas eram uníssonas as vozes de tais comércios, empresas e repartições que a "ordem social" segundo F. Fernandes (1964) de se inserir o negro na sociedade deveria ser gradual e com um "quê" de "perplexidade" branca se tal situação não fosse atendida. No entanto, isso é falácia e êxito, compreensão, cooperação e solidariedade não eram e não são hoje vocabulários que se nutre o sucesso do "meio negro" partindo da "elite branca". F. Fernandes (1964) admite que houve uma "revolução dentro da ordem" para que o negro como agente histórico encaminhasse seu destino com autonomia e principalmente na democracia da vida, onde deveres e direitos

fossem respeitados para serem inseridos de vez na sociedade de classes. Mas, acredita-se que a falsa democracia no esporte, na política, no comércio ainda não consolidou a réstia da sombra do que queria ou apenas vislumbrou naquele momento o autor.

Mas, apesar da resistência pós-antigo regime, os resultados da frustração são: pobreza, gritantes diferenças sociais, manutenção de paradigmas de submissão em vários setores da sociedade, apesar da urbanização, deixou-se à margem da política, da indústria, e das decisões do país a comunidade negra. E, por fim, com o advento da rápida industrialização no Brasil os "menos preparados", retornaram a sociedade negra de "massas".

Apesar de tudo, o problema do "meio negro", ainda observava um pequeno refletor aceso na cena histórica da população negra. Começa a surgir clareiras reivindicatórias e objetivas de ideal de igualdade, e alguns meios de comunicação começam o esclarecimento do "meio negro" em temas como: emprego, direitos trabalhistas, etc, como o jornal *O Clarim da Alvorada* (de São Paulo, 23 de agosto de 1931, nº 35, abaixo) de FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letra da Universidade de São Paulo, 1964:

Figura 32



Jornal O Clarim-(A integração do negro à sociedade de classes p. 68)

O *Clarim da Alvorada* pregava, principalmente a fraternidade humana e a democracia racial (F. FERNANDES, 1964):

[...] a massa da "população de cor" esbarrava contra dificuldades sucessivas às aspirações de classificação social, era quase impossível conquistar, manter e melhorar um meio de ganho conspícuo, tanto quanto era impraticável fazê-lo render, depois de conquistado, os mesmos proventos materiais, morais e políticos que tais meios proporcionavam aos "brancos". (F. FERNANDES, 1964, p. 06).

Mas, do outro lado a elite branca às claras isolava o "meio negro", apelava contra sua ascensão profissional, econômica e social. Tanto *O Clarim da Alvorada*, quanto Florestan Fernandes dão contribuição certas a esse *apartheid tupiniquim* que permeia nossa sociedade desde os vilipêndios e sequestros da comunidade negra até hoje. Para se confirmar é só transitar por departamentos e corredores das universidades brasileiras e outros segmentos produtivos, e constatar que se tem ainda hoje forças hegemônicas e isolacionistas na ascensão da "população negra". Isto é uma afronta, clara, às aspirações do "meio negro" a um possível mundo conquistado na política, que era até então, o melhor dos mundos nesta tensão da "propensa rebelião contra a ordem social vigente" (F. Fernandes, 1964).

2.3 Consideração parcial

Aqui, nesta consideração parcial se tem um produto cercado por "meios históricos, modernos e negros". O brincante de Cavalo-Marinho historicamente está entre esses espaços. E peremptoriamente vem formatando seus empoderamentos desde o ano de 1871. Chegando assim, a um produto "*constructo*", ou seja, em construção e significação dos seus caminhos de conquistas. Seja na história do antigo regime, do moderno regime e por ventura do "meio negro" que é sua luta constante, por causa de um produto do "samba" que é inseparável e inerente a si mesmo, seu próprio corpo.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS ESPACIALIDADES E SUAS EVIDÊNCIAS.

Este capítulo se baseará nos procedimentos de análise da representação da dança do Cavalo-Marinho e o começo de suas evidências (em Nickel Construction e Amós, nichos escolhidos para iniciar as evidências) da construção das espacialidades. Esta discussão levará em conta as análises feitas através da Topologia Geométrica e pode-se dizer que ela não se preocupa com os atributos métricos das peças em questão, assim como na Geometria Euclidiana, e sim em suas propriedades que pertencem à Topologia, como: repouso, movimento, vizinhança, interior, exterior, aberto, fechado, continuidade e descontinuidade. Tendo o repouso (o ponto) e o movimento (a linha) uma maior importância para este estudo.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS ESPACIALIDADES E SUAS EVIDÊNCIAS.

3.1 Introdução à análise da dança e representação de suas espacialidades

A análise da representação da dança do Cavalo-Marinho e o começo de suas evidências da construção das espacialidades levará em conta a Topologia Geométrica e pode-se dizer que esta investigação não se preocupa com os atributos métricos da Geometria Euclidiana, e sim às propriedades que pertencem à topologia. Mas esta introdução se efetuará ao se observar a espacialidade (em *Nickel Construction* e *Amós*, nichos escolhidos para iniciar tais evidências).

Da fotografia à pintura, passando pelo cinema, debatem-se a imaginação e a sensibilidade, enquanto se descobrem como as aflições de uma receada resistência exercitam uma "falação" social, ao retratar a perseguição afiançada por toda história de uma feita de certos senhores a servos capitaneada e depois disseminada no campo das artes e crítica de seus possíveis e exíguos limites em não pintar a realidade como ela verdadeiramente foi lá pelos anos de 1871. No entanto, esta parte da pesquisa tenta dar uma voz gráfica aos passos dançantes de liberdade que foi outrora vilipendiados e que agora se traduzem num espaço usando a topologia geométrica, onde se observa a intuição e liberdade em retratar da dança do Cavalo-Marinho.

Goethe, quando diz: “Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo; já basta que plane como espírito e provoque harmonia; que, como o toque dos sinos, espraie-se nos ares, sorrindo em sua gravidade.” Ele faz uma alusão à escultura, isso certamente se estende a uma introdução na espacialidade de um sistema de caminhos, que aqui se amplia em duas esculturas introdutórias: em *Nickel Construction* e *Amós* de Moholy-Nagy e de Aleijadinho, respectivamente, atreladas ao produto final no brincante de Cavalo-Marinho que é o verdadeiro criador de espaço.

O espaço jamais poderia se eximir de ser comparado ao espaço matemático. Bollnow (2008), por exemplo prefere manter o conceito de espaço hodológico, por ser ele a descrição de um sistema de caminhos, que por exemplo, são lugares que ligam a atividade humana da casa ao trabalho. Uma espécie de linha de transmissão. Parafraseando o autor os caminhos que o escravizado fazia da senzala à casa grande eram caminhos por se tratar de acesso ao seu local de trabalho. E o espaço hodológico

advém desse desenvolvimento da atividade humana atrelado a esse caminhar, seja a pé ou em veículo. Uma outra paráfrase importante é o escravizado e o dançarino, pois o primeiro para realizar seu trabalho, em sua locomoção, durante seu caminho horizontaliza uma combinação clara de rastros e/ou pegadas a partir dos pés que são registros óbvios da realização de sua labuta. O segundo, o dançarino, utiliza-se dessa horizontalidade ao se deslocar no trabalho, ou seja, no palco, no salão ou no terreiro. Ambos trabalham com o corpo deslocando-se para todos os lados: para cima, para baixo uma espécie intencional de uma estrutura espacial bem marcada. Os dois constroem espaço se utilizando de ação ou movimento. O homem ao se mover para o trabalho, estrutura espaço-ação.

Neste sentido, ao se analisar a "espacialidade humana" da qual Heidegger (1997) fez anteriormente, primeiro tem-se que perceber que o autor se referia a algo próximo, para ser sucinto de algo que estivesse à mão, quer dizer que esteja perto e pronto para ser pegue ou usado. Um exemplo é um livro em uma estante da biblioteca. No entanto, quando se precisa espacialmente pegá-lo, buscá-lo, o que difere de um simples chaveiro no bolso onde não se precise de tal deslocamento. Assim se distingue o estar à mão e o deslocar-se para ter à mão. Por isso, a visão heideggeriana sempre vai avizinhar a região que está em volta de você, numa estrutura espacial similar a uma caneta que está na mesa, a mesa que está no escritório, o escritório na casa, a casa no bairro, o bairro na cidade, etc.

E Bollnow (2008), analisando a premissa heideggeriana, termina dizendo que para o entendimento do espaço concreto ou o homem criar espaços para si, nada mais é que a disponibilidade de espaço objetivo. Por exemplo: um quarto onde se vive e trabalha ou um recipiente qualquer onde se guarda as coisas, não são as mesmas coisas. O que as distingue é a arrumação, pois a mesma amplia, liberta. Dilthey (1992) diz:

"[...] cada local com árvores plantadas, cada aposento, com assentos ordenados, nos é compreensível desde a mais tenra infância, pois a fixação de objetivos humanos, a ordem, a definição de valores como um todo [...] cada objetivo no quarto teve sua posição assinalada [...]. Tudo o que o cerca (o homem) será por ele entendido como vida e espírito, que ali se objetivou. O banco à frente de sua porta, a árvore sombrosa, casa e jardim tem nessa objetivação sua essência e seu significado." ⁴¹

⁴¹ DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepção de mundo**. 1992.

Dilthey (1992) alude ao espaço da vida humana que está acertado, arrumado numa determinada ação objetiva. Acredita ele que cada coisa está numa "mútua" relação espacial e numa "ordem interna". Por isso, os aposentos, as árvores são compreensíveis na sua utilização. Dilthey e Heidegger são bem coesos nesta significação do espaço matemático arrumado e constatado com uma ação humana "compreensível" e de "uma conexão lógica" inabalável. No entanto, o espaço de "segurança" que os dois falam é ilusório no sentido do "espaço social". Nesse sentido, as favelas, as invasões, os prédios abandonados e invadidos são espaços de exclusão. Não havia para o negro da senzala um banheiro subumano que seja uma conexão lógica. Neste contexto, Bollnow (2008) tece o espaço de trabalho que está estruturado ao trabalho humano, que são: o artesanato, o técnico, seja em casa ou nas oficinas, nas fábricas e meios de transporte. Ele chama isso de mundo da cidade.

Envereda-se pelas evidências e análises da espacialidade para se citar bem *an passant* a análise na peculiaridade de Nickel Construction de Moholy-Nagy e Amós de Aleijadinho para apenas se averiguar tais evidências em obras tão distintas.

Em Bachelard (1974) vai-se além da particularidade desta escultura que é extremamente instigante, pois se pensar apenas materialmente, no níquel é duvidoso analisá-la. Neste sentido, Nickel Construction (1921) de Moholy-Nagy é constituída de ferro niquelado recortado e soldados com algumas formas e simples volumes, chegando até ao aspecto cru de uma chapa de ferro niquelado em espiral em uma obra de dimensões 35,9 x 17,5 x 23,8 cm, do período do construtivismo russo, que se encontra exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Em Amós (1800-1805) e as composições escultóricas dos 12 profetas no adro do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinho em Congonhas do Campo (MG), de Aleijadinho propõe um jogo gestual rítmico, além do ponto de vista elevado característico das obras barrocas e seus variados ângulos de visão.

O conjunto iconográfico do adro proporciona obras especiais na medida em que nenhuma destas possui o idealismo formal de um corpo anatômico ou perfeito. Em muitos profetas essas deformações são burlescas: corpos aumentados, braços e pernas atarraxados, pés dando a impressão de estarem calçados erroneamente. Dizem até que o sentido destas deformações são muito discutidas. Algumas figuras estudadas

procederam da inventividade expressiva de Aleijadinho, outros controvertem que foi a inabilidade técnica dos que o auxiliaram.

Amós, o profeta estudado, apresenta em sua atitude no adro a benevolência, por causa do seu gesto de estender a mão, cadenciado e pacífico, chegando a ser até mesmo vagaroso. Ressalta-se ser Amós uma explanação muito pessoal de Aleijadinho, visto que há um certo excesso de tranquilidade da figura no adro. Visivelmente em nada tem a ver com o profeta das escrituras bíblicas do antigo testamento. Mas segundo a proposição de análise de movimento expressivo de Laban (1978), um gesto de Amós antecipa ou precede uma determinada qualidade contraposta a uma preparação da ação do movimento que se segue. Por conseguinte se poderia deduzir que Aleijadinho, por intuição, mesclou em Amós a genealogia da força da paz interior da qual tanto alude as escrituras sagradas. Para concluir, Amós delineia ou tem a intenção de fazer um aceno com a mão direita, de segurar ou pedir na diagonal frente/média/frente, o cotovelo permanecendo próximo ao tronco, enquanto a mão esquerda segura o filactério⁴² junto ao corpo na lateral esquerda, enquanto o movimento do centro do corpo conserva-se inerte:

Figura 33



Nickel Construction (1921), Moholy-Nagy, foto: MoMA

⁴² Vindo do termo grego *phylaktérion*, que significa basicamente "posto avançado", "fortificação" ou "proteção", o que explica a utilização destes objetos como proteção ou amuleto.

Figura 34



Amós (1800-1805) de Aleijadinho, foto: autor desconhecido.

Diferentemente do que se observa no espaço matemático das esculturas acima, a espacialidade da dança do Cavalo-Marinho corresponde ao espaço vivenciado pelo dançarino no que tange suas estruturas e riqueza de definições no momento da criação. Mas, como quantificar, registrar esta efemeridade?

Figura 35



Obra do artista Olafur Eliasson-está em Munique na Alemanha-Pátio da empresa KPMG.

