

***Na mata tem esperança!:* o audiovisual, o *Cavalo marinho* e a técnica.**

Lineu Gabriel Guaraldo

IA-Unicamp

Palavras-chave: audiovisual, cavalo marinho, ator-dançarino

Qual a eficiência de ferramentas audiovisuais em processos de transmissão de uma técnica corpóreo-vocal tradicional? É possível registrar através de imagens e sons, sutilezas presentes na linguagem corporal e musical de uma manifestação popular para uma posterior transmissão desse conhecimento? Essas são as questões centrais que serão abordadas no presente artigo. O objeto para o qual direcionaremos nossas lentes analíticas é a manifestação popular pernambucana denominada de *Cavalo marinho*. Nossa intenção: a reflexão sobre a apropriação de elementos da manifestação para a construção de exercícios que visam instrumentalizar atores-dançarinos. Nos parágrafos que se seguem relataremos de modo reflexivo algumas das particularidades deste processo de registro com fins específicos de transmissão de elementos técnicos.

Partimos do pressuposto a linguagem audiovisual é atualmente a mais apropriada em processos de registro e transmissão de léxicos corporais, tanto por sua multiplicidade e capacidade de agregar mensagens sonoras, imagéticas e textuais, como pela sua abrangência no sentido de intercâmbio de informações. Acredita-se que a aliança do conhecimento de processos de realização audiovisual (englobando etapas como construção de argumento, roteiro, filmagens, edição e finalização) com procedimentos de investigação artística do campo do teatro e da dança, aponta para caminhos fecundos de instrumentalização técnica.

O *Cavalo marinho* é um folguedo realizado principalmente por pessoas ligadas à cultura da cana-de-açúcar da região rural da zona da Mata Norte pernambucana. Integra tradicionalmente o ciclo natalino de festas, acontecendo em homenagem aos Santos Reis do Oriente. Nesta manifestação popular, que pode durar até oito horas, encontramos diversos elementos e linguagens que se entrelaçam no momento de sua realização: as figuras (personagens), os palhaços *Catirina*, *Mateus* e *Bastião*, as danças, as músicas (*toadas*) e os versos (*loas*).

A brincadeira possui relação íntima com o contexto no qual está inserida, articulando-se com os meios disponíveis no seu contexto de produção. Essa relação contexto/brincadeira pode ser observada na análise cuidadosa do pesquisador Érico José Souza de Oliveira:

É dentro dessa roda, onde tudo converge para uma manifestação da experiência humana transfigurada em festa, graça e ludismo, que a brincadeira vira espetáculo e concentra aspectos da cotidianidade, reforçando valores e identidades que em

muito contribuem para a compreensão do mundo e da realidade local (OLIVEIRA, 2006: 20).

Suportes audiovisuais quando registram algo geram recortes, fragmentos da realidade. Direcionando nosso olhar para uma determinada face desta realidade, enaltecemos um detalhe, valorizamos assim um recorte, uma parcela em detrimento de outros que ficaram fora de nosso enquadramento. Abordar o todo é impossível. Ingênuo é dar a uma imagem (ou mesmo a um conjunto de imagens) o poder de sintetizar um contexto. Em procedimentos que pretendem abordar através do audiovisual uma determinada técnica corpórea é preciso agenciar com responsabilidade esse inevitável deslocamento da informação de seu contexto original. Esse fato que denominamos aqui *deslocamento contextual da informação* pode ser entendido como um processo de reconstrução imagética de um dado contexto social e de significado.

O registro não é capaz de substituir o contato com a brincadeira *in loco*. Há informações sinestésicas que ultrapassam as possibilidades da linguagem audiovisual. A imprevisibilidade e o risco inerentes à experiências sensíveis são o que fazem que uma informação se agregue na memória corporal como experiência *vivenciada*. Vilém Flusser, em seu livro *Filosofia da caixa preta* nos oferece a definição de *imagem técnica*, ressaltando o caráter indireto no qual se opera o discurso imagético. “Trata-se da imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos” (FLUSSER, 2002: 12).

Em narrativas audiovisuais é necessária a consciência da subjetividade intrínseca das escolhas e conseqüente atribuição de valor. Em cada etapa realizamos triagens do material bruto inicial. Na captação das imagens temos de selecionar ângulos, momentos, sujeitos, que passarão por uma nova seleção durante o processo de edição. Não existe uma objetividade intrínseca e ontológica da imagem (GOIFMAN, 1998). Informações orais, visuais e escritas devem se complementar para uma melhor descrição da realidade dada.

Em relação à transmissão de conhecimento também existem relevantes diferenças entre o modo que ele se dá na tradição e o que é possível dentro dos limites da linguagem audiovisual. No *Cavalo marinho*, o processo de aprendizado dos passos acontece nos moldes da transmissão oral, da imitação. Aprende-se a sambar sambando, imitando aqueles que se sobressaem. Essa forma de transmissão tradicional tem em si um caráter dinâmico. Como afirma Acselrad “alimentando-se mutuamente, esses corpos se constituem com base em processo dinâmicos. Atravessados por experiências criativas e destrutivas encontram-se em constante formação e transformação” (ACSELRAD, 2002: 94). Esse caráter dinâmico de transmissão é incompatível com a linguagem audiovisual, que é caracterizada por sua estabilidade, já que o registro define-se por sua natureza permanente.

O audiovisual representa um instrumento de estudo e instrumentalização já muito difundido entre artistas da cena. Existem métodos e técnicas que alcançaram pessoas nas mais distantes e diferentes culturas deste modo. Temos como exemplo os famosos vídeos de Étienne Decroux e sua *Mímica Corporal Dramática* ou ainda Willian Forsythe e sua *Improtech*. O que atentamos aqui é que, no caso de utilização de um conhecimento tradicional (no nosso caso o *Cavalo marinho*) para o aproveitamento de elementos na elaboração de exercícios técnicos, é interessante que se faça uma análise cuidadosa a respeito das particularidades da linguagem audiovisual.

O *Cavalo marinho* possui em si um conjunto de elementos que, conjugados, refletem na inquestionável presença cênica dos brincantes. Como técnica autônoma que é não necessita estabelecer pontes com elementos advindos de outras manifestações para que tenha sua importância reconhecida enquanto arte de representação. Mesmo que os instrumentos analíticos e perceptivos do observador/pesquisador não sejam capazes de organizar essa técnica (cavalo marinho) dentro de um discurso escrito e linear, é inegável que se trata de uma técnica dotada de procedimentos próprios de transmissão de conhecimento. Independentemente da inteligibilidade de suas formas de sistematização e transmissão, ela se atualiza, sendo constantemente transmitida e realizada.

Duas características principais da linguagem audiovisual precisam ser questionadas quando utilizada na aquisição de conhecimentos que pertencem a uma dada tradição: o *deslocamento contextual da informação* e a *parcialidade da transmissão*. Esta última refere-se ao caráter limitado do audiovisual comparado ao modo complexo que se dá a aquisição de conhecimento através de uma vivência sinestésica. Desta forma, o audiovisual representa uma ferramenta valiosa ao ator-dançarino, mas não deve ser entendido como substituto das vivências. Deve ser entendido como um instrumento complementar ao treinamento que, aliado a experiências em campo e à prática de sala, tem potencial de gerar novas vivências e memórias psicofísicas.

Bibliografia:

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

GOIFMAN, Kiko. **Valetes em Slow Motion - a morte do tempo na prisão: imagens e textos**. Campinas: Unicamp, 1998

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

FLUSSER, Villén. **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.