

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA ESTRATÉGIA DE PENSAMENTO E PRODUÇÃO DE
CONHECIMENTO**

**PASTORIL
UMA EDUCAÇÃO CELEBRADA NO CORPO E NO RISO**

MARCILIO DE SOUZA VIEIRA

**NATAL, RN
2010**

Marcilio de Souza Vieira

PASTORIL
UMA EDUCAÇÃO CELEBRADA NO CORPO E NO RISO

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação da professora Dr^a Terezinha Petrucia da Nóbrega e co-orientação da professora Dr^a Kerenine de Oliveira Porpino.

Natal, RN

2010

Catálogo da Publicação na Fonte.
UFRN / Biblioteca Setorial do CCSA

VIEIRA, Marcílio de Souza.

Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso / Marcílio de Souza Vieira.
- Natal, RN, 2010.
176 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Petrucia Nóbrega.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Educação. Linha de pesquisa: Estratégia de pensamento e produção de conhecimento.

1. Educação - Tese. 2. Aprendizagem da cultura - Tese. 3. Filosofia do corpo - Tese. 4. Pastoril potiguar – Tese. 5. Riso - Educação – Tese. I. Nóbrega, Terezinha Petrucia. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BS/CCSA

CDU: 37.013.43(043.2)

BANCA EXAMINADORA

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação da professora Dr^a Terezinha Petrucia da Nóbrega e co-orientação da professora Dr^a Karenine de Oliveira Porpino.

Dr^a Terezinha Petrucia da Nóbrega (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Dr. Arão Nogueira Paranaguá Santana (Titular Externo)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Dr^a Elaine Melo de Brito Costa Lemos (Titular Externo)
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Dr^a Karenine de Oliveira Porpino (Titular Interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Dr. Luiz Carvalho de Assunção (Titular Interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Dr. Ricardo de Figueiredo Lucena (Suplente Externo)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Dr^a Rosie Marie do Nascimento Medeiros (Suplente Interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

DEDICATÓRIA

- ✓ Dedico este trabalho aos meus pais, pela força e confiança na concretização de mais este sonho.
- ✓ Dedicado a todos os brincantes de Pastoril do RN.
- ✓ A Laura Alice para que num futuro bem próximo ela possa desfrutar da alegria e riso dos folguedos populares.

Um obrigado

A orientação primorosa da professora Dr^a Terezinha Petrucia da Nóbrega, que deu o formato mais adequado às minhas ideias, possibilitando uma abordagem séria sobre o tema, com sua visão aguçada de professora e artista. Suas contribuições são incontáveis para as partes teóricas e artísticas dessa tese.

A professora Dr^a Karenine Porpino pela parceria de orientação desde a especialização até esta co-orientação. Esse foi para mim mais um aprendizado que permeou cada encontro e trocas realizados nesse processo de pesquisa: a generosidade de aprender-ensinar a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Ação prazerosa esta de agradecer, principalmente num trabalho que dependeu da colaboração de tanta gente. Gente generosa que participou direta ou indiretamente com a pesquisa; por isso eu agradeço imensamente.

A Deus pelo sopro da vida; ser supremo e inigualável, que em minhas alegrias e tristezas sempre me confortou através de minhas orações.

Aos brincantes de Pastoril dos Municípios de Natal (Praia de Ponta Negra e Bairro Bom Pastor), São Gonçalo do Amarante, Ceará-Mirim, Pedro Velho, Nísia Floresta, Tibau do Sul, São Paulo do Potengi e Parnamirim (Praia de Pirangi), pelas valiosas contribuições de suas experiências como brincantes-artistas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ao Programa Reuni pelo incentivo a bolsa Reuni, a Linha de Pesquisa Estratégia de Pensamento e Produção de Conhecimento e ao Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC).

Aos professores doutores Luiz Assunção e Karenine Porpino pela leitura da tese e suas contribuições nos Seminários Doutoral I e II.

Aos professores doutores Petrucia Nóbrega, Karenine Porpino, Luiz Assunção, Arão Paranaguá, Elaine Melo, Ricardo Lucena e Rosie Marie pela leitura final da tese por disponibilizar de seus tempos para participar desse momento tão importante de minha vida.

Aos colegas mestrandos e doutorandos que dividiram alegrias e angústias nas diversas disciplinas por nós cursadas.

Aos amigos pela compreensão de ficarem sem minha presença em momentos valiosos de nossas vidas.

Aos meus pais José Nunes e Crinaura que me deram apoio nessa jornada, aos meus irmãos e sobrinhos que compreenderam minha ausência mesmo sabendo que eu estava presente em suas vidas.

Aos verdadeiros amigos de caminhada, pelas orações e pensamentos positivos. Por entenderem minhas ausências, sempre me impulsionando rumo ao sucesso.

RESUMO

Por meio do Pastoril desvenda-se uma Educação celebrada no corpo e no riso, visível por meio das cançonetas e da gestualidade licenciosa dos brincantes desse folguedo. Para tal, apoiamos na fenomenologia de Merleau-Ponty, na tradição e transmissão da oralidade como é concebida por Paul Zumthor, bem como na fenomenologia da memória dos brincantes e nos estudos da história cultural e da filosofia do corpo. A pesquisa objetiva discutir o corpo e o riso como aprendizagem da cultura, bem como realizar a produção de uma cartografia dos pastoris potiguar, no sentido de discutir os elementos da gestualidade licenciosa pelo olhar e das cançonetas pelo ouvir. A pesquisa é de natureza fenomenológica e ao recorrermos a Fenomenologia como uma atitude, reconhecemos o nosso olhar sobre o fenômeno, àquilo que se mostra para nós enquanto sujeitos pesquisadores e assumimos a redução e o mundo vivido como abordagens metodológicas para se pensar o fenômeno pesquisado. Conforme ficou evidenciado nesse estudo, buscou-se dimensionar o alcance de uma reflexão centrada no corpo e no riso através da escuta das cançonetas do Pastoril e da visão através dos gestos licenciosos; uma reflexão centrada no corpo do brincante de Pastoril.

Palavras-chave: Educação. Corpo. Riso. Pastoril. Fenomenologia. Estética.

ABSTRACT

By means of the Pastoral one an Education celebrated in the body and the laugh, visible is unmasked by means of cançonetas and of the licentious gesticulations of the jokers of this idleness. For such, we support ourselves in the phenomenological of Merleau-Ponty, the tradition and transmission of the verbal as it is conceived by Paul Zumthor, as well as in the phenomenology of the memory of the jokers and in the studies of cultural history and the philosophy of the body. The objective research to argue the body and the laugh as learning of the culture, as well as carrying through the production of a cartography of the potiguar pastoral ones, in the direction to argue the elements of the licentious gesticulations for the look and of cançonetas for hearing. The research is of phenomenological nature and when appealing the Phenomenology as an attitude, recognizes our look on the phenomenon, what if we show for while searching citizens and we assume the reduction and the lived world as methodological boarding to think the searched phenomenon. As he was evidenced in this study, one searched to dimensional the reach of a reflection centered in the body and the laugh through the listening of cançonetas of the Pastoral one and the vision through the licentious gestures; a reflection centered in the body of the joker of Pastoral.

Key-Word: Education. Body. Laugh. Pastoral. Phenomenology. Aesthetic.