E outra evidência de espaço mental é essa obra de Olafur Eliasson (2004) que a define como uma obra a ser ‘experimentada’ que “ao subir e descer os degraus da grande espiral se pode criar um ciclo infinito, mostrando exatamente o que ocorre com as horas, com os dias, com as semanas, enfim, com o tempo.” E aqui temos os contornos estéticos e funcionais levados ao extremo: um estético-existencial, pois um não viveria sem o outro e um estético-funcional, por que a função é inexistente sem um conceito estético de obra de arte, pois a escada não nos levaria a lugar algum, inutilizando a função e atribuindo-a apenas um conceito de tempo.

Agora, se a escultura fosse comparada a dança, a intenção de Olafur Eliasson (2004) iria ao encontro do que o Valéry (1996) falou:

Fedro: – Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma paixão súbita pela dança?... Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se, experimentando então diferenciar-se infinitamente de si mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento? (VALÉRY, 1996, p.55-56).

Valéry alude a alguns pontos como o observador tomado de uma intensidade da arte e sua veia criativa em um eterno fazer, como um espaço do “eu” e do “mundo” em um fluxo ininterrupto e em um movimento eterno. A escada de Olafur, o diálogo de Fedro, e a poesia de Valéry são sinais semióticos, sígnicos que a arquitetura poderia tomar como referência de espaço tempo, diferentemente da dança, que propõe liberdade. A dança dialoga com o homem e seu movimento, suas dimensões, seu ritmo e sua espacialidade.

Quando se parte somente da escultura, deixa-se de lado o homem como ser vivo que se coloca no espaço, ou seja, o homem precisa partir de um "ponto nulo" para se perceber naquele ambiente espacial. Andar pela escada do artista seria simplesmente uma experiência do espaço visual. Bollnow (2008) vê uma dupla relação entre o homem e o espaço. Neste caso, da escada ou da dança do Cavalo-Marinheiro, pode-se dizer que o homem ou o dançarino expande seu espaço ao seu redor. Mas, de nenhuma maneira o homem carrega a escada consigo e muito menos o seu espaço. Tanto o transeunte da escada, como o dançarino de Cavalo-Marinheiro movimentam-se "no" espaço.

Por isso, mesmo que necessariamente haja uma obrigação de um corpo, de um invólucro, o corpo que acessa o espaço é diferente do espaço. O que é a escada? O valor

da escultura passa a ser mera comunicação de suas propriedades ou apenas um produto qualquer (abstrato no ar)? Enfim, a escultura “é a sua própria corporeidade” advinda de uma totalidade espacial.

Enquanto a objetividade de espírito só existe na qualidade do sujeito na escultura, poder-se-ia dizer que na dança seria sua existência na qualidade do movimento. Observa-se que o essencial da escultura pode ser o oposto da dança. Veja-se:

Figura 36



Cavalo-Marinho Mestre Psico, foto: arquivo pessoal.

Figura 37



S. João Batista, Rodin-1878, Museu Rodin

Enquanto na escultura a precisão de sentimentos é permanente, a não ser em uma análise *freudiana*, na dança a existência na qualidade do movimento é compatível com o interior do dançarino. Na figura 36, por exemplo, do brincante de Cavalo-Marinho de Mestre Psico, observa-se a qualidade do movimento na espacialidade empregada por este corpo. É tanto, que se o espectador se deparar com o dançarino inerte, este mesmo corpo poderia, simplesmente ser algo próximo de uma escultura, o que se vê na figura 37, no São João Batista de Rodin. A dança é a posituação da

exterioridade enquanto dimensões no espaço, ao passo que a escultura e até mesmo a arquitetura, não passam de uma “negação da exterioridade, sendo um conjunto da subjetividade interna”, de acordo com Hegel (1993). Isso é corroborado quando o visitante de uma galeria ao ver uma escultura de Rodin, pode se encantar com o que vê. O mesmo não aconteceria se um espectador fosse ver uma apresentação de Cavalo-Marinho e os brincantes ficassem parados.

Pode-se inferir que a relação do homem e o espaço é intermediada pela dança. Seja na arquitetura, na dança, na escultura, na pintura, enfim, numa simbiose de várias vertentes, essa relação apresenta um ponto em comum, a intermediação entre o mundo social e o espaço do artista. Portanto, dançar para desenvolver a liberdade de expressão e a criatividade como um burlão e por conseguinte produzir o seu espaço como brincante, não seja, talvez, nenhum mérito extraordinário mais uma necessidade do corpo de se perceber livre.

3.2 No Cavalo-Marinho.

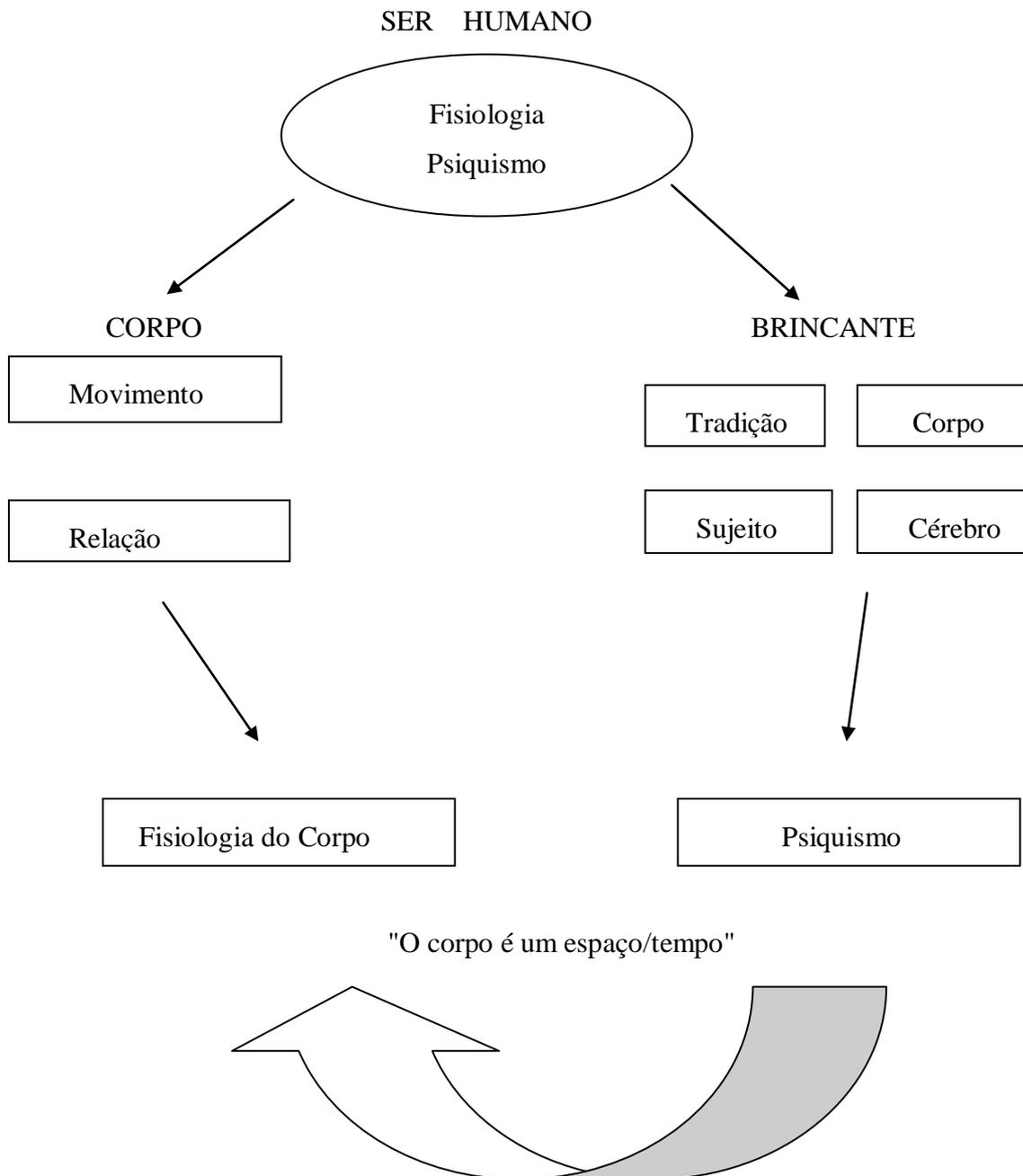
Para o Cavalo-Marinho sua casa é a sua dança. O caráter de abrigo do seu espaço é a sustentação material da sua dança. Tal enigma é o que se poderia chamar de "existência humana", pois ao dançar, graficar espacialmente a dança se está confirmando a identidade do seu próprio espaço.

Neste momento se aplica o espaço de ação ou o espaço "concretamente vivenciado", segundo Bollnow (2008). Onde se vive e se tem o caráter do infinito ou do nosso espaço interior, que na verdade é um espaço expandido para alguns traços da nossa casa: ovo, ninho, pátria, universo, uma espécie de abrigo onde o homem se sentirá bem.

Destaca-se, o aspecto do espaço propriamente dito e para evidenciar isso se isolou cenas e personagens para serem analisadas em suas estruturas de movimento e repouso com o intuito de identificar elementos de categorias, como: tempo, espaço, peso, direção, hachuras e a construção do caminho, do movimento ou a falta dele (no

repouso). Como se aludiu antes, o histórico do corpo-sígnico⁴³ que carrega sua tradição até hoje, será apresentado à luz da graficação. Foi na qualidade dos movimentos que a dança do Cavalo-Marinho se fez:

Figura 38



Matriz cinética do pensamento do corpo, Katz (1994, p.77) com adaptações.

⁴³ SANTOS NETO, F. F. . **Cavalo-Marinho: espacialidades, espiral e coragem de um corpo-sígnico.** Revista de Estética e Semiótica , v. 4, p. 129-138, 2014.

O esquema da figura 38 (KATZ, 1994) inspirado na matriz cinética do pensamento do corpo tem como centro o ser humano. Na análise do Cavalo-Marinho esse sujeito-corpo, corpo-movimento, corpo-tradição, corpo-espaço-tempo e suas relações permeiam o espaço mental (físico) em detrimento de uma fisicalidade corporal do dançarino em se aproveitar de tais elementos, como: movimento, tradição, corpo, sujeito, cérebro e o próprio corpo no espaço-tempo. Para a partir daí mostrar nuances cruciais para se observar melhor este corpo. Segundo Merleau-Ponty (1999) o ser é ser por meio do corpo. Pelo mundo é que ele se faz ou se sabe como corpo. Então é só a partir da localização do corpo do dançarino de Cavalo-Marinho, no terreiro, que se começará uma espacialidade original ao se construir uma relação sólida com o espaço externo. Neste sentido, a construção do corpo *merleupontiana* se concretiza a partir do movimento. E este por sua vez se materializa através do espaço-tempo do corpo na relação dança-gráfico. Por isso que a dança produz espacialidade e esta, neste caso é graficamente demarcada pelo corpo vivido em cena, pois ele demarca, significa, comunica e principalmente produz.

Sendo assim, dançarinos e mestres de Cavalo-Marinho detêm um corpo semiótico, fervido e formado nas entranhas das senzalas e engenhos dos estados de Alagoas e Pernambuco. Roubados e feridos “assinaram” uma espécie de estatuto do corpo, sujeito e objeto, mudando assim a maneira de relacionar o senhor e o servo, como se observa no Ramo de Ouro⁴⁴ de Frazer (1978) o rei se torna bobo e aqui o servo ou escravo se torna senhor:

Parece que, até certo ponto, existia a suposição de que os poderes do rei sobre a natureza, como o poder sobre seus súditos e escravos, se exerciam através de atos claros de sua vontade e, portanto, se havia seca, escassez, peste ou tempestade, o povo atribuída o infortúnio à negligência ou culpa do seu rei, e o castigava devidamente, açoitando-o e amarrando-o e — caso ele permanecesse insensível — depondo-o e matando-o. E, se a natureza é perturbada pelo menor ato involuntário do rei, é fácil imaginar a agitação que a sua morte não provocará. A morte natural do Chitomé, como vimos, era considerada como equivalente à destruição de tudo. Evidentemente, portanto, é com vistas à sua própria segurança, que podia ser posta em risco por qualquer ato impensado e mais ainda pela morte do rei ou do sacerdote, que o povo exigirá do rei ou do sacerdote a obediência rigorosa às regras cuja observação é considerada necessária à sua preservação, e conseqüentemente à preservação de seu povo e do mundo. Venerado como deus num dia, é abatido como um criminoso no dia seguinte. Mas não há, nessa modificação do comportamento do povo, nada de caprichoso ou de incoerente. Pelo contrário, sua conduta é perfeitamente lógica. Se o rei é o seu deus, é, ou deveria ser capaz também de ser seu protetor; se não for capaz de proteger

⁴⁴ FRAZER, Sir James George. O ramo de ouro. Círculo do Livro, 1978.

seu povo, deve dar lugar a outro que tenha condições de fazê-lo”. (FRAZER, 1978, p. 190-6).

Desta forma, o Ramo de Ouro atualiza ou empoeira a relação do Senhor de Engenho e os escravizados dos canaviais nordestinos, onde os mesmos burlaram, como se viu no primeiro capítulo, a realização do “samba” no espaço da Casa Grande. Levando assim, a mesma valoração dos povos que Frazer (1978) cita ao depor o rei inepto e por consequência “bobo” em ter aceitado antes tal agouro. Agora, com a descoberta deste corpo que muda inclusive vertentes que o desconectam ou o fragmentam, a dança como obra de arte, harmoniza-o. Pois, se está indo de encontro a um olhar expressivo no sentido deste corpo e desta dança no palco da estética. A sintaxe coreográfica aqui é alimentada por esse corpo vivo, a sua experiência tradicional, a percepção de vários palcos, a “malemolência”, uma espécie de corpo que dança e aprende.