RESUMEN

Por medio del Pastoril desvendase una educación celebrada en el cuerpo y en el riso, visibles por medio de cançonetas y de las expresiones licenciosos de los brincantes de este folguedo. Para tais, nos apoamos en el fenomenologico de Merleau-Ponty, en la tradición y la transmisión de la oralidad que es concebida por Paul Zumthor, así como en la fenomenologia de la memoria de los brincantes y en los estudios de la historia cultural y de la filosofía del cuerpo. La investigación objetiva discutir el cuerpo y el riso como una aprendizaje de la cultura, así como llevar con la producción de una cartografía de los pastorales potiguar, en la dirección para discutir los elementos de las expresiones licenciosas para la mirada y de los cançonetas para la audiencia. La investigación es de naturaleza fenomenologica y al apelar de la fenomenologia como actitud, reconoce nuestra mirada en el fenomeno, qué si demostramos para nosotros ciudadanos pesquisadores y nosotros asumen la reducción y el mundo vivo como embarque metodologico para pensar el fenomeno buscado. Mientras que lo evidenciaron en este estudio, se buscó a dimension el alcance de una reflexión centrada en el cuerpo y en el riso transversalmente de la escucha de lãs cançonetas de el Pastoril y la visión con los gestos licenciosos; una reflexión se centró en el cuerpo del brincante de Pastoril.

Palabras-clave: Educación. Cuerpo. Riso. Pastoril. Fenomenologia. Estético.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem n. 01. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 75
- Imagem n. 02. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 76
- Imagem n. 03. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 77
- Imagem n. 04. Pastoril da Saudade. Acervo do Patrimônio Cultural Potiguar em Seis Tempos, 2006, p. 79
- Imagem n. 05. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador, p.83
- Imagem n. 06. Mestra do Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 87
- Imagem n. 07. Contra-Mestra do Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 87
- Imagem n. 08. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 88
- Imagem n. 09. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 89
- Imagem n. 10. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador, p. 90
- Imagem n. 11. Pastoril dos Idosos. Arquivo da Fundação Pedro Ferreira de Melo, p. 91
- Imagem n. 12. Pastoril dos Idosos de Ceará-Mirim. Foto Gibson Machado, 2006, p. 94
- Imagem n. 13. Pastoril dos Idosos. Arquivo da Fundação Pedro Ferreira de Melo, p. 97
- Imagem n. 14. Pastoril dos Idosos. Foto Gibson Machado, 2007, p. 98
- Imagem n. 15. Pastoril dos Idosos. Arquivo Gibson Machado, 2005, p. 99
- Imagem n. 16. Pastoras do Pastoril D. Joaquina, São Gonçalo do Amarante, RN. Fotografia de Wellington Cudinoto, 2007, p. 100
- Imagem n. 17. Velho Xapuleta de São Gonçalo do Amarante. Foto, arquivo pessoal do grupo, p. 103
- Imagem n. 18. Xapuleta e Pastoras de São Gonçalo do Amarante. Foto, arquivo pessoal do grupo, p. 105
- Imagem n. 19. Pastoril de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto Pipa Arte & Cia. 2006, p. 107

- Imagem n. 20. Pastoril de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto Pipa Arte & Cia. 2006, p. 108
- Imagem n. 21. Mestra Lídia de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto arquivo pessoal do pesquisador. 2009, p. 109
- Imagem n. 22. Foto Arquivo do Grupo, p. 111
- Imagem n. 23. Zé de Bé, primeiro Velho do Pastoril de Pedro Velho. Foto Arquivo pessoal do pesquisador, p. 113
- Imagem n. 24. Geralda Calixto. Belo Anjo da segunda geração do Pastoril de Pedro Velho. Foto Arquivo pessoal do pesquisador, p. 115
- Imagem n. 25. Pastoril Campo de Santana. Nísia Floresta. Foto, arquivo pessoal do grupo, p. 122
- Imagem n. 26. Pastoril de Pirangi, Parnamirim. Fundação Hélio Galvão, p. 124
- Imagem n. 27. Pastoril de São Paulo do Potengi. Foto Ulisses Passarelli, 1997, p. 128

Sumário

LISTA DE IMAGENS	
RESUMO	
JORNADA DE ABERTURA: ALEGRIA, O PASTORIL CHEGOU!	15
Bailado metodológico	22
PRIMEIRA JORNADA: ELEMENTOS PARA COMPREENDER O CORPO LÍRICO	32
Uma abordagem do corpo sagrado e profano no medievo	35
Corpo licencioso na lírica medieval	37
Uma abordagem do corpo lírico na era moderna	53
SEGUNDA JORNADA: CARTOGRAFIA DO PASTORIL POTIGUAR	62
Pastoris da cidade dos Reis Magos: Pastoril da Saudade de Ponta Negra e Pastoril dos Idosos de Bom Pastor	73
Pastoril dos Américos da Cidade de Ceará-Mirim	91
Pastoril de Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante	100
Pastoril de Cabeceiras de Tibau do Sul	106
Pastoril da Cidade de Pedro Velho	111
Pastoril de Nísia Floresta	118
Pastoril Flor do Lírio da praia de Pirangi	124
Pastoril de Zé Miguel de São Paulo do Potengi	127
A boa vizinhança dos Pastoris Potiguar	130
TERCEIRA JORNADA: ELEMENTOS PARA SE COMPREENDER UMA DUCAÇÃO ATRAVÉS DO RISO	133
Educação como aprendizagem da Cultura	134
A Cultura oral nos Pastoris: Canções – palavras ditas e consumadas nas jornadas	141
Corpo e gestualidade nos Pastoris Potiguar	155
JORNADA FINAL	165
BRINCANTES	172
Créditos das epígrafes	175
Endereços dos Grupos de Pastoril	176

Catálogo da Publicação na Fonte.

UFRN / Biblioteca Setorial do CCSA

VIEIRA, Marcílio de Souza.

Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso / Marcílio de Souza Vieira. - Natal, RN, 2010.

176 f.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Terezinha Petrucia Nóbrega.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Educação. Linha de pesquisa: Estratégia de pensamento e produção de conhecimento.

1. Educação - Tese. 2. Aprendizagem da cultura - Tese. 3. Filosofia do corpo - Tese. 4. Pastoril potiguar – Tese. 5. Riso - Educação – Tese. 6. Fenomenologia – Tese. I. Nóbrega, Terezinha Petrucia. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BS/CCSA

CDU: 37.013.43(043.2)

Jornada de Abertura

Alegria, o Pastoril chegou!

Afirmamos nesta tese uma Educação celebrada no corpo e no riso, tomando como referência para a demonstração desse argumento o Pastoril, considerando a experiência dos brincantes desse folguedo e a construção de uma cartografia. Educação fundada nos desdobramentos do ver e do ouvir e compreendida na gestualidade licenciosa desse folguedo, sobretudo no personagem do Velho¹ e nas cançonetes como fenômenos que fundamentam a Educação como fenômeno que se dá no corpo, pois não vemos e não ouvimos apenas com os olhos e os ouvidos, visto que carregamos nessas ações nossa própria história, que também é história coletiva. Esse posicionamento implica uma perspectiva de compreensão do folguedo não só para ser contemplado e admirado à distância, mas também para ser experimentado com todo o corpo em todas suas dimensões estéticas, artísticas, festivas.

Trata-se de uma compreensão fenomenológica do Pastoril, um folguedo popular com gestos e dramaticidade próprios, configurados numa estética das danças medievais, mas que atravessa o tempo e o espaço com um estilo visível nos códigos gestuais licenciosos e nas cançonetes, criando uma linguagem própria em dança que pode vir a ser celebrada no corpo através do riso e tematizada numa Educação como aprendizagem da cultura que exalta o riso através do olhar e da escuta, dos movimentos do corpo e da gestualidade.

Consideramos o Pastoril como um folguedo popular, porque nele seus participantes engajam sua vida pessoal, sua cultura e suas influências, revelando modos de ser e de compreender que são interiorizados pelos brincantes. A partir da experiência de seu contexto social múltiplo e de diferentes sentidos é que situamos esse folguedo no mundo vivido fenomenológico para ser discutido, tematizado, compreendendo as relações entre riso, olhar e ver presentes no folguedo e pertinentes para se pensar uma Educação celebrada no corpo através do riso.

O termo folguedo refere-se às festas da cultura popular, com suas encenações, coreografias, musicalidades e personagens. Tal definição não surge no sentido de engessar ideias que estão sempre em transformação, mas somente no de apresentar o ponto de vista que norteia esta tese. Cascudo (1992) designa folguedo como todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação, priorizando ora o elemento dramático, a exemplo do nascimento de Cristo no Pastoril, na Lapinha e no Reisado, a luta contra o infiel, encontrada em folguedos como a Chegança, Cavalhada e Congadas, a tragédia do mar, muito comum na Marujada, Nau

¹ Na cultura popular, esse personagem cômico aparece na forma de brincante. É tido como uma espécie de pai, de amante, de protetor e chefe do folguedo. Sua máscara tem como objetivo a expressão do riso, da transgressão, do deboche e da diversão intrínsecas nas apresentações, mesmo que tenham características ligadas ao religioso.

Catarineta e Barca, e a morte e ressurreição, a exemplo dos folguedos Bumba-meu-boi, Congos e Cabocolinhos; ora o do brinquedo, como o Bumba-meu-boi, a Chegança, o Pastoril, dentre outros com seus personagens cômicos.

A característica essencial do folgado é o sentido de representação. No folgado o indivíduo assume provisoriamente um ou vários papéis na apresentação. Dramático, não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, por sua organização, danças e cantorias. Coletivo, por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire certa estratificação (CASCUDO, 1992).

Pensamos que o folgado Pastoril fomenta uma discussão na Arte, na Educação Física e na Educação quando tematiza o corpo e o riso e possibilita reflexões sobre os folguedos populares na contemporaneidade. Assim, fomentar a Educação por meio do riso nos folguedos populares não se resume a buscar sua execução em festas sazonais, tampouco a oferecer uma ideia centralizada na espetacularização e no aprimoramento técnico ou numa visão de dança apenas como passatempo, mas possibilitando uma aprendizagem que se dá na informalidade, no ver e no escutar, na festa. Nesse sentido, a dança é uma forma de compreender e de construir a cultura, de festejar e de celebrar os encontros e a própria existência.

Trazendo essa discussão para o campo acadêmico da Educação, em que os folguedos populares têm marcado sua presença ao longo dos anos, no decorrer do estudo reafirmamos que o Pastoril desperta o riso, e este está presente nesse fenômeno, na experiência do brincante desse folgado. A pesquisa objetiva discutir o corpo e o riso como aprendizagem da cultura, buscando realizar uma cartografia dos pastoris potiguares e discutir os elementos da gestualidade licenciosa pelo olhar e das cançonetes pelo ouvir.

Essas evidências, de certa forma, já fazem parte do mundo vivido desses brincantes, proporcionando direcionamentos para uma Educação inscrita no corpo, esta celebrada pelo riso. A pesquisa pode ampliar essa percepção, criando outros horizontes de significados e compreensão do fenômeno em seus aspectos culturais, estéticos e educativos.

Pensar o Pastoril no contexto dos folguedos populares² e da Educação é pensá-lo numa manifestação da Arte em que o corpo dançante é linguagem, conta histórias expressas e

² Seu cenário são as ruas e praças públicas de nossas cidades, especialmente nos dias de festas locais, em louvor dos santos padroeiros ou do calendário religioso-profano.

comunicadas através da gestualidade, das canções, do riso. Para tanto, o elemento corpo torna-se imprescindível nesta pesquisa. O corpo que abordamos neste trabalho é festejado, é celebrado pelo riso, é revelado como configuração expressiva e simbólica; corpo brincante como expressão da cultura humana.

Pesquisar esse corpo dançante como linguagem, para a partir de então, empreender outros códigos de seu uso, não ocorre isolando-o, mas compreendendo-o como um corpo que constrói e é construído pelos processos de socialização, educação, repressão, transgressão, enfim, pela cultura (NÓBREGA; VIANA, 2005, p. 28).

Nesse sentido, esses brincantes são corpos que trabalham, sofrem, riem, que sentem prazer, moldam, transformam, conformam, disciplinam-se e disciplinam, corpos que brincam e que se fazem dança (VIANA, 2005). Quando dançamos, expressamos várias singularidades desse corpo dançante: nossas singularidades e as singularidades da cultura, inscritas no corpo e transformadas em movimento que, de algum modo, querem ser universais.

Ao movimentar-me dançando escrevo no espaço e no tempo, com determinada energia, a minha visão de mundo, compartilhada e que quer ser compreendida. Danço em busca da beleza! Danço para embelezar! Danço porque já não basta o trabalho, danço para celebrar! Danço de muitas formas, por muitos motivos [...] (NÓBREGA, 2000, p. 54).

Compreender o Pastoril como Arte com enfoque numa Educação do corpo celebrada pelo riso torna-se uma ação relevante para que possamos compreendê-la à luz da contemporaneidade. O Pastoril, como objeto de nosso estudo, resiste ao tempo e à tradicionalidade como uma aprendizagem a partir dos processos da cultura, tem sua origem vinculada ao teatro religioso semipopular ibérico, pois na Espanha e Portugal, as datas católicas se transformaram em festas eclesiais e ao mesmo tempo em festas populares.

Segundo autores como Andrade (2002) e Mello e Pereira (1990), desde tempos muito antigos até o final do século XVI, são representadas peças de um ato relativas ao Natal, Reis, Páscoa, numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, de bailados, textos e canções. Esse teatro popular se afirmou em Portugal com os *villancicos* galego-portugueses, fonte primeira dos nossos pastoris.

O caráter religioso desse folguedo está cheio de teatralidade, porém são os elementos sociais profanos que vão pouco a pouco tomando importância desmesurada, que destroem a

finalidade religiosa primitiva do teatro³ e que nos fazem rir. Tais elementos são encontrados no corpo licencioso através da gestualidade dos personagens do Pastoril profano e nas canções de duplo sentido.

Ao lado do sentimento religioso que esse e outros folguedos populares despertam na população, há também o sentido de "festa" que se amplia com as brincadeiras e, sobretudo, com a musicalidade e a dança, expressões nítidas e fortes no jeito de ser dos indivíduos. A festa obriga-se também a, simbolicamente, traduzir a evidência da diferença e da desigualdade. Ela enuncia a diversidade das identidades sociais, propõe hierarquias, sacraliza o poder e, na maioria dos casos, convoca homens e mulheres a se unirem no desejo de festejar.

Os homens não se entregam à festa⁴ apenas porque são naturalmente lúdicos. Por certo, razões simbólicas da vida social levaram o ser humano de todas as culturas a aprender a celebrar. A festa não é só contraponto da rotina laboriosa que mantém a sociedade viva e ordenada; ela estende para muito além do cotidiano a experiência da vida social. Tanto quanto lúdicos, somos festivos, e não há cultura que possa dispensar a festa (DUVIGNAUD, 1983).

Se nos folguedos populares festas como o Boi de Reis, o Pastoril profano, as Quadrilhas juninas, por exemplo, comemoram essa laboriosa rotina de celebrar o riso, em outro momento elas celebram a festa de um rei negro, em outro comemoram o nascimento de um deus, de um herói ancestral, as disputas de cordões de pastoras ou as anedotas de um Birico e Catirina ou de um Velho do Pastoril.

Alegre e mesclada em um momento de fantasia, a festa também lembra a morte e o pesar por não sabermos ainda resolvê-la; enquanto outra cultura salienta com canto e dança a história real ou mítica de sua sociedade⁵. Se algumas festas como o carnaval e o entrudo⁶, por exemplo, comportam o exagero de condutas e a aparente ruptura da ordem da vida fora dela,

³ Com poucas diferenças, os estudiosos afirmam que as comemorações do Natal, a festa da Natividade, surgiram no início do século X. Conforme comprovam as pesquisas de Mário de Andrade (2002), a ideia de comemorar o nascimento do Cristo através de representações dramáticas foi do monge Tuotilo. Essas comemorações se espalharam em Sequências e Tropos. O Tropo consistia em intercalar textos novos e frases melódicas novas com textos religiosos oficiais da Igreja, cantados em gregoriano (GASSNER, 1997). Logo, tanto na França como na Inglaterra, os tropos dialogados do Natal se desenvolveram rapidamente, transformando-se em núcleos do drama litúrgico medieval. Dividiam-se em três partes principais: a anunciação do nascimento do Cristo aos pastores; a adoração aos três Reis Magos; o massacre dos inocentes. Os dois primeiros temas se conservaram vivos e se desenvolveram com rapidez por todo o ocidente europeu e Portugal, através dos jesuítas, que assim repassaram para o Brasil Colônia.