Uma apreensão expressiva sobre o que se entende por sentido do improvisado encontra-se num diálogo presente nas loas do Cavalo-Marinheiro da obra de Hermilo Borba Filho intitulada: *Apresentação do bumba-meu-boi* (1966, p. 30-33). A dança se passa em Recife/PE no terreiro da casa de Seu Antônio Pereira e grande parte da trama é narrada por um senhor de setenta e cinco anos que faz o papel de capitão. O diálogo acontece entre Mateus, um jovem de 32 anos, e um amigo Bastião, de idade não revelada, frustração comum aos escravizados por não terem registros formais de seus nascimentos, a cantadeira, o capitão e claro vários espectadores em pé e "alocados" em suas especialidades.

Figura 39

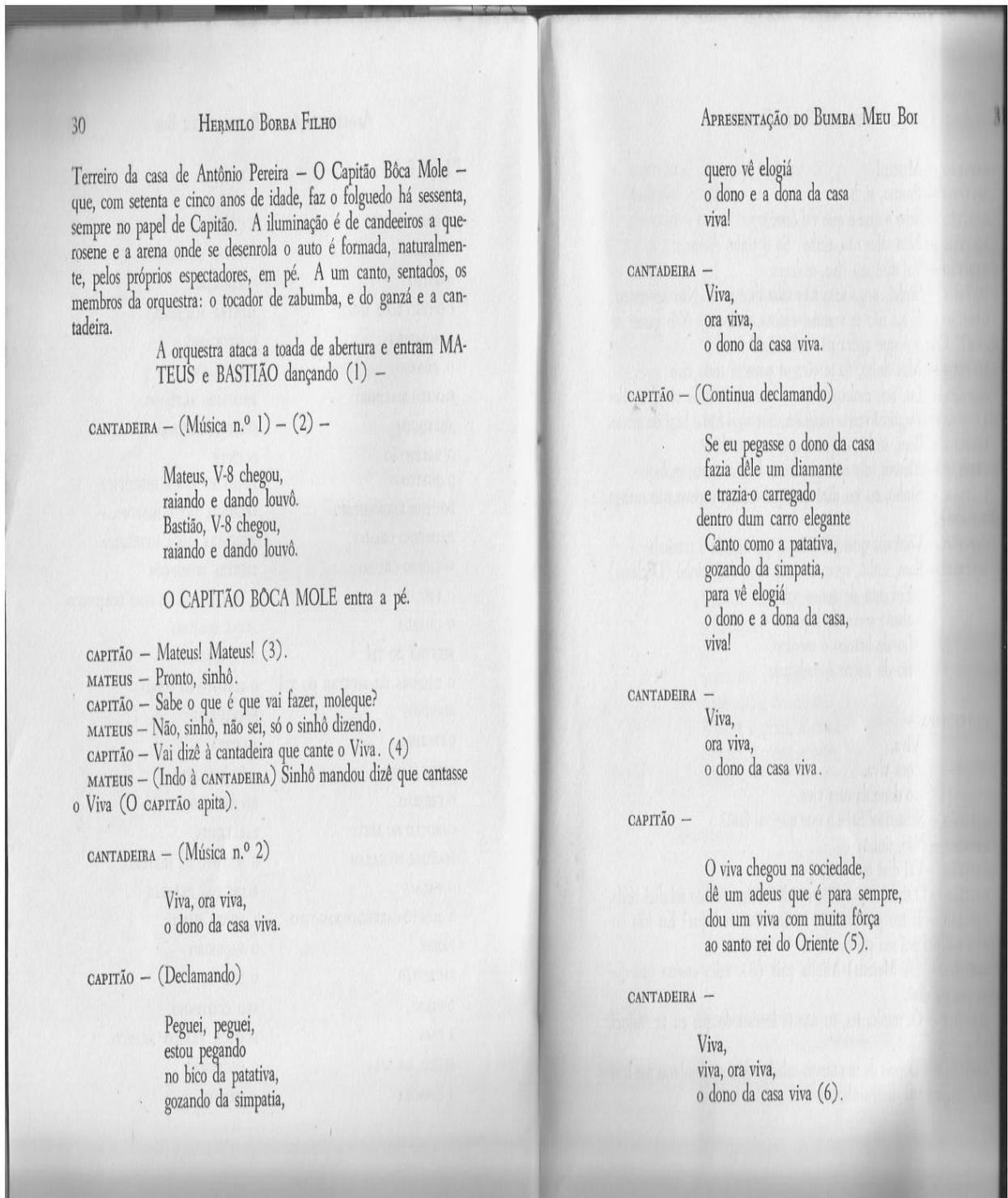
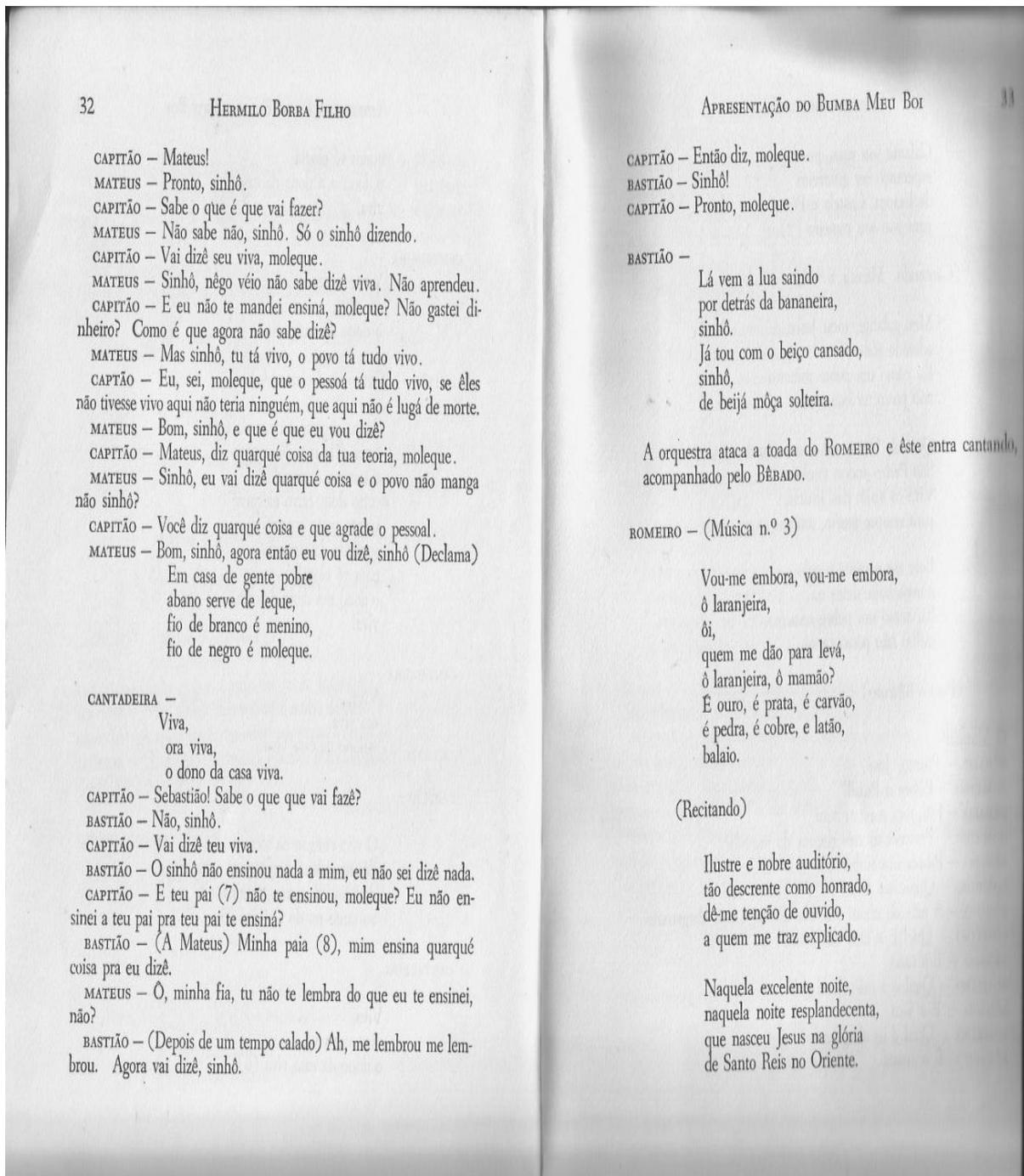


Figura 40



Loa de Caval-Marinho.

no texto o compromisso claro do Senhor de Engenho para deixar ignorante o escravizado. Já o Capitão não muito diferente de Mateus, mas apenas com um cargo de chefia, pede para ele inventar qualquer coisa. Que obedece, e na saudação oferece em tom, bastante jocoso, uma crítica ao sistema de educação branco, racista e excludente da época e de como isso se perpetua:

"Em casa de gente pobre
abano serve de leque,
fio de branco é menino,
fio de negro é moleque."
(BORBA FILHO, 1966, p.32).

O fenômeno das relações entre escravizados e seu Senhor observado nas loas de Cavalo-Marinho, visa à explicitação do 'sentido do ser' - para o negro/brincante - colocando-se diante da probabilidade de uma existência quanto homem livre, mesmo que efêmera. E que se fez existir no espaço social a partir do "samba".

3.2.1 A representação por meio da Topologia Geométrica.

A matemática se utiliza muito de outras ciências. E com o advento da tecnologia esse parâmetro se solidificou ainda mais. Por isso, que a produção de espacialidades usada na análise do Cavalo-Marinho, também, mede-se por espaços traçados pela topologia que é um ramo da ciência da matemática.

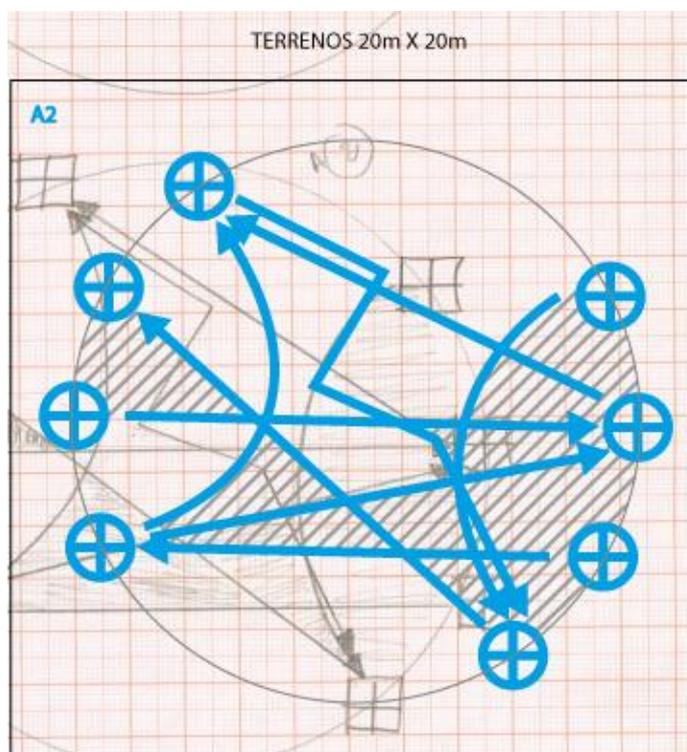
No Cavalo-Marinho, por exemplo, a distância de dois pontos é medida pela "matemática euclidiana", assim como em outras situações. Gilberto F. Loibel (2007) oferece um exemplo bem peculiar:

Às 3 horas os ponteiros de um relógio estão mais próximos entre si do que às 6 horas ou quando chega o meio-dia, o ponteiro dos minutos aproxima-se arbitrariamente do ponteiro das horas. [...] Duas semi-retas perpendiculares estão mais próximas do que duas que formam um ângulo raso. A distância entre semi-retas seria medida pelo menor ângulo entre elas (LOIBEL, 2007, p.16).

O que Loibel (2007) quer dizer é que de um modo, há pontos afastados da reta, e por outro há pontos distantes. Ou seja, alude à medição da proximidade. A dança do cavalo-Marinho usa a medição de proximidade quando seus brincantes, mesmo próximos, produzem outra forma de proximidade: a medida do ângulo (grau ou radiano). Um dançarino pode se movimentar de seu ponto de origem para outro com infinitudes de epiciclos, epicyclóides, parábolas ou ângulos rasos ou retos. Isso se dá na topologia por meio de vizinhanças ou proximidades.

É o caso do exemplo do mergulhão na dança do Cavalo-Marinho conforme, recorte da figura 42 abaixo:

Figura 42

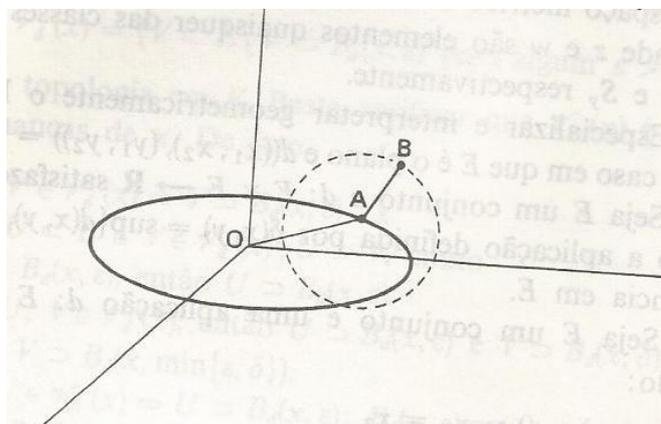


Detalhe da figura 42 do rascunho de estudo topológico do aquecimento do Mergulhão do Cavalo-Marinho Boi Pintado na Casa da Rabeca em Olinda/PE-2013.

Como na topologia ao usar os sistemas de proximidade feito as disposições dos relógios, a movimentação do Cavalo-Marinho será empregar um grande número de conjuntos que se pode traduzir por brincantes. Ou melhor, um espaço topológico para cada $X \in E$, sendo X o brincante, dançarino e o E , o espaço. Na figura 43 abaixo, nota-se duas semirretas: OA e AB , concatenadas em A , de uma maneira que OA gire livremente ao redor de O no plano e AB possa girar ao redor de A no raio. Aqui se observa

facilmente que se o ponto A fosse um dançarino de Cavalo-Marinho, o mesmo estaria produzindo livremente sua espacialidade e o giro que A faz entorno de si mesmo é como se fosse uma espacialidade produzida ao dançar.

Figura 43



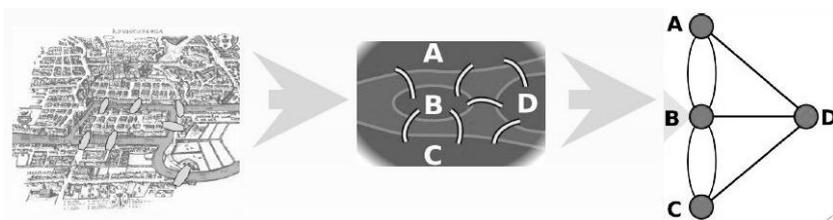
UBIRATAN, D'Ambrósio. **Métodos de Topologia**, 1977, p.10.

Então, como o sistema topológico poderia representar o Cavalo-Marinho? Numa aplicação muito simples dos exemplos envolvidos, o caminho é o melhor deles. Quando se dança ou apenas se movimentam na cena, o dançarino sai de um ponto ao outro. Ao fazer isso, o mesmo une os pontos, seja de A e B ou de Mateus a Bastião. Essa união é o caminho. E o intervalo de tempo do movimento são o repouso ou o ponto no caminho. Por isso que o espaço social ou a espacialidade do dançarino é análoga a um conjunto de caminhos.

Neste sentido, Leonhard Euler (1953)⁴⁵ encaminhou a resolução do "problema" das sete pontes de Königsberg (situada na antiga Prússia, hoje Alemanha) que seria caminhar pelas 7 pontes num trajeto contínuo sem repetir uma única vez a passagem nas pontes. Euler (1953) resolveu tabulando todas as possibilidades de caminhos possíveis até achar um método bastante simples e restritivo. Seu método baseou-se nos cruzamentos das pontes e nas áreas separadas.

⁴⁵ "Leonhard Euler and the Königsberg Bridges." *Scientific American*. **189** (1953), pp. 66-70.

Figura 44



As pontes de Koenigsberg, desenhos com retas e depois intersecções.

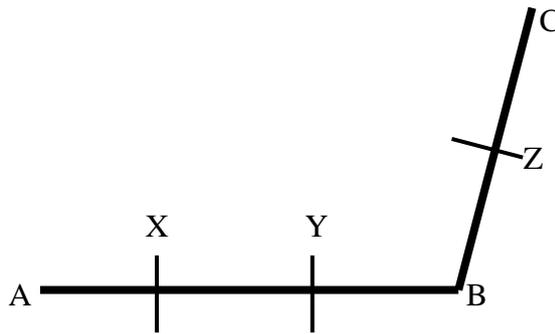
O "sucesso" (o que na verdade não aconteceu, pois o problema foi impossível de se resolver) de Euler (1953) se deu na passagem, na proximidade e nas sucessões de cruzamentos, tanto na saída quanto na chegada. O seu êxito na verdade, foi em desenvolver o raciocínio para servir em outros campos do conhecimento. Suprimindo o restante da imbricada explicação de Euler (1953) para a aplicação no Cavalo-Marinho, fica-se com a regra de "não" repetir mais de uma vez o seu lugar de retorno. No entanto, a contribuição da problemática das 7 pontes para o Cavalo-Marinho, seja no mergulhão, seja com Mestre Ambrósio, seja com Bastião, é a de que as idas e vindas dos dançarinos podem acontecer num *continuum* ajudando a produzir na graficação do espaço vivido por eles, um caminho que o leitor possa revisitar e enxergar tais representações gráficas. Esta, talvez, seja o principal legado da topologia advinda dos estudos *eulianos* para a ciência e para o Cavalo-Marinho.

Contudo, o Cavalo-Marinho tinha caminhos sem soluções. Assim, ao se enveredar na graficação dos caminhos espaciais dos dançarinos esta pesquisa se alia a Leonhard Euler (1953) para representar graficamente uma dança complexa que começa a passear pelos seus trajetos de uma maneira mais clara, usando a representação gráfica do espaço ao dançar.

Então, uma explanação sobre os espaços métricos começa a se definir para esta pesquisa. O modelo euclidiano é onde se mede a distância entre dois pontos de uma maneira generalizada? Como se observa na figura abaixo:

Figura 45

$$d'(x,y) = |x - y|.$$

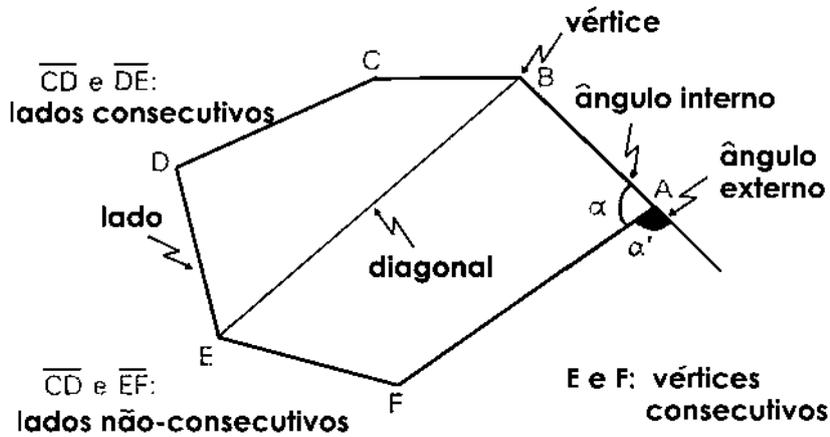


Modelo euclidiano

Ou o modelo topológico geométrico? Por entender que o primeiro é um modelo matemático menos maleável, distanciando-se da dinamicidade do Cavalo-Marinho, optou-se em usar o segundo.

Figura 46

Polígonos: elementos

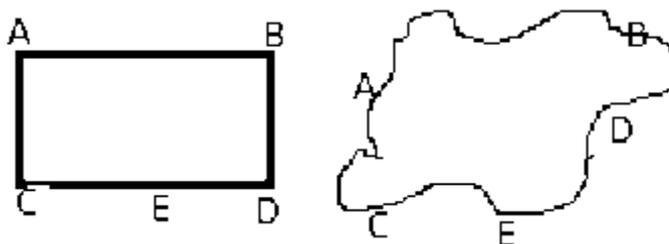


Modelo topológico

Pois, no caso de uma poligonal fechada se pode chegar de A a F por dois caminhos distintos: um passando por A, B, C, D, E e F. E o outro passando por A e F. Ao se falar em Topologia Geométrica só se pensa em argumentos relativos ao estudo da Matemática Pura, na maioria das vezes na análise, mas especificamente, a topologia da reta.

Então, para resumir a Topologia Geométrica como uma espécie de "intuição matemática" por apresentar elementos, como: fronteira, vizinhança, interior, exterior, continuidade, descontinuidade e ordem. Chega-se ao *link* que se procurava para demonstrar tais procedimentos de análises e demonstrações e seus eventos, como o que se vê na dança do Cavalo-Marinho, por sofrer de extrema subjetividade, algo que vai além de padrões rígidos, como se observa na transformação da figura abaixo:

Figura 47



Transformação topológica do retângulo na figura à direita.

Neste momento se enveredará pelas discussões das representações do Cavalo-Marinho e suas análises. Corpos e espaços evidenciados por sua espacialidade "intuitiva" que está calcada na Topologia Geométrica, onde se investigará os seguintes tópicos:

- a) O Cavalo-Marinho em representações topológicas;
- b) A graficação de eventos principais da dança e de suas personagens;
- c) Gráficos e tabelas.

Usou-se conjecturas qualitativas de observação *in loco* da dança e dos dançarinos, bem como uma pesquisa dos contextos no momento da execução do Cavalo-Marinho e de suas performances no Município de Olinda/PE. Segundo Alves-Mazzotti (1999, p. 147) as análises qualitativas devido a sua natureza heterogenia e maleável não admitem regras precisas, aplicáveis a uma ampla quantidade de casos. Além disso, as pesquisas qualitativas diferem bastante quanto ao grau de estruturação prévia, isto é, quanto aos aspectos que podem ser definidos já no projeto. Os meios de coleta de dados que se utilizou foram: a observação sem participar, análises de vídeos, questionários orais

como manda a tradição oral das toadas do Cavalo-Marinho, bem como livros, documentos, fotos, jornais e métodos da matemática e da dança a respeito do movimento.

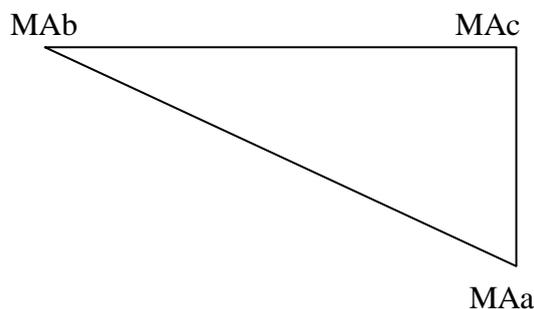
3.2.2 O repouso (o ponto) e o movimento (a linha) como elementos do jogo.

Platão, no diálogo entre *Teeteto* e o *Estrangeiro*, no *Sofista* (2005, p. 112 - 113) admite que o movimento e o repouso não são necessariamente contrários entre si. Mas, também admitem que os dois existam. Assim, o *Estrangeiro* coloca o repouso e o movimento inseridos no ser, para os dois existirem. E de nenhuma maneira movimento e repouso são o conjunto de uma resultante do ser. Sendo assim, movimento e repouso não integrarão o ser segundo Platão. Então, dos gêneros mais discutidos por Platão: o ser, o repouso e o movimento são os mais importantes. E afirma o autor que o segundo e o terceiro são distintos. Mas, que o primeiro pode se aglutinar com os dois últimos.

Para tanto, usar-se-á o *Sofista* de Platão (2005) para investigar na dança duas categorias: movimento e repouso.

Platão então diz que o movimento é "absolutamente" diferente do repouso. É estável, caso participe do repouso. E é claro, segundo o *Estrangeiro* (p. 135) o movimento diferente do ser, é o não-ser e o ser. Nesse sentido, quando o brincante de Cavalo-Marinho se desloca ou entra em movimento a partir do repouso está se considerando esse movimento como linha, ou seja, movimento como dinâmico e repouso como estático. Logo, não desconsiderando as outras considerações de Platão no *Sofista*, volta-se o foco para o movimento como linha (aqui se fará uma espécie de graficação física) e o dinamismo do ser ao se deslocar na dança no Cavalo-Marinho como por exemplo Mestre Ambrósio (MA) abaixo:

Figura 48



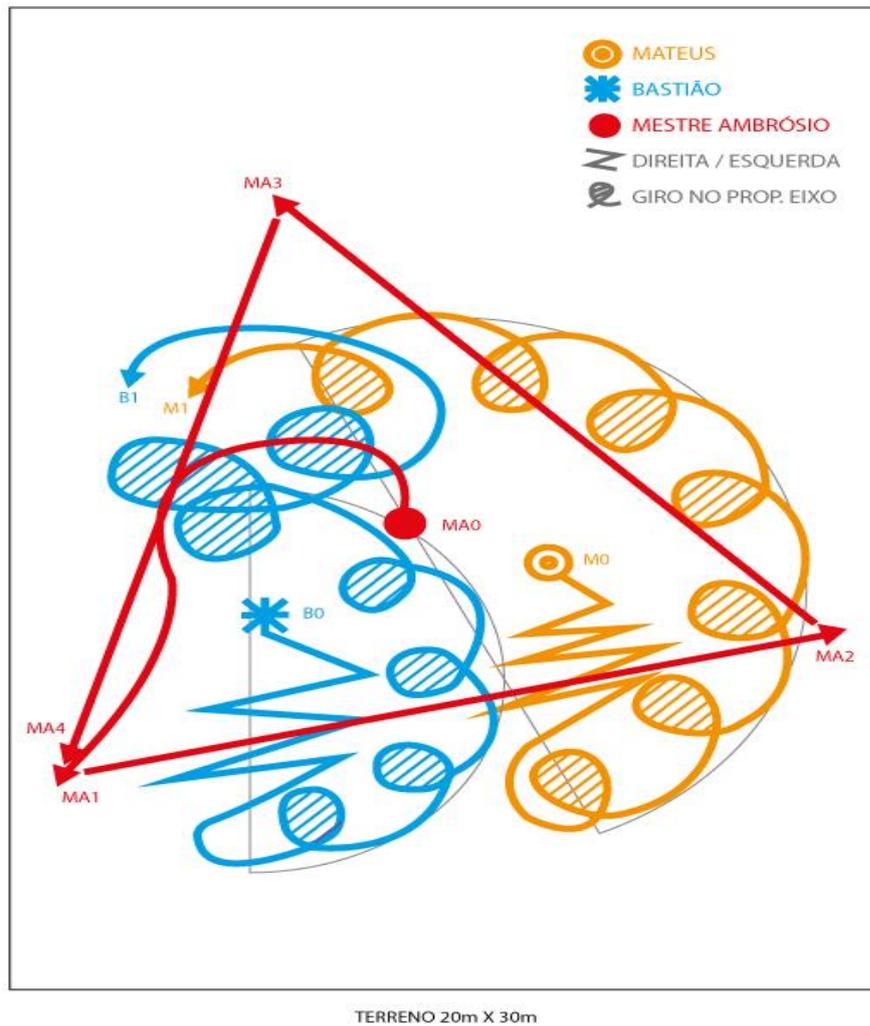
Triângulo MAa a MAc.