⁴ Utilizamos o conceito de festa de Duvignaud (1983). A festa, para esse autor, faz parte da vida coletiva, implicando questionamentos, exaltação da vida. O homem é um homem festivo, colocando nessa caracterização identitária essencial o cultivo dos folguedos, das aspirações visionárias e da capacidade de fantasiar.

⁵ Podemos citar como exemplo a Dança Macabra medieval que era celebrada numa histeria coletiva em que as pessoas dançavam expressando o pavor da morte. Ou ainda pensar nas danças brasileiras que se originaram da luta contra o infiel, a tragédia do mar ou a morte e ressurreição (PORTINARI, 1989).

⁶ O entrudo tem origem no carnaval da Península Ibérica, sendo marcadamente imundo, pelo costume de os foliões lançarem ovos, lama e outras porcarias uns contra os outros. No Brasil, os festejos foram trazidos pelos colonizadores no século XVI. O entrudo consistia, principalmente, no que hoje se chama de mela-mela no período carnavalesco. Uma "guerra" considerada brutal, imunda e desordeira, mas alegre para os participantes. Essa brincadeira sofreu a intervenção do governo e da igreja e foi acabando-se lentamente, principalmente nos estados da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro (D'AMORIM; ARAÚJO, 2003).

há de ser para que as pessoas possam estabelecer, com os seus símbolos, cultura, cantos e danças, situações notáveis e privilegiadas, para que realizem entre elas e sobre elas intenções e efeitos importantes. Assim, no fundo nada há de inútil ou dispensável na vocação humana de festejar, embora muitas vezes a festa aspire a ser o generoso reinado de um coletivo ócio ativo e um momento de solidária e improdutivo gratuidade celebrada pelo riso (BAKHTIN, 2002).

Os folguedos e danças populares guardam em si características do sagrado e do profano, características da festa apresentando particularidades singulares pela sua pureza e autenticidade, pois mesmo quando eventualmente adotam certos modelos coreográficos, estranhos ao seu meio, conseguem absorver essas influências exteriores, mantendo sua integridade cultural, imprimindo suas próprias características e respeitando a realidade local.

A respeito desses modelos coreográficos Medeiros (2008) comenta que, ao re-elaborarmos cenas de danças populares, e acrescentamos os folguedos populares, devemos ter o cuidado de não cair no folclorismo, mas apresentar em cena composições artísticas que caracterizem, divulguem e valorizem os folguedos e as danças populares. Sendo assim, a referida autora afirma que, ao se propor uma re-elaboração de dança popular, deve-se ter certos cuidados, pois

[...] existem os perigos, de acordo com a adaptação cênica dessas danças reelaboradas de cair no folclorismo, apresentando-as com caráter de show para a platéia e até mesmo de manter essas danças da forma fiel, não apresentando em cena a composição artística (MEDEIROS, 2008, p. 23).

Essa valorização pauta-se no mundo da Cultura e da Arte, como bem observado por Medeiros (2008), que a compreende como algo que não é homogêneo e está em constante mudança, mesmo se perpetuando e permanecendo no ideário da cultura popular.

Através dos folguedos populares, foliões e devotos abarcam suas próprias vidas num contexto histórico, social e cósmico mais amplo. Realizam a conexão entre passado, presente e futuro, desenvolvendo hábitos de autoafirmação de uma comunidade como um conjunto de valores e atitudes compartilhados em quase todas as regiões do país. As experiências propriamente estéticas desses folguedos permitem aos sujeitos a atribuição de um significado totalizante, em suas dimensões de prazer e bem-estar num tempo e espaço próprios.

Autores como Andrade (2002), Cascudo (1992), D'Amorim e Silva (2003), dentre outros, têm dissertado sobre os folguedos populares, principalmente aqueles que abrangem várias regiões brasileiras, como o Bumba-meu-boi, o Maracatu, o Congo, o Pastoril, por exemplo. Mas em algumas situações da cultura brasileira, como na escola, por exemplo, pouco se dá

importância a essas manifestações artísticas da cultura, exceto em comemorações do dia do folclore, em eventos organizados que tratem da cultura popular ou ainda em algumas disciplinas ligadas ao folclore. Em minhas experiências pedagógicas como professor da rede pública de ensino da cidade do Natal, essa afirmativa evidencia-se quando se apresenta o folclore em uma dada semana ou quando os folguedos populares são utilizados em comemorações sazonais e se requer que estes sejam apresentados.

No cenário das manifestações artísticas, o Pastoril é dançado nas regiões Norte e Nordeste do país, principalmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Maranhão, Ceará e Bahia, dançado em sua forma tradicional por brincantes na maioria do sexo feminino, no Pastoril religioso ou no profano.

Nos estados citados, são significativos os seguintes pastoris: Ponta de Rua, Estrela Guia, Estrela Brilhante, Velho Chaveco e Faceta em Pernambuco; o Pastoril de Dona Joaquina, Cabeceiras, do Porto, Pastoril Flor do Lírio em Tibau do Sul, Praia de Ponta Negra e de São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte. Em São Luís, no Maranhão, atualmente pode-se assistir às apresentações dos grupos Pastorais Filhas de Belém, Pastor do Menino Deus, Pastor Estrela do Oriente, Pastor Y Bacanga, Pastor Guimarães, Pastor de Penalva, Estrela da Guia, Filhas de Belém, do Anjo da Guarda, Pastor Filhas do Oriente e Pastor Estrela Guia.

Decerto que podemos encontrar outros pastoris em vertentes religiosas ou profanas, espalhados na região Nordeste do país, tais como o Pastoril Menino Jesus, Mensageiras de Fátima, Pastoril de Marechal, da Cruz Vermelha e Estrela do Oriente em Alagoas. No estado da Paraíba, encontramos os pastoris Paracuru, Raio de Luz e, em Sergipe, o Pastoril de Forges, São Conrado e Propriá, que resistem às transformações da cultura paraibana e sergipana.

Outros pastoris, como os Bailes Pastoris de Curaçá⁷ no estado da Bahia e Pastoril Grupo de Tradições Folclóricas Raízes Nordestina, Pastoril de Dona Vilma, de Dona Mariazinha de Ló, Pastoril Estrela Luminosa, Raio de Luz e Juventude Maria Vicentina no Ceará, são grupos folclóricos que se apresentam nesses estados.

Podemos encontrar também a divulgação desse folguedo em grupos parafolclóricos⁸ como criação folclórica ou ainda em criações adaptadas para o espaço escolar. Nesse cenário da criação dos folguedos populares, destacam-se os grupos profissionais de dança, como o Balé Folclórico da Bahia e grupos de danças que pesquisam os folguedos populares com

⁷ Também conhecidos no estado baiano por Festa da Lapinha ou Terno de Reis.

⁸ Medeiros (2008) faz um estudo das recriações artísticas de três espetáculos do Grupo Parafolclórico da UFRN (Guarnicê, Folguedos e Flor do lírio), destacando a construção desses espetáculos e suas significações culturais, simbólicas e estéticas, que revelam uma educação tecida no corpo. Em Flor do lírio, faz uma análise do Pastoril a partir das composições da coreografia e re-elaboração desse folguedo a partir da recriação folclórica.

fundamentação científica, artística e estética, como o Grupo Parafolclórico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que cria manifestações populares regionais através de coreografias próprias para o palco, adotando outra linguagem pertencente a uma estética diferente dos grupos folclóricos genuínos. Destacamos o Espetáculo Flor do Lírio, coreografado por Petrucia Nóbrega para o Grupo Parafolclórico da UFRN, com composições artísticas da lapinha, dos Reisados e dos Pastoris e que posteriormente foi pesquisado por Medeiros (2008) em sua tese de doutorado.

Nos espaços acadêmicos, encontramos algumas produções que se aproximam de nosso objeto de estudo, produções essas significativas para se pensar o corpo fenomenológico do Pastoril, um corpo dançante que se educa através do riso, da experiência vivida expressa na palavra dita, no corpo que constrói significações a partir da dança. Nesses espaços de produção de conhecimento acadêmico, encontramos teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação⁹ na área de Artes, Letras, História, Educação Física, Ciências Sociais e Educação.

Destacamos também contribuições de estudos sobre a temática em pauta de grupos de pesquisa, tais como as pesquisas desenvolvidas na UFRN pelo professor Luiz Assunção, em Antropologia das formas expressivas, destacando-se os estudos da cultura popular e da tradição, os Estudos das Performances Afro-ameríndias (UNIRIO), Matrizes Culturais na Cena Contemporânea e Epistemologia do Corpo Brincante (UFBA), e em particular do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC-UFRN), do qual faço parte como membro pesquisador, como uma referência significativa para a superação da visão “fragmentadora” e “diminuta” dos folguedos populares, considerando-se códigos técnicos e estéticos desses folguedos.

⁹ Dissertação de mestrado de Luiz Sabaa Srur Morais, intitulada de “No natal tem pastorinhas: ritual e socialização”, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFPA e “O pastoril de Marechal Deodoro-Alagoas: registro coreográfico” de Antonio Lopes Neto, dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da USP, trabalhos próximos ao nosso objeto de estudo. Outras produções acadêmicas são relevantes para pensarmos esta tese, tais como a dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, intitulada de “Danças populares como espetáculo público no Recife de 1970 a 1988”, de autoria de Maria Goretti Rocha de Carvalho; “Contra-dança: ritual e festa de um povo” de Maria Cristina de Freitas Bonetti, dissertação defendida na Universidade Estadual de Goiás pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física; “Cosmogonia das tradições: várias lembranças do boi no imaginário social brasileiro” de Rita Luzia de Souza Santos, dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN, “Lapinha em cena: uma dança dramática e sua memória cultural” de Marinaldo José da Silva, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e as teses de doutorado de Raimundo Nonato Viana e Rosie Marie Nascimento de Medeiros, intituladas respectivamente de “O bumba-meu-boi como fenômeno estético” e “Uma educação tecida no corpo”, ambas defendidas pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN.

Evidenciamos nesse grupo de estudos a dissertação e a tese de doutorado de Viana (2003)¹⁰, Medeiros (2008) e ainda os artigos de Nóbrega (1998; 2003)¹¹, que muito têm contribuído para a reflexão do corpo fenomenológico brincante nas danças populares e suas interfaces com a Educação Física e a Arte, como trabalhos defendidos por pesquisadores do GEPEC, que se aproximam do nosso objeto de investigação.

Evidenciamos ainda a dissertação “A estética da *Commedia dell’Arte*: contribuições para as Artes Cênicas”, de minha autoria, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN como significativa para se pensar o corpo e a estética disseminados em teatro e dança da cultura popular.

Pensamos nessa dissertação a *Commedia dell’Arte* como uma referência para o Ensino da Arte na escola, no sentido de permitir o vislumbre de um fazer teatral crítico. Percebemos que a experiência com essa linguagem, na escola, pode contribuir para ampliar a capacidade dos alunos de dialogar, de tolerar, de conviver com a ambiguidade, de compreender a Arte, não apenas como apêndice para outras disciplinas ou como espontaneísmo, mas como disciplina desveladora de conhecimentos capazes de articular significados e valores que expressam as experiências e representações imaginárias das diversas culturas. Compreender a estética da *Commedia dell’Arte* naquele momento, no âmbito do Ensino das Artes Cênicas, foi uma forma de compreender o universo artístico de três séculos atrás que pode estar sendo ressignificado, apontando-nos um Ensino de Artes Cênicas capaz de incentivar a crítica, a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades instituídas.

A experiência com os estudos da *Commedia dell’Arte*, teatro popular medieval e renascentista, desencadeou as primeiras reflexões e um primeiro olhar sobre o Pastoril discutido na tese. Esses cenários artísticos e acadêmicos são basilares para a compreensão do fenômeno estudado. O saber nesse folguedo reside também no corpo em sua totalidade. Dessa forma, o vivido e o experienciado apresentam-se para serem refletidos, pensados, considerando a experiência corporal como um processo de aprendizagem que se dá no corpo dos brincantes do Pastoril e em suas experiências com o mundo vivido.

¹⁰ Dissertação: Bumba-meu-boi, cacuriá, tambor de crioula: expressões da linguagem do corpo, na educação (PPGED/UFRN).

¹¹ Educação motora e dança: rua, palco, escola... Uma coreografia desejável; Dançar para não esquecermos quem somos In: Congresso Latino Americano de Educação Motora Foz do Iguaçu, 1998 e Natal, 2003.

Bailado Metodológico

A busca por investigar a temática abordada levou-nos a privilegiar um método que buscasse compreender o fenômeno pesquisado numa perspectiva corporal e estética indissociada de nossas experiências com o teatro e com a dança. Apresentamos a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty como sendo essa referência metodológica. A Fenomenologia é um constante recomeçar. Ao recorrermos a ela como uma atitude, reconhecemos o nosso olhar sobre o fenômeno, aquilo que se mostra para nós enquanto sujeitos pesquisadores, e assumimos a redução e o mundo vivido como abordagens metodológicas para se pensar o fenômeno pesquisado. A partir do momento em que o fenômeno se revela aos nossos olhos, imbuídos da instrumentalização necessária e pertinente, colocamo-nos "intuitivamente" e "habilitosamente" a favor do fenômeno na perspectiva de nosso olhar.

Ressaltamos a redução fenomenológica como uma atitude importante para a compreensão do fenômeno pesquisado. Nessa redução, suspendemos as teorias, as explicações e as crenças do fenômeno, percebendo-o e dando-lhe novos sentidos. Na redução fenomenológica, suspendemos nossas crenças na tradição e nas ciências, com tudo que possam ter de importante ou desafiador; são colocadas entre parênteses, juntamente com quaisquer opiniões, e também todas as crenças acerca da existência externa dos objetos da consciência. Trata-se, pois, de uma atitude radical: a da suspensão do mundo natural. O mundo natural não fica negado nem se duvida de sua existência.

Pela redução, tal como a concebe Merleau-Ponty (1999), é superada a noção de consciência fechada sobre si, tida como ponto de partida e garantia primordial do conhecimento. A consciência corpórea torna-se abertura ao outro como a si mesma. E, do mesmo modo, também, a redução nos mostrou o mundo tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos. A redução amplia o pensamento na busca das essências, de novos horizontes e não se fecha para a descoberta; pela redução é superada a noção de consciência fechada sobre si, tida como ponto de partida e garantia primordial do conhecimento.

Ao abraçarmos essa referência metodológica de natureza fenomenológica, buscamos, além da redução, elucidar os elementos citados como cenário do vivido e do sensível. Esse cenário do vivido envolve a dimensão do sensível, a afirmação da existência do ser, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, tal como vivido pelo sujeito que percebe e dá sentido ao ser-no-mundo.

No que diz respeito ao sensível, a tese fenomenológica o afirma como “[...] certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286). Nessa tese fenomenológica, o sensível se apreende com os sentidos, e esse sensível não pode ser compreendido ou definido como efeito imediato de um estímulo exterior, visto que a sensação na fenomenologia merleau-pontyana não é apenas o estímulo físico que se esquia, nem tampouco são situações que ocorrem fora do organismo, mas representam a maneira pela qual vão ao encontro dos estímulos e pela qual se referem a eles.