Como se observa na figura 48 acima, o deslocamento de Mestre Ambrósio (MA), infere-se que as propriedades geométricas topológicas são as únicas relevantes. Ou melhor, uma propriedade geométrica topológica é invariável mesmo em um caminho rígido como MAa, MAb e MAc. Destaca-se por exemplo as seguintes propriedades deste triângulo:

- 1) perímetro de 10 centímetros;
- 2) ângulo MAc de 90° ;
- 3) triângulo no centro;
- 4) triângulo com ângulo de 90° mesmo para cima.

Fosse de um viés euclidiano, não serviriam as propriedades 3 e 4, em detrimento das propriedades 1 e 2. Como, neste estudo o viés são relações e não nas dimensões físicas (ou métricas), deste modo aponta-se para as dimensões topológicas, dá-se, então, importância às propriedades 3 e 4, que são invariáveis e que poderiam sofrer uma força elástica, deformando assim as suas propriedades. Como por exemplo na figura abaixo de um terreiro em Olinda de 20 x 20m:

Figura 49



Movimento e repouso em vermelho de Mestre Ambrósio-MA0 a MA4.

Chega-se assim ao espaço topológico, que por sua vez é definido a partir da vizinhança de suas dimensões físicas. Então, a noção de vizinhança seria? Imagina-se E um conjunto. Um sistema de vizinhança de um elemento x pertence a E, que é uma família $V(x)$ de subconjuntos de E. Ou melhor, os conjuntos de $V(x)$ são justamente vizinhanças de x :

Figura 50

$x_1, x_2, x_3, x_4, x_5, x_6, x_7, x_8, x_9$

Subconjuntos de E.

Portanto, pensando na noção do sistema de vizinhança de um ponto, conforme figura 50, parte-se para o conceito de espaço topológico. Que é justamente, o conjunto E, onde se define a aplicação de T (topológico) de E nas partes do próprio E. Neste sentido, o conjunto E pode ser chamado de espaço topológico. Ao qual todos os elementos de E (de x_1 a x_9) são pontos. Sendo assim, Mestre Ambrósio ao dançar ou se deslocar de MA0 a MA4 define o seu espaço topológico através de movimento e repouso, onde o movimento é a linha (em vermelho na figura 49) e o repouso são os pontos (também em vermelho: MA0, MA1, MA2, MA3 e MA4) do sistema de vizinhança, ora esquematizado.

3.2.3 Representatividade: processo, dança e avaliação.

A representatividade do Cavalo-Marinho é a combinação e a dedução da intuição fundida ou forjada na tradição do corpo do brincante desde a sua sobrevivência no engenho até as políticas públicas estaduais e nacionais de hoje. Neste sentido se finalizará a análise destas espacialidades abrangendo três motes principais: o processo, a dança e a avaliação (o produto).

Pensando assim neste processo de graficação da dança do Cavalo-Marinho, teve-se a ideia de usar a Topologia Geométrica para se construir um discurso gráfico do movimento, do repouso e do brincante ao dançar. Dando, assim, uma opção a anos de tradição sem uma análise gráfica mais compreensível e até mesmo mais eficaz ao se retratar a dança do Cavalo-Marinho.

Descreve-se então, as características do movimento que estas graficações devem ter:

- a) que o desenho elaborado ou graficação seja condensada na cena toda, pois na hora dos brincantes "botarem suas figuras" para dançar, o movimento tem que ser graficado à partir da coreografia pretendida;
- b) as propriedades de movimento situadas pela linha e de repouso representado pelo ponto, devem constituir uma unidade de "movimento dançado", ou seja, sempre se aplica a linha como referência na graficação da cena em movimento;

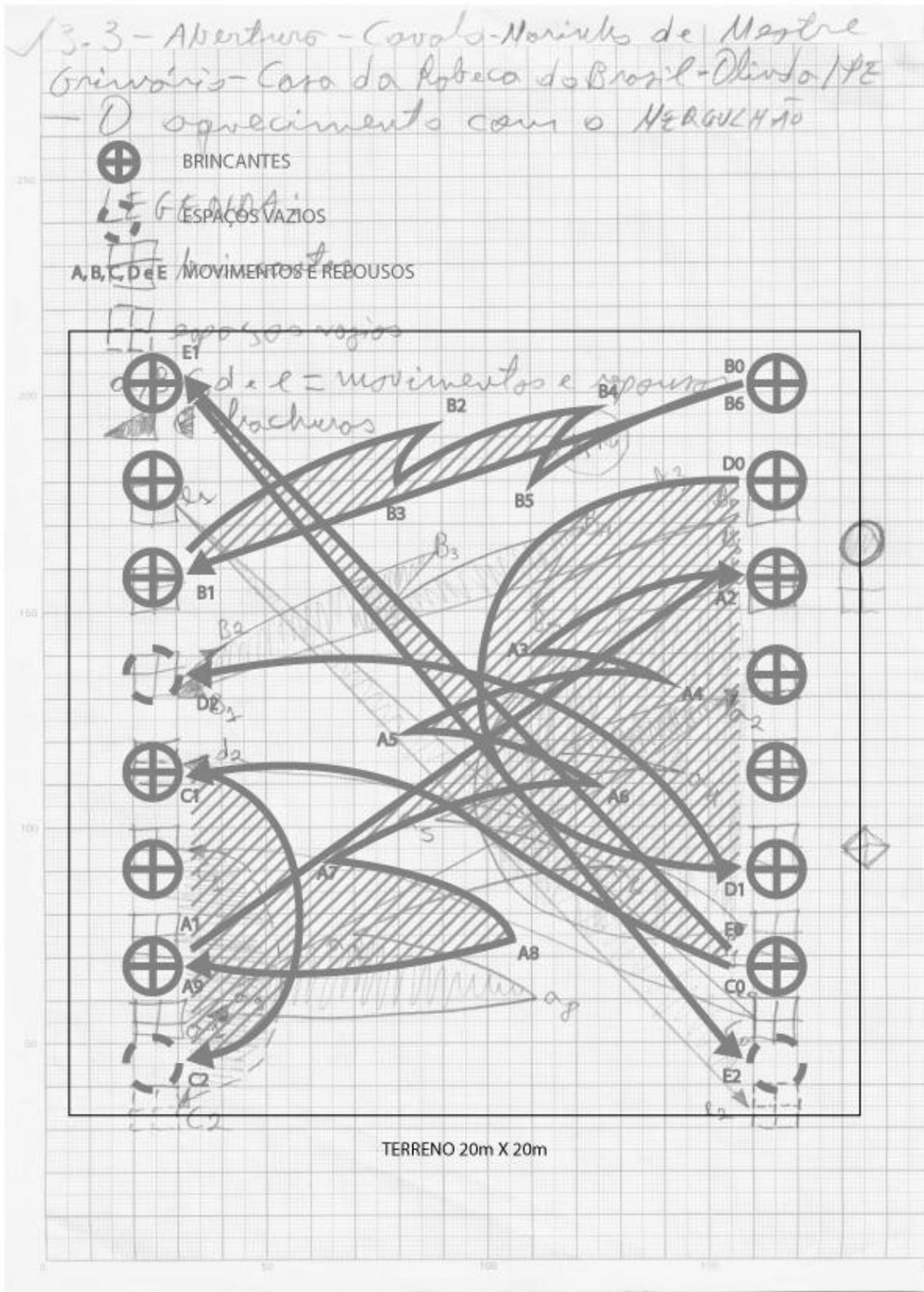
c) as formas constantes de arcos, triângulos, círculos, semicírculos, parábolas e epiciclos mesmo que em tamanhos "um pouco diferentes", devem-se entender por constantes.

A dança como já foi caracterizada em suas nuances nos capítulos anteriores se portará agora à dimensões representativas para, assim, formalizar o seu espaço social na presente pesquisa, à luz da Topologia Geométrica.

Observar-se-á a partir de agora gráficos - rascunhos manuscritos e gráficos do programa Revit - com a intenção de representar a dança do Cavalo-Marinho por meio da graficação, a qual se estenderá às coreografias do Mergulhão, do Mateus, do Bastião e do Mestre Ambrósio.

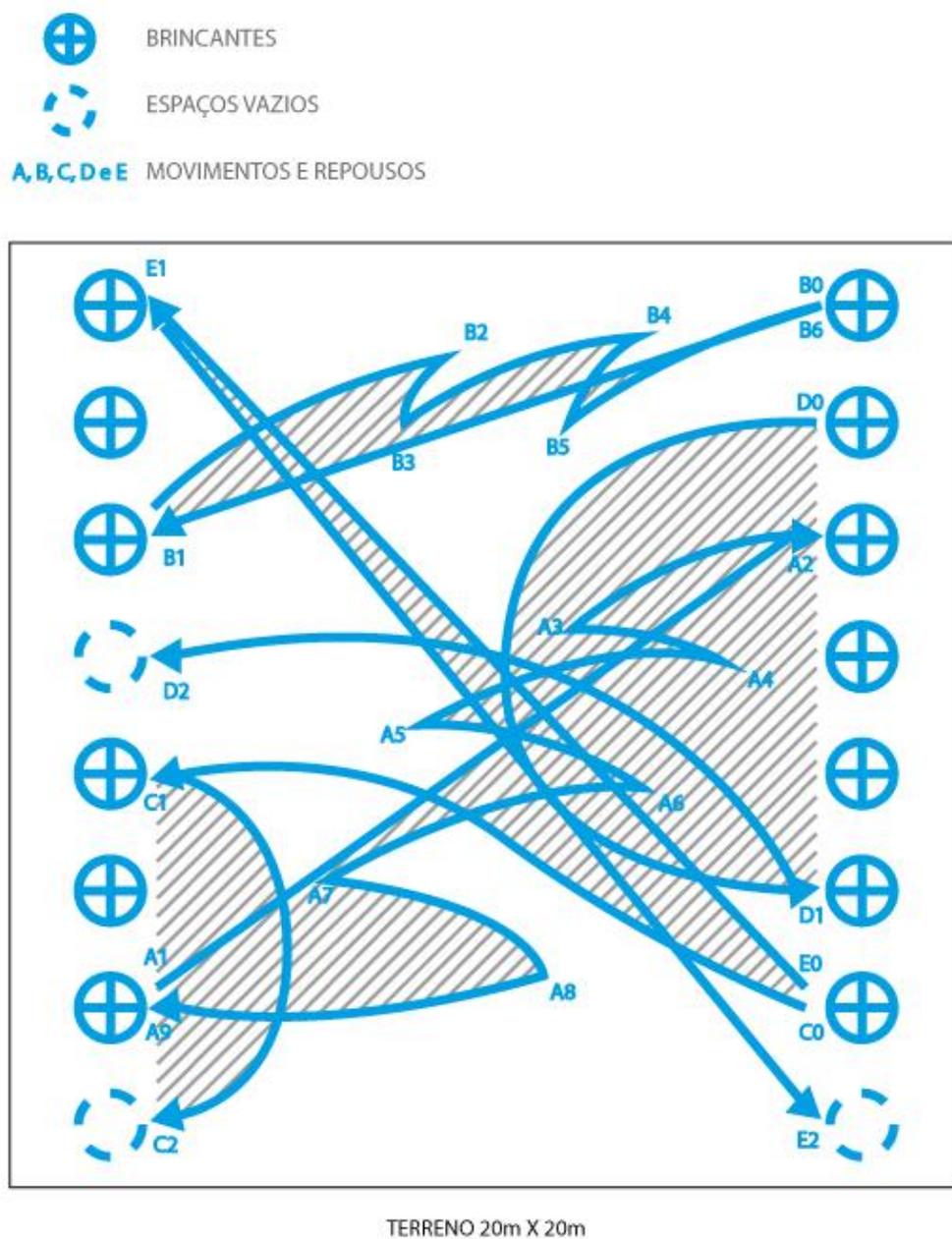
Os gráficos foram embasados em observações feitas pelo autor *in loco*, através de vídeos, fotos e participações em cursos com os mestres de Cavalo-Marinho - tanto na Casa da Rabeca em Olinda-PE, quanto na Universidade de Brasília.

Figura 51



Rascunho de estudo do aquecimento do Mergulhão do Cavalos-Marinho Boi Pintado na Praça do Carmo em Olinda/PE-2013.

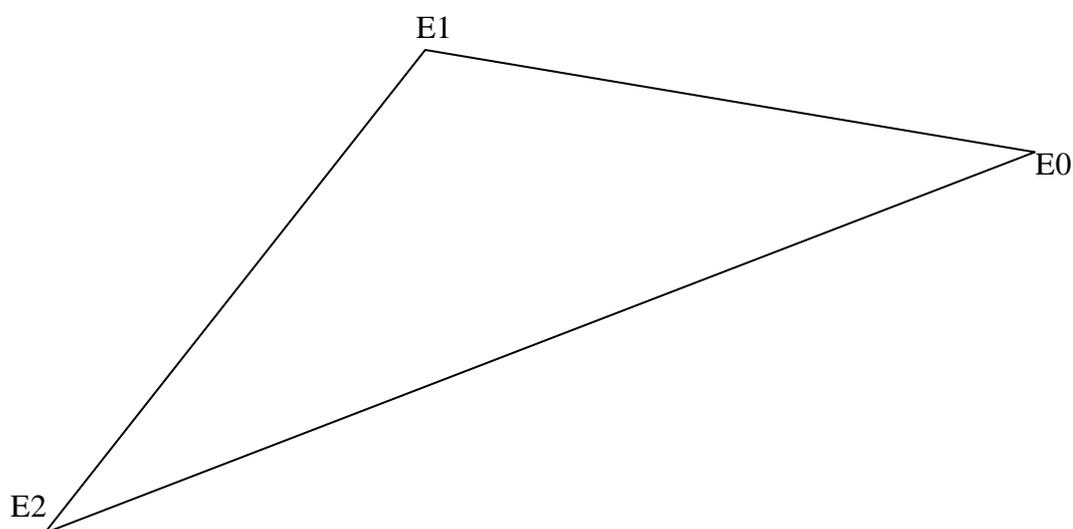
Figura 52



Principal estudo topológico do aquecimento do Mergulhão do Cavalo-Marinho Boi Pintado na Praça do Carmo em Olinda/PE-2013.