Pelo “corpo próprio”, há a experiência sensível do “ser-no-mundo”, na ordem do que é vivido, e não do que é pensado, pois o sentir é pré-objetivo. Isso se dá pela relação “eu, o outro e as coisas” em estado nascente, admitindo uma expressão vital primordial, que desencadeia numa relação ontológica do corpo enquanto abertura a um sentido sensível do mundo que admite uma expressão vital primordial, pois estabelece relação com aquilo que pertence à ordem do que é vivido, e não meramente do que é pensado. A evidência que se tem do outro parte da sensibilidade, e há uma universalidade do sentir, uma vez que se vive o mesmo mundo, um corpo que entra em contato com outro (MERLEAU-PONTY, 1999).

Entendemos esse sensível como uma atitude do corpo em cada ato. Para Merleau-Ponty (1999) o sensível é o ato de sentir; é o campo estesiológico, o quiasma, o entre. Espaço do Ser que sente e do que vai ser sentido; é o que não foi e o que não chegou, logo, a sensibilidade. É o espaço em que o corpo nos coloca em situação de Ser que sente e sempre há um espaço do que vai ser sentido. O sensível de que fala Merleau-Ponty (1999, 2004a) é o ato da radicalidade, das emoções, do próprio conhecimento.

Esse sensível, para Merleau-Ponty (1991, 1999, 2004a), em especial no ensaio “O filósofo e sua sombra”, é constituinte no nível do ser e do conhecimento, da síntese da percepção e do movimento.

A carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse ótimo que a termina refletem a minha própria encarnação e são a contrapartida dela. Há aí um gênero do ser, um universo com seu “sujeito” e com seu “objeto” sem iguais, a articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um “irrelativo” de todas as “relatividades” da experiência do sensível, que é fundamento de direito para todas as construções do conhecimento. Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem desse fato inaugural que senti, que tive com essa cor ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e, contudo prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 184).

Tais considerações sobre o sensível, em Merleau-Ponty (1991, 1999, 2004a), tornam as experiências do corpo únicas, singulares, abertas a diferentes interpretações e vivências, a partir de suas constantes relações com o mundo, criando, como diria Nóbrega (1999), possibilidades de novas formas de elaboração do conhecimento. Há uma imbricação desse cenário do sensível com o vivido e com o mundo, ou seja, com o mundo vivido enquanto fonte primordial de conhecimento, pois, ao estarmos abertos a esse mundo, comunicamo-nos com ele.

A característica primordial de nossa relação com o mundo não é a percepção predicativa, mas a percepção carnal, corpórea. É no mundo percebido, no mundo que envolve minha existência carnal, que revelo esse mundo vivido antes de ser significado, mundo onde estamos; solo de nossos encontros com o outro, onde se descortinam nossa história, nossas ações, nosso engajamento, nossas decisões.

Há, no mundo vivido, uma relação de ser segundo a qual, paradoxalmente, o sujeito é seu corpo, seu mundo e sua situação, e, de certa forma, estabelece com esses uma permuta. "O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo, sou aberto ao mundo, me comunico indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). Originada da palavra alemã *lebenswelt*, o mundo vivido refere-se ao ato que antecede a reflexão ou ainda ao mundo pré-objetivo, pré-reflexivo do ser.

É nesse sentido que o mundo vivido é o húmus de todos os meus atos, o solo de todas as minhas atitudes, a camada primordial, anterior a toda multiplicidade cultural. Esse mundo é, por definição, único, é por ele que o sujeito se conhece, comunica-se com ele, sem possuí-lo, posto que ele seja inesgotável.

Nesta tese, a redução fenomenológica, o sensível e o mundo vivido estão ligados às experiências do pesquisador com os brincantes de Pastoril, com o riso e com a Educação. Vale salientar que aproximar a Fenomenologia do riso e da Educação possibilitou abraçar duas proposições que serviram de pano de fundo para essa reflexão. A Arte apresentada aqui pelo Pastoril não reproduz o visível, mas torna visível, trazendo o inédito, o inusitado. Considera-se, também, que a Fenomenologia proporciona uma nova maneira de ver o mundo de admiração frente aos acontecimentos desse mundo. Dessa maneira, o pensamento fenomenológico assume uma atitude epistemológica e conceitual, possibilitando dialogar com posicionamentos que se originam da Arte, da Estética e da Educação.

Ainda na concepção fenomenológica, consideramos o mundo vivido dos brincantes de Pastoril e do pesquisador como basilar para a compreensão desse fenômeno por nós

investigado. Para essa investigação consideramos o mundo vivido dos brincantes de Pastoril, as experiências vivenciadas por esses brincantes e as produções bibliográficas que se referem ao tema em estudo.

Neste estudo foi considerado, ainda, o mundo vivido do pesquisador. A relação com a temática proposta tem antecedentes na minha experiência como ator, como bailarino, como professor de Artes, como pesquisador, possibilitando-me vivências com várias interfaces entre o Teatro, a Dança e a Educação, configurando-se num caleidoscópio de ideias e descobertas dessas manifestações cênicas.

A fenomenologia reconhece o mundo vivido como referência para a reflexão. Nesse sentido, considero a trajetória traçada nesses três anos de pesquisa entre mim e os brincantes de Pastoril pesquisados. Dessa forma, a pesquisa foi realizada partindo além do mundo vivido dos brincantes de Pastoril, do mundo vivido do pesquisador com os folguedos populares, em especial o Pastoril. O encantamento com esse folguedo surgiu ainda quando criança, ao assistir a apresentações de Pastoril e de outros folguedos na escola da Educação Básica. As sensações que incorporei/incorpo, vivenciando o teatro e a dança, revelaram-me/revelam-me cenas de vida que balizam meus pensamentos. Assistir a essas apresentações despertou-me posteriormente, no âmbito acadêmico para a pesquisa, a apreciação estética, a fruição e o fazer teatro e dança na universidade.

A experiência com a pesquisa dos folguedos populares é relevante para a Educação, uma vez que os brincantes de Pastoril afirmam-se como seres participantes na sua gestualidade, corporeidade, integrando-se na brincadeira em que o dançar-representar suscita movimentos na sua ampla forma de existir, com prazer, emoção, alegria, riso, espontaneidade, criatividade, celebrando o riso na aprendizagem da cultura e da Educação.

Para mostrar parte desse universo dos pastoris, que se soma morosamente à cultura e à Educação e se alastra intensamente na história, recorreremos aos brincantes de Pastoril, como o personagem do Velho, com sua gestualidade licenciosa e canções de duplo sentido, e aos grupos de Pastoril do Rio Grande do Norte para materializar essa pesquisa. Para tanto, utilizamos a entrevista, a observação dos grupos, apresentação de espetáculos do folguedo, bem como os depoimentos orais como um dos pontos deste trabalho, tendo como *corpus* a fala dos brincantes de Pastoril potiguar, um folguedo popular vivo e pouco visível em nossa sociedade. Além da entrevista e depoimentos dos brincantes de Pastoril, alguns autores dão suporte a essa investigação, somando-se à Fenomenologia de Merleau-Ponty (1999, 2004, 2007). Dentre eles destacamos Vigarello (2008), Andrade (2002), Zumthor (1993), Alberti (2002) e Bakhtin (2002), para afirmar uma Educação celebrada no riso.

Antes de iniciarmos as entrevistas estruturadas e semiestruturadas, foi feita uma pesquisa de quantos Pastoris existiam no RN e quais se mantinham em atividade. Dessa pesquisa inicial encontramos Pastoris nos municípios de Natal (Praia de Ponta Negra e no Bairro do Bom Pastor), São Gonçalo do Amarante, Ceará-Mirim, Pedro Velho, Nísia Floresta, Tibau do Sul, São Paulo do Potengi e Parnamirim (Praia de Pirangi). Todos os Pastoris mencionados foram visitados pelo pesquisador, entrevistando Mestras, Contramestras, Dianas, Velhos e Pastoras, bem como fazendo o registro escrito das falas dos brincantes quanto a registros imagéticos fotográficos e de vídeo.

A pesquisa foi realizada por meio de vários tipos de registros: revisão bibliográfica; coleta de materiais dos brincantes (audiovisuais, entrevistas, comentários, ocorrências etc.); observação desses grupos em apresentações nos principais eventos que tratassem da cultura popular no RN; análise de materiais visuais (vídeos-documentários, depoimentos) e participação ativa no local e data do evento, tendo contado com esses grupos para entrevistas e coleta de materiais.

O contato com os grupos ocorreu a partir da localização dos Pastoris potiguares através de amigos que conhecem algum desses pastoris, de ligações telefônicas para secretarias de educação, de cultura ou de turismo dos municípios citados, bem como da necessidade do pesquisador em fazer contato com algum representante desses pastoris.

As entrevistas com os grupos deram-se em três momentos distintos: o primeiro momento, no segundo semestre de 2008, deu-se com a visita dos pastoris de Ceará-Mirim, São Gonçalo do Amarante, Ponta Negra e Nísia Floresta, e em 2009, os demais pastoris foram visitados, colhendo-se informações, entrevistando-se Mestras, Contramestras, Velhos e demais brincantes do folguedo. Nessa primeira etapa, as conversas informais em finais de semanas foram essenciais para deixar os brincantes à vontade para falar do folguedo e contribuir com a pesquisa. No segundo momento ocorrido, no segundo semestre de 2009, partimos para uma abordagem do mundo vivido dos brincantes, apreciando os ensaios, acompanhando os cortejos e participando de algumas apresentações que tais pastoris faziam fora de sua comunidade. O terceiro momento deu-se no nosso retorno, ao visitarmos todos os pastoris no primeiro semestre de 2010 para colhermos mais informações para a escrita deste trabalho. Encontramos alguns dos entrevistados debilitados por doenças e outros com uma esperteza estonteante, como Dona Geralda Calixto, que, ao ser entrevistada, sempre cantava e dançava, para deleite de nossos olhos.

Compartilhamos, com esses brincantes, de suas histórias com o Pastoril, de suas lembranças de outrora, de momentos alegres ao entoarem uma cançoneta no meio da

entrevista e junto com seus pares, que nós ouvíamos cantar e dançar, celebrando e festejando o folguedo, mesmo que fosse uma entrevista. Interagimos com esses interlocutores e experienciamos junto a eles esse mundo da cultura popular.

Participar dos ensaios e do cotidiano dos brincantes revelou-nos outro mundo da cultura popular; conversamos com pessoas simples, que nos recebiam com respeito em seus lares, convivemos com tais brincantes em suas comunidades, vendo e ouvindo seus relatos e experiências com o folguedo. Dialogamos com esses brincantes, escutamos silenciosa e atentamente suas falas e canções, cantamos junto com eles em outros momentos e, assim, fizemos a leitura desse folguedo, que nesta tese vem sob a forma de cartografia. Esta nos leva a viajar e a conhecer o universo dessa cultura popular.

Nessas idas e vindas, anotamos uma fala, uma canção, registramos imagens em vídeo e em fotografias, além de áudio em MP3. Esboçamos nossas impressões, desejos e vontades de ver e de ouvir os mestres de Pastoril. Alimentamos expectativas, descobrimos que refrões de canções podem ser mudados, outros incorporados nos pastoris estudados, que movimentos são criados, lembrados, re-elaborados na cena; percebemos que cada Pastoril, mesmo tratando do mesmo assunto, comporta-se de maneira diferenciada quando está no ensaio, na rua ou no palco. Vivenciamos tantas surpresas caminhando por esses pastoris potiguares.

Para compor a tese, partimos da seguinte estrutura: os capítulos são denominados de Jornadas, e a introdução denominada de Jornada de Abertura; as considerações finais são nomeadas de Jornada Final, e as referências chamadas de “Brincantes”. As jornadas principais, que compõem as inquietações e desejos desse estudo, giram em torno do Pastoril. O cenário construído por essas jornadas é pensado a partir da seguinte disposição:

Na Primeira Jornada, abordamos notas sobre “Elementos para compreender o corpo lírico do Pastoril”. Nesse capítulo, apresentamos uma revisão teórica sobre o corpo na Idade Média, delineando o que chamamos de corpo lírico, cujos contornos, espacialidade e gestualidade são investidos pela historicidade dos processos culturais e por uma poética que considera as tensões entre o sagrado e o profano; mapeamos conceitos e práticas corporais encontrados no período medieval, como possibilidade para se pensar o corpo lírico dos folguedos populares brasileiros, em particular o Pastoril e sua construção estética, poética e cultural. Tal aporte nos permite contextualizar o Pastoril como folguedo dramático tradicional, porém aberto às invenções estéticas contemporâneas. Desse modo é possível compreendê-lo por meio de uma estética e de uma poética que envolve os brincantes, as canções, a gestualidade licenciosa, o riso, entre outros elementos que configuram o corpo lírico.

Na Segunda Jornada, traçamos a “Cartografia dos Pastoris no Rio Grande do Norte”. Para compreender essa cartografia, buscamos os estudos da Fenomenologia, em especial de Merleau-Ponty, da linguagem oral, em particular da tradição e transmissão da oralidade, tal como é entendida por Zumthor, além da fenomenologia da memória dos brincantes de Pastoril Potiguar.

Para uma maior compreensão desse capítulo, utilizamos elementos que são significativos para compreendermos os pastoris estudados. Tais elementos, como o corpo licencioso, a escuta, o olhar, a oralidade, a memória, são encontrados nos pastoris potiguares, no entanto situamos esses elementos ora em um, ora em outro Pastoril, como uma forma pedagógica de conhecimento sobre eles mesmos, aprofundando tais elementos na terceira jornada para compreender o riso a partir da escuta das cançonetas de duplo sentido e do olhar através das gestualidades licenciosas do Velho.

A forma por nós utilizada para o estudo desses Pastoris é no sentido de oferecer ao leitor argumentos teóricos consistentes, de ressaltar tais elementos e contribuir para a reflexão e redimensionamento do conhecimento nesses pastoris. Embora tais elementos estejam separados a fim de facilitar sua discussão, cada um deles está conectado com o outro e com os pastoris potiguares estudados. Todos eles estão relacionados tanto na brincadeira do folguedo, quanto na elaboração da tese.

Na Terceira Jornada, discutem-se “Elementos para compreender uma Educação através do riso”. Tais elementos são configurados nos gestos licenciosos e nas cançonetas do Pastoril. Tais gestos licenciosos e tais cançonetas despertam o riso e são aprendidos pelos brincantes de Pastoril pelo olhar e pelo escutar. Esse aprender a olhar e escutar imprime-se sobre o corpo dos brincantes de Pastoril. Como frases poéticas e corporais, as canções e os gestos dos brincantes se constituem conhecimento aberto e inacabado inscritos numa Educação do corpo. Educação que não nega o riso, a escuta, a visão, o inacabamento, o corpo e seus múltiplos sentidos.

É importante ressaltar, também, que anexamos à tese uma apresentação de material didático-artístico em vídeo, como recurso a ser utilizado pelo leitor, que é a um só tempo acadêmico, artístico e pedagógico. Nesse material apresentamos uma radiola das cançonetas do Pastoril, um vídeo cine-teatro com falas e danças do folguedo e um álbum de retratos dos brincantes pesquisados.

A radiola é composta por cançonetas cantadas pelos brincantes de Pastoril potiguar e estão registradas neste texto nos capítulos que seguem; o vídeo cine-teatro são filmagens feitas por nós em entrevistas aos brincantes ou em apresentações dos pastoris em eventos

realizados pelo Estado do RN, em que esses pastores eram convidados para se apresentar; e o álbum de retratos são fotografias que foram registradas por nós em visita aos grupos ou em espetáculos e ainda fotografias de acervos de fotógrafos que acompanham esse folguedo em suas apresentações, bem como fotografias particulares dos brincantes de Pastoril.