Na graficação das figuras 51 e 52 do mergulhão, optou-se usar letras maiúsculas e minúsculas, assim como sua numeração crescente: A, B, C, D e E e de A0 a A9, B0 a B6, C0 a C2, D0 a D2 e E0 a E2. O brincante é representado por um círculo cruzado; os espaços vazios por um círculo tracejado e o movimento representado pela linha (de cor azul), sempre indo de um brincante (ou lado) ao outro, ou movimento com uma reta a chegar no repouso; as partes hachuradas em cinza são parábolas, triângulos como o do movimento dançado da figura abaixo (E0, E1 e E2), formando um triângulo escaleno.

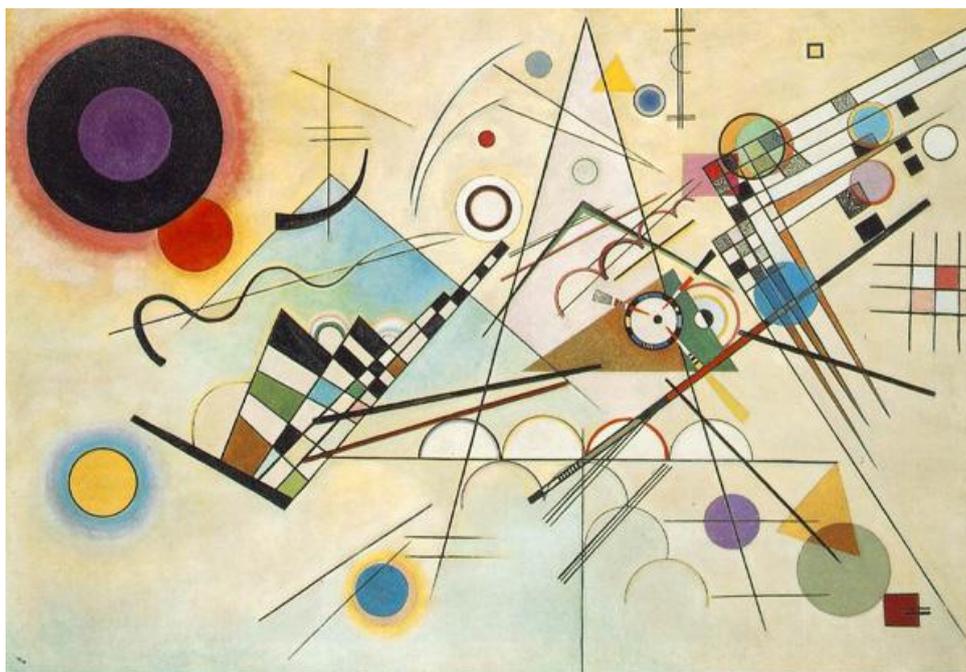
Figura 53



Triângulo Escaleno E0, E1 e E2.

Observa-se então que o mergulhão (aquecimento da dança do Cavalo-Marinho) embora possua o caráter intuitivo e improvisado de suas maneiras de dançar, apresenta regularidade topológica quando se graficou exaustivamente *in loco*, em anotações como as mostradas nas figuras: rascunho (51) e principal (52) do Mergulhão do Cavalo-Marinho em ação, obtendo assim o intento que é verificar a produção do espaço. O que pode produzir outra linguagem. Construir ferramentas de comparações não foi a intenção desta pesquisa, no entanto "uma certa comparação" foi inevitável neste momento com outras linguagens. Kandinsky (1866 - 1944) por exemplo, recorreu a ópera, ao teatro, à música e à poesia ao compor suas primeiras obras como a Composição VIII abaixo:

Figura 54

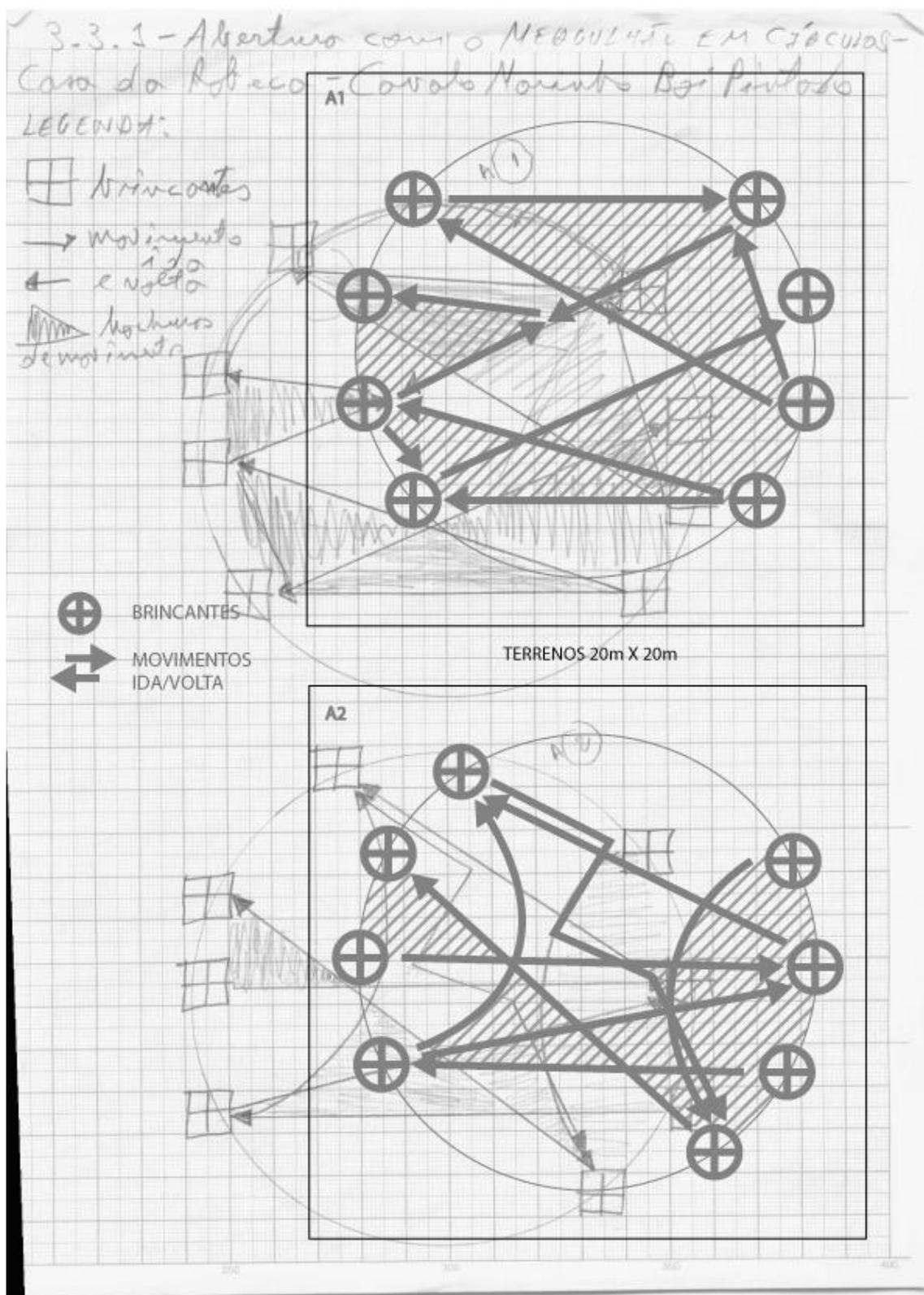


Composição VIII de Kandinsky, 1923.

A composição VIII (1923), pintura a óleo sobre tela, traz pela primeira vez círculos, o Cosmos, uma tendência geométrica na composição, ora análoga com a regularidade da graficação na dança do Cavalo-Marinho. Analogamente Kandinsky e a cena do Cavalo-Marinho são formas.

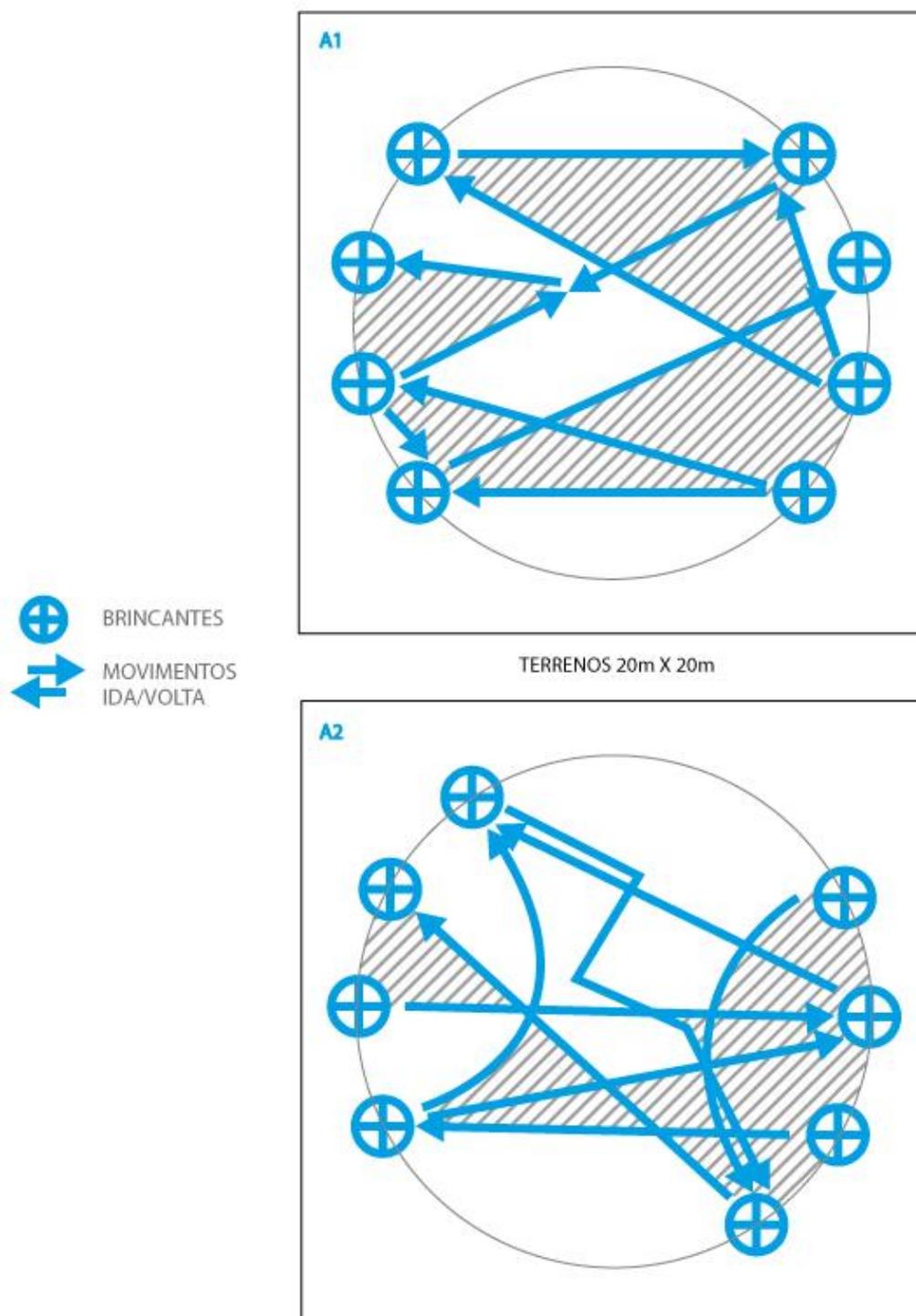
Continua-se imperioso continuar a análise da graficação do segundo aquecimento do mergulhão, ora diferente da disposição retangular. Agora numa disposição circular com os mesmos brincantes:

Figura 55



Rascunho de estudo topológico do aquecimento do Mergulhão do Cavalos-Marinho Boi Pintado na Casa da Rabeca em Olinda/PE-2013.

Figura 56



Principal estudo topológico do aquecimento do Mergulhão do Cavalão-Marinho Boi Pintado na Casa da Rabeca em Olinda/PE-2013.

A graficação do segundo mergulhão em círculos observada acima na figura 56 e, apresenta uma regularidade de triângulos equiláteros, isósceles e escalenos o que em maior ou em menor quantidades se identifica nesta graficação. Observa-se ainda o movimento e o repouso, indo e voltando, como demonstra as direções das setas (de cor azul) nos dois aquecimentos A1 e A2. Também não se optou em numerar a graficação dos brincantes com o círculo cruzado, por já ter sido feita no mergulhão anterior e ter comprovada a sua regularidade na Topologia Geométrica nos três exercícios de aquecimento, mesmo que tenham sido feitos em terrenos diferentes; sendo o primeiro de 20 x 30m e os segundos por 20 x 20m. O hachuramento (de cor cinza) evidenciado, também é peculiar e remete-se de um certo modo à Composição VIII de Kandinsky (1923), conforme se observa na figura 54. Algo bem recorrente, onde a geometria na natureza se forma, apresenta-se com uma modularidade regular mesmo na diversidade e esta é justamente a "topologia do espaço", implicando as representações (as figuras geométricas) e, conseqüentemente do espaço do Cavalo-Marinheiro.