Primeira Jornada

Elementos para
compreender o corpo lírico

O presente capítulo apresenta uma revisão teórica sobre o corpo na Idade Média¹², esboçando o que chamamos de corpo lírico. O corpo lírico configura uma poética, um gênero estético que se reinventa nos dramas pastoris contemporâneos. Para tanto, buscamos os estudos da história nova ou história cultural, em especial os estudos de Le Goff, aspectos da filosofia do corpo, em particular da sexualidade, tal como compreendida por Michel Foucault, e os estudos sobre a cultura e a estética medievais realizados por autores como Bakhtin. Essas referências são indicativas da historicidade do corpo, das práticas corporais e artísticas, bem como da dinâmica dos processos culturais.

Em meio a esse cenário, desenha-se o que denominamos, neste estudo, de um corpo lírico. A revisão histórica e cultural permite-nos compreender as conformações sociais, culturais e estéticas do Pastoril como drama medieval que se reinventa no contemporâneo por meio de novos gestos e sentidos. Não se trata de uma pesquisa histórica, mas de reconhecer a historicidade do corpo e da cultura como possibilidade de retomar e compreender sentidos em torno das construções do corpo no período medieval, berço dos dramas pastoris, bem como ampliar e configurar outros sentidos estéticos aos dramas pastoris, delineando uma estética lírica para o corpo, possível de ser investida nesse folguedo e em seu universo dramático. Desse modo, os gestos, os sentimentos, as canções do Pastoril nos ensinam sobre o corpo e a cultura de cada época e lugar, permitindo compreender e criar horizontes de significações estéticas.

É preciso dar corpo à história e dar uma história ao corpo. A tese que percorre a obra *História do corpo* (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008) é apropriada para compreender o corpo nos dramas medievais, em particular no que concerne aos dramas pastoris, haja vista que a atenção histórica ao corpo restitui ao centro da civilização material modos de fazer e de sentir, investimentos técnicos, acúmulo de impressões e gestos, enfim, um mundo de sentidos.

Entendemos esse corpo lírico como o corpo brincante dos povos medievais, configurado numa efervescência dionisíaca, na qual se ressalta a relação do eu com os outros, com a festa, com as práticas corporais, com o sagrado e o profano, com a sexualidade e a lírica medieval do corpo licencioso, contribuindo para se pensar a lírica do corpo na construção dos folguedos populares brasileiros. Desse modo, refletir sobre as configurações do corpo no período medieval se faz necessário para a sua compreensão no presente, dados os símbolos, o

¹² "A Idade Média é o tempo do cristianismo e da Igreja, mas é também a época dos povos e dos ideais comuns da Europa: ideais-mitos, ideais-tradições, ideais-legendas que construíram o arcabouço fundamental (ideológico e imaginário) dos povos europeus" (CAMBI, 1999, p. 142).

ascetismo, a condenação, a interdição, mas também o caráter lírico, poético desse corpo. O corpo não é, portanto, fixo ou constante, como nos apresenta Le Goff & Troung (2006) e Bakhtin (2002), mas pode ser modificado, aperfeiçoado, sagrado, profanizado, e suas necessidades produzidas e organizadas de diferentes maneiras, transgredindo uma moral cristã vigente.

Nesse período medieval, na cultura do corpo floresceram os torneios, os jogos simples e as justas. Esses antigos jogos físicos, que não eram considerados esportes¹³ objetivavam enobrecer o homem e fazê-lo forte e apto. As justas e os torneios, na verdade, substituíam os jogos públicos greco-romanos e eram praticados para melhor adestramento dos cavaleiros e, por conseguinte, impunham boa prática de esgrima e equitação. Tais práticas corporais evocavam o ato guerreiro, o confronto animal-animal, reservando aos fidalgos desafios sangrentos (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008; LE GOFF; TRUONG, 2006).

Houve, nesse período medieval, dois tipos de torneios: um mais sangrento e outro mais parecido com um jogo. Este último “[...] acompanha as festas solenes, as entradas nas cidades, as sagrações, os casamentos dos nobres. Mas são suas possíveis semelhanças com o duelo que provocam seu fascínio” (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008, p. 307).

Percebe-se que houve uma evolução de um tipo de torneio para outro. Apesar de o primeiro ser sangrento e após a luta celebrar os que ficaram vivos, via-se o espírito dos jogos físicos nesse torneio tão sangrento. E no segundo, havia uma maior proteção aos cavaleiros combatentes, bem como a substituição de alguns usos e costumes por outros mais seguros.

As justas, outra atividade corporal do período medieval, eram disputadas por dois cavaleiros vestidos de armaduras e protegidos por escudos especiais. Logo quando essa modalidade de luta passou a vigorar, o adversário tentava desmontar o outro cavaleiro com sua lança. Posteriormente, já não se tratava de derrubar o adversário, e sim quebrar a lança sobre a armadura ou escudo. “As modificações sucessivas, de aperfeiçoamento, se referem ao elmo, à lança, à armadura e à disposição da liça. Para evitar que os cavalos se chocassem, é introduzida, mais tarde, a barreira na liça” (RAMOS, 1983, p. 169). Isso só foi possível depois de combates sangrentos, confusos e arriscados demais.

Após as proibições dos torneios e justas, esses jogos passaram a ser simbólicos e apresentados com uma teatralidade comensurada, em que a elegância e a sociabilidade se impunham. O resultado disso foi um esvaziamento da violência, uma encenação das práticas

¹³ “Os historiadores por muito tempo se perguntaram se o ‘o homem medieval’ havia praticado esporte. Ora, parece que os exercícios físicos da Idade Média não se ligam nem ao esporte antigo (grego, em particular), nem ao moderno, isto é, tal como ele foi codificado desde o século XIX” (LE GOFF; TRUONG, p. 149, 2006).

corporais, da encenação dos gestos com seu maior controle, da elegância, da qual cada gesto devia sugerir um modo de comportar-se. Revela-se, dessa forma, um corpo bem educado, definido por atributos, não mais por atos ou maneiras de fazer (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008).

A nobreza, quando não estava em guerra, utilizava o seu tempo também em jogos, em caçadas geralmente a cavalo em justas e torneios. Competições equestres e combates com armaduras e lanças eram atividades corporais daquele povo nobre. As atividades hípicas, afora o status de classe, sempre foram utilizadas no lazer das camadas dominantes. Os cavaleiros medievais, paralelamente às atividades equestres, praticavam também outros exercícios com armas, como a espada e a maça. A cavalaria tinha um cunho religioso e militar profundamente inspirado nos valores cristãos de defesa dos fracos, de exaltação da justiça, de idealização da mulher e do amor. (LE GOFF; TRUONG, 2006; CAMBI, 1999).

A cavalaria foi uma agência de formação de nobres, de uma formação separada, já que pouco a pouco os ambientes cavaleirescos adquiriram uma consciência mais elevada daquilo que os separava da massa sem armas, elevando-os acima dela, e sancionaram com atos rituais essa distância, e de uma formação na qual o elemento religioso, embora laicizado, age sobre toda a personalidade e todas as ações do cavaleiro, mas na qual era central a atitude de comando, de guia do povo, [...] o cavaleiro deve conduzir o povo a sua vontade (CAMBI, 1999, p. 162).

Para os servos a cultura física ficava restrita aos jogos populares, às lutas corpo a corpo e às demonstrações de força em feiras e festas ocorridas nos feriados religiosos. Essas práticas corporais consistiam ainda em manejo de arco e flecha, escaladas, marchas, saltos, lutas e corridas.

Esses exercícios comportam também um aspecto guerreiro ou indicam no mínimo combates de defesa. Eles se reagrupam constantemente em torno da luta. Mas as coletividades medievais praticam igualmente outros jogos, que se tornarão, com a competição e a codificação