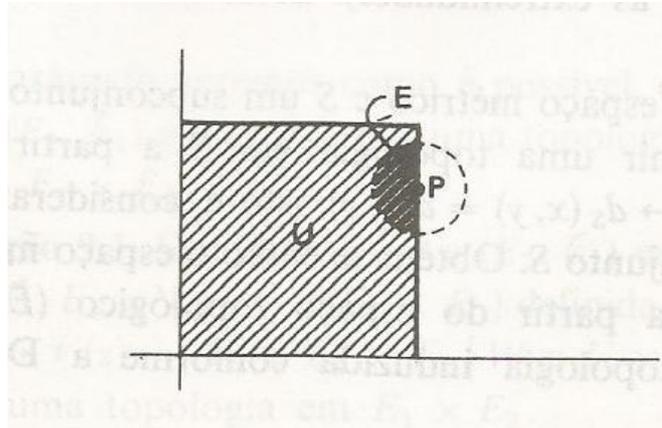
Entrando no mérito das poligonais fechadas ou circunferências, o exemplo do mergulhão nos aquecimentos A1 e A2 (figura 56), precisa somente entender que os espaços topológicos dos dois círculos se dividem em interno e externo. Agora, o que se delimita é a definição de fronteira da parte externa com a interna onde o ponto é o repouso, pois o brincante ao se deslocar pelo espaço interno pode muito bem ultrapassar a fronteira do repouso que já se pôs em movimento com a força elástica que só os espaços topológicos prognosticam, como um espaço externo e expandido, como bem diz Gil (2001):

Em suma, o contato dos corpos produz movimentos - que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos - que são demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos, como um queijo gruyere. Mas ao mesmo tempo - e é o outro aspecto do dinamismo da consciência no CI - , os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua dos movimentos corporais. Esta consciência plena alarga o mapa dos movimentos; é preciso que eles não permaneçam inconscientes nesse buraco de consciência, porque se arriscam a ficar "incrustados no movimento como uma parte do sentimento global do movimento. (GIL, 2001, p. 140)

Essa expansão do corpo e da produção do movimento são inerentes aos reflexos do espaço na roda do mergulhão ao se chegar a área externa. Poder-se-ia dizer que se

estaria criando no espaço topológico, mesmo no espaço externo a ele, um subespaço topológico:

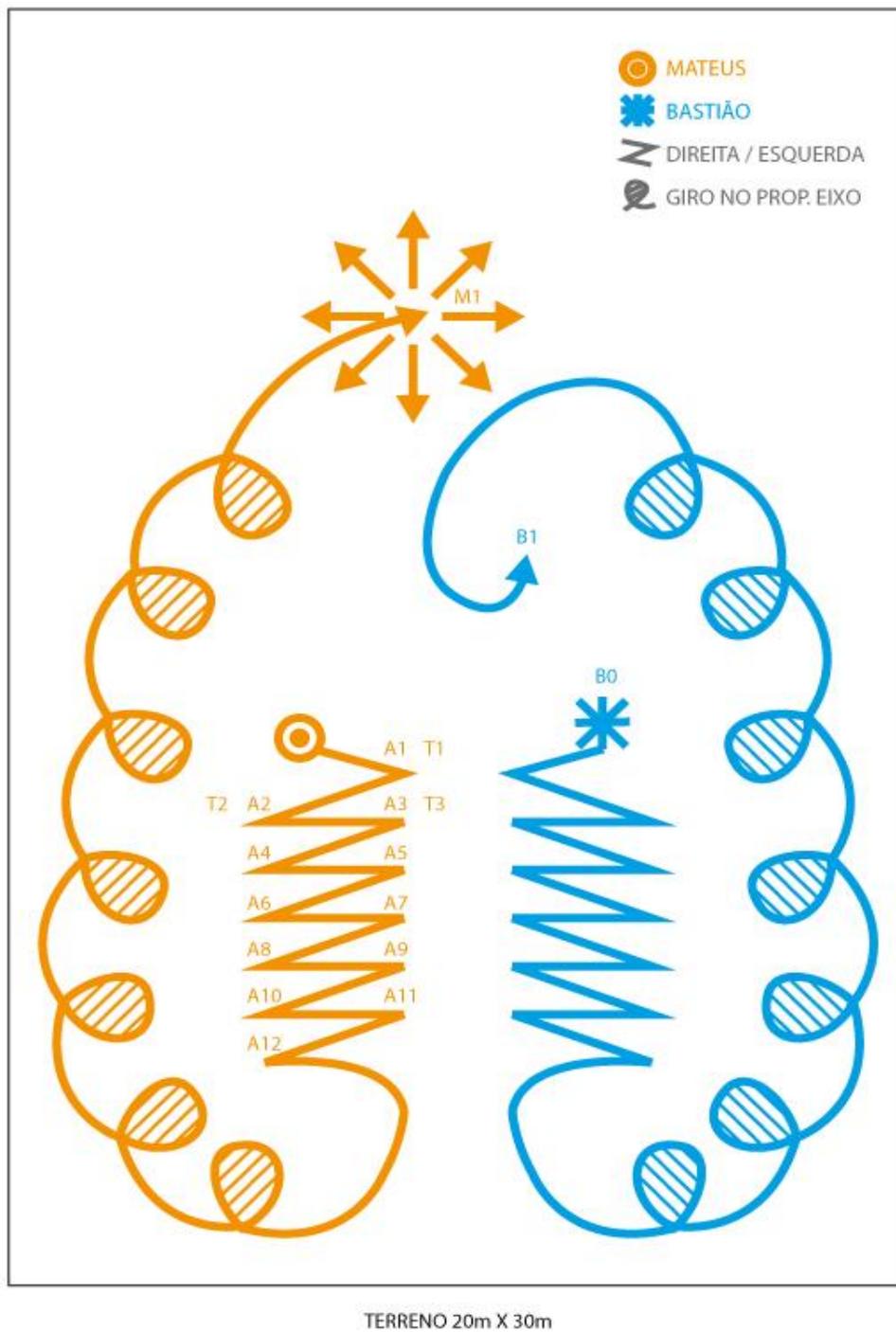
Figura 57



Um ponto P e sua vizinhança, fonte: Métodos de Topologia-D'Ambrósio, 1977, p.25.

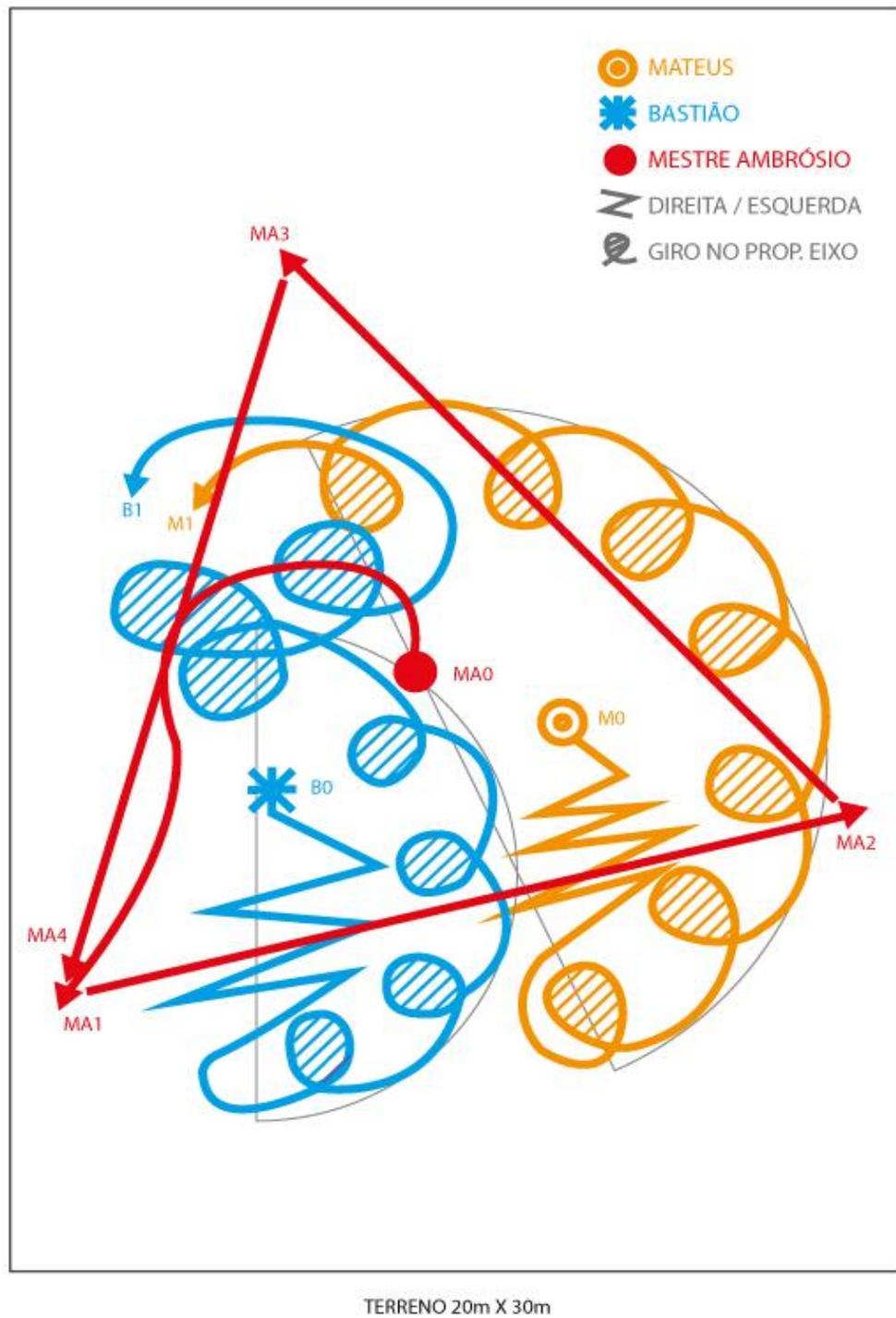
A topologia definida aqui é que P é o subespaço topológico gerado a partir de U, induzido habitual e rotineiramente pela força elástica do aquecimento do mergulhão. Neste sentido, a noção de espaço interior do mergulhão aqui é relativa ao espaço de vizinhança ou fronteira no ponto P, assim chega-se conforme a graficação:

Figura 58



Estudo do Espaço Topológico 1 ou $E1$ de Mateus e Bastião.

Figura 59



Principal graficação do Espaço Topológico 2 ou E2 de Mateus, Bastião e Mestre Ambrósio.

As figuras 58 e 59, apresentam uma graficação topológica da dança do Cavalomarinho como natural. Observa-se, por exemplo, os espaços E1 e E2 nas figuras citadas, que são espaços topológicos E1 (apenas como Mateus = A1 a M1 e Bastião = B0 a B1) e E2 (Mateus = M0 a M1, na cor laranja, Bastião = B0 a B1, na cor azul e Mestre Ambrósio = MA0 a MA4, na cor vermelha), onde se analisa limites e continuidades destes "espaços de brincadeiras" que também não estão longe das análises e aplicações anteriores, assim sendo uma sequência (Xi) de ponto (repouso) do espaço topológico (E, T) converge para X pertence a E. Ou melhor, o espaço topológico das figuras são uma ideia intuitiva do brincante, mas que se mostra relativamente regular no espaço vivido e vivenciado ao se performar Mateus e Bastião na figura 58 em (E1, p.109) e Mateus, Bastião e Mestre Ambrósio na figura 59 em (E2, p.110), portanto essa formação de espaços conexos, decompõem algo que se denomina de "espaço produto": $E1 \times E2$.

Caso se pense que $E1 \times E2$ (respectivamente nas p.p.109 e 110) é um "espaço produto", a proposição a partir da premissa anterior é que se tem na dança do Cavalomarinho a "Topologia Produto Dança".

Como o contexto da espacialidade da Topologia Geométrica serve para o escopo da dança do Cavalomarinho produzir espacialidades no nicho em questão pesquisado?

Por exemplo, na introdução ou aquecimento dos dançarinos de Cavalomarinho, que é o mergulhão, há um distanciamento de entes numa circunvisão puramente orgânica na dança do intuito efetivo de proximidade. Observa-se o mergulhão acima e se percebe que a distância é relativa sempre no sentido da presença se fazer presente. Caso se meça o distanciamento por medidas numéricas vai-se ocultar a espacialidade inerente do ser. Do ponto de vista dos dançarinos que estão em formação nas duas linhas paralelas (Figura 52, p.102), portanto equidistantes, o mais próximo não é o que estar na menor distância e sim o mais próximo é o que estar longe da sua circunvisão. A presença é fundamentalmente igual ao distanciamento que é igual ao espaço. Portanto o distanciamento com os dançarinos só é possível na relação da dança ou aquecimento no sentido espacial deste encontro.

No mergulhão se tem um exemplo prático do direcionamento quando o dançarino se desloca para a direita e para esquerda, oscilando para cima e para baixo.

Portanto, a espacialização de um corpo, embora Heidegger não analise profundamente, admite que se trata de sua corporeidade também.

Distanciamento e direcionamento enquanto constituições do ser que por sua vez definem a espacialidade enveredam para uma explicação de tal fenômeno ao se colocar no mundo como algo ontológico e espacial. O ser no mundo é espacial. E que todo dançarino, por conseguinte, pode encontrar a sua espacialidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os folcloristas datam às representações do Cavalo-Marinho desde a Idade Média, inclusive por ocasiões de festas da Igreja (Ciclo do Natal, Dia de Reis, etc.) e ainda dão longínquos ecos a um possível sentido com a *Commédia dell'Arte*. Em Acselrad (2002): “o sinhô queria fazer uma festa pra sinhá mulher dele, aí ele pediu pros nêgos inventarem uma brincadeira, aí eles pensaram a semana todinha, quando chegou o sábado eles inventaram o Cavalo-Marinho”. Então, para a pesquisadora os folcloristas identificaram a brincadeira à luz da formalidade, no entanto agrega-se às senzalas e aos negros o verdadeiro surgimento do Cavalo-Marinho, que teria a intenção de diminuir o sofrimento dos escravos e cultivar afinidades mais duradouras entre eles e restabelecer a decência ao cantar e dançar.

Por isso, mesmo que se estude métodos, concepções, análises e a arte de dançar, ainda é verdadeira a premissa de Virtanen (1975) :

Os movimentos da dança fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceitual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar sentido não-tradusível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender o real e o irreal, as conversões, as inversões, as diversões, em suma, tudo o que o discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio. [...] A dança mostra a sua "combinação", o modo como elas se "deduzem" e se "fundem" em movimentos dançados. (VIRTANEN, 1975)⁴⁶

Neste sentido se viu a linguagem nascendo, encadeando-se em *flashes* corporais, em sons, em palavras, em sentidos ou em não-sentidos, em ossos e em carnes marchando na alegria e num figurino exuberante ultrapassando o seu próprio designer corporal. Segundo Gil (2001): "Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo." Pois, foi exatamente o sentido que se teve ao assistir, em 2012 nos gramados do complexo da Funarte em Brasília, o Cavalo-Marinho Boi Pintado de Aliança/PE. Segundo Laban (1960)⁴⁷, "o movimento é dançado quando a ação exterior é

⁴⁶ VIRTANEN, Reino, L'imaginaire scientifique de Paul Valéry, Essais d'Art et de Philosophie, Librarie Philosophique J. Vrin, Paris, 1975.

⁴⁷ LABAN, The Mastery of Movement, MacDonald and Evans, 1960, p.3.

subordinada ao sentimento interior." Mais uma vez, recorre-se a Laban (1960) para definir esse esforço "como um impulso interior na origem de todo o movimento dançado ou não-dançado. E no esforço se encontra peso, tempo, espaço e fluxo".

Chegando assim a um dos mais importantes espaços:

"O sentimento que prevalece em muitos pintores permitindo-lhes construir um espaço onde tudo pode acontecer, é um sentimento que os bailarinos podem ter também. Imitando assim a maneira como a natureza faz espaço e nele mete múltiplas coisas, pesadas e leves, pequenas e grandes, todas sem relação umas com as outras, mas afetando cada uma delas todas as outras. (GIL, 2001)"

Na verdade, o que Gil (2001) alude é que a experiência do bailarino é importante, mais o que o move é a consciência do corpo, uma espécie de consciência do corpo governando a consciência. Já para Laban (1978): as brincadeiras são a tentativa de algumas danças tribais combinar conscientemente uma série de esforços repetitivos. A brincadeira do Cavalo-Marinho, que é uma dança humana, com suas repetições e sequências de esforços criadas de configurações e reconfigurações de determinada característica regional, mostra a ligação de esforços tradicionais (ou de experiências) dos escravizados nas senzalas com o culto e religião de seus ancestrais, diria Laban (1978, p. 43).

Neste trabalho, teve-se como objetivo principal analisar a produção de espacialidades da dança do Cavalo-Marinho usando a Topologia Geométrica, para tanto graficou-se suas cenas mais importantes. Encontrou-se no curso da história do Cavalo-Marinho uma verdadeira luta para construir cada espaço-tempo dentro de cada situação vivenciada no percurso deste espaço histórico. Aliás, o que por sua vez forjou e impôs sua identidade através do "espaço dançado" e da liberdade de se expressar no meio da sociedade de classes. Mostrando até que nomenclaturas, como o "meio-negro" e a própria natureza, como: a Zona da Mata, jamais foram empecilhos para se continuar dançando.

Avaliar se a matéria e a forma edificaram ou transformaram a espacialidade do brincante e de sua representação/graficação à luz da Topologia Geométrica corroborou para confirmar a conquista de sua espacialidade pelo Cavalo-Marinho. Bem como a liberdade de criar num espaço intencional uma estrutura de dança bem marcada e problematizada a partir de evidências usando as noções da topologia. Assim, criou-se uma maneira de se registrar a dança do Cavalo-Marinho de forma que possa ser usada

por outros pesquisadores, no sentido de que essa estrutura agora graficada, possa ser vista de forma mais palpável e objetiva.

A Topologia Geométrica foi a "intuição matemática" que faltava para se construir um discurso gráfico do movimento e do repouso do brincante ao dançar.

Observou-se que o brincante (de Cavalo-Marinho) se colocou no espaço do "terreiro" e colocou o "espectador", ou seja, produziu e dançou ao mesmo tempo. E entender que tanto a Dança como a Topologia Geométrica tiveram implicações outras que não foram euclidianas e nem mesmo de senhor e servo. E que o corpo em movimento no espaço foi muito mais a frente do trajeto centro, limite, da criação de suas espacialidades.

Conclui-se que é o Cavalo-Marinho uma dança de fácil representação e que por sua vez produz espacialidades por intermédio do espaço-mental e social ao qual nos é inerente: o corpo. Percebe-se que as pessoas envolvidas na brincadeira são o ente, o ser, o tempo, o corpo, a cidade e o terreiro. São a voz e o movimento, teias de um sincretismo que nos leva à escultura, à arquitetura, à pintura e a dança. Dentre todas as informações e descobertas feitas durante esta pesquisa, a que mais se sobressaiu foi a do "homem" que na procura pela liberdade de expressão/sentimento achou um caminho para a tomada de um espaço negado a ele. E que tristemente, conclui-se que o legado dos senhores de engenho perdura aos dias atuais. O brincante se reinventa, e apesar de todas as agruras de uma sociedade estratificada e excludente transforma os terreiros, e praças - espaços sociais - num espaço de esperança de dias melhores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- ALVES-MAZZOTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais**: Pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1999.
- ANDRADE, Mário de. **As Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____. (1982), “**As danças dramáticas do Brasil**”, in _____, Danças dramáticas do Brasil (org. Oneida Alvarenga), São Paulo: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 2 ed., tomo I, pp. 23-84.
- ARAÚJO, Edval Marinho de. **O Cavalo-Marinho de Catirina, Mateus e Bastião**. Ferreiros: Assis Figueiroa, 2003.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do Século).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1993.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BAUMGARTEN, I. **Texte zur Grundlegung der Ästhetik (lateinisch-deutsch, trad. Hans Rudolf Schweitzer)**. Hamburg: Meiner, 1983.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Curitiba: UFPR, 2008.
- BOLSANELLO, D. **Em Pleno Corpo: Educação somática, movimento e saúde**. Curitiba: Editora Juruá, 2008.
- BHABHA, Homi K. **Locais da cultura**, em BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Pp. 19-42.
- BEATTIE, John. **Introdução à Antropologia Social**: objetivos, métodos e realizações da antropologia social; tradução de Heloísa Rodrigues Fernandes. São Paulo: Editora Nacional, 1971.

BENJAMIN, Roberto. **Maracatus rurais de Pernambuco**. In: PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.) Antologia do folclore brasileiro do século XX. São Paulo: EDART; Belém: UFPA; João Pessoa: UFPB, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. **“Sobre o conceito de História”**, em BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas v. I – Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1987. p.p.222-232.

BERGER, Peter L. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística**; tradução de Donaldson M. Garschagem. Petrópolis: Vozes, 1986.

BORBA FILHO, H. **Apresentação do bumba-meu-boi**. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. **Bora pro samba! Visões sobre as ‘tradições culturais’ dos trabalhadores rurais dos engenhos de açúcar da zona da mata norte de Pernambuco do final do século XIX e XX**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

_____. **“Corto Cana, Amarro cana, dou três nós de amarradio: o que nos contam os trabalhadores rurais pernambucanos?”** Anais do X Encontro Nacional de História Oral: Testemunhos: História e política: Recife, 2010.

CABRAL FILHO, J. S. **Arquitetura Irreversível – O corpo, o espaço e a flecha do tempo**. In: Adriana Bnana e Carla Lobo. (Org.). Catálogo FID Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil 2002-2003. Belo Horizonte: Atômica Artes Ltda., 2004.

CÂMARA CASCUDO, Luís da: **Folclore do Brasil (pesquisas e notas)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

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.

DALE, K.; BURRELL, G. **An-Aesthetics and Architecture**. Tamara – Journal of Critical Post modern Organization Science, v. 2, n. 1, p. 77-90, 2002.

DAVEL, Eduardo Paes Barreto; VASCONCELOS, João Gualberto M. **Gerencia e autoridade nas empresas brasileiras: uma reflexão histórica e empírica sobre a dimensão paterna nas relações de trabalho**. In: MOTTA, Fernando Prestes;

CALDAS, Miguel P. (org). **Cultura Organizacional e Cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Atlas, 1997.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Métodos da Topologia: introdução e aplicação**. Rio de Janeiro, LTC, 1977.

DE AQUINO, Tomás; MENDOZA, Celina A. Lértora. **Comentario a la Física de Aristóteles**. Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

DIENES, Z. P.; GOLDING, E. W. **Exploração do espaço e prática da medição**. São Paulo: E.P.U., 1977.

DILTHEY, Wilhelm. **Teoria das Concepções de Mundo – A consciência histórica e as concepções do mundo - Tipos de concepção do mundo e a sua formação metafísica**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: 70, 1992.

DONALD, James. **El ciudadano y El hombre de mundo**, em HALL, Stuart e DU GAY, Paul. **Cuestiones de identidad cultural**. Espanha: Amorrøstu editores, 1996. pp. 281- 314.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. São Paulo: Dominus-USP, 1965.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas: IA – Instituto de Artes, 2001.

_____. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **O corpo-subjétil e as microperecepções, um espaço-tempo elementar**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas: IA – Instituto de Artes, 2001.

FLUSSER, V. “**Design: obstacle for/to the removal of obstacles**”. In: _____. **The Shape of Things: a philosophy of design**. London: Reaktion, 1999.

FRANCO, Maria Laura P. B. **Análise de Conteúdo**. Brasília: Liber Livro, 2007.

FRAZER, Sir James George. **O ramo de ouro**. Círculo do Livro, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 2013.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Antropos, 2001.

HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Anthony G. **Modernity and its Futures**. 1992.

HANNAH ARENDT, **A condição humana** tradução de Roberto Raposo. Posfácio de Celso. Lafer. - 10. Ed. A Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 22ª Edição. ed. São Paulo: LOIOLA, 2012.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1979.

HEGEL, G.W Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte/Martin Heidegger**; [tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro]. - São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, M. *Bemerkungen zu Kunst – Plastik –Raum*. St. Gallen: Erker, 1996.
_____. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

_____. et al. **Construir, habitar, pensar**. ETSAB-UPC, 1995.

KOSOVSKI, L. **Teatro e encenação: um olhar sobre o palco**. 1992. Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 1992.

KOTHE, Flávio R. **Ensaio de Semiótica da Cultura**. Editora Universidade de Brasília, 2011.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. ULLMANN, Lisa [org]. Summos. São Paulo, 1978.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Papyrus Editora, 2007.

LOIBEL, Gilberto Francisco. **Introdução à topologia**. Unesp, 2007.

MATOS, Olgária. “**Sociedade: tolerância, confiança, amizade**”, em REVISTA U S P, S Ã O P A U L O, M A R Ç O / M A I O, 1998. Pp 92-101.

MARQUADT, Seina. **A estrutura indepenente e a arquitetura moderna brasileira**. Rio Grande do Sul: Editora UFRGS, 2005.

MCGREW, Anthony. “**A global society?**”. In: Stuart Hall; David Held e Tony McGrew (orgs.). **Modernity and its Futures**, Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992: 61-116.

MENARD, René. **Mitologia Greco-Romana**. Vol. II Editora Opus, 1985.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOURA G. **História e cultura afro-brasileira e africana na escola**. Brasília: Ágere, 2008.

MUKAROVSKY, Jan; LLOVET, Jordi. **Escritos de estética y semiótica del arte**. Editorial Gustavo Gili, 1977.

MURPHY, J. P. **Cavalo-Marinho pernambucano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, É. J. S. de. **A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE)**. Recife: Sesc, 2006.

PAREYSON, Luigi; GARCEZ, Maria Helena Nery. **Os problemas da estética**. Martins Fontes, 1997.

PEIXOTO, Fernanda. (2002), “**Mário e os primeiros tempos da USP**”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Mário de Andrade, 30: 156-169, Brasília, IPHAN/Minc.

PLATÃO. **O Sofista**; trad. Sebastião Paz. São Paulo: DPL, 2005.

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 junho de 2012.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRADIER, J.-M. **Etnocenologia**. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (Orgs.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

ROCHA, Thereza: **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade**. ENSAIO GERAL, Belém, v3, n.5, jan-jul 2011.

SANTOS NETO, F. F. . **Cavalo-Marinho: espacialidades, espiral e coragem de um corpo-sígnico**. Revista de Estética e Semiótica , v. 4, p. 129-138, 2014.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHILLER, Friedrich. **Educação estética do Homem**. Editora Iluminuras Ltda, 1989.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Obras escolhidas**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SIGAUD, Lygia. **Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

UNIVERSIA, Brasil. [05/04/2012] Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/04/05/921917/conhecadanca-henri-matisse.html> - Acesso em: 06. Jul. 2016.

VIRTANEN, Reino, **L'imaginaire scientifique de Paul Valéry, Essais d'Art et de Philosophie**, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1975.

Filmes

KILL Bill I. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2003. 1 DVD (111).

KILL Bill II. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2004. 1 DVD (136).

Obra de Arte

A Nickel Construction (1921) de Moholy-Nagy

Projeto

The Spatial City (1960), Yona Friedman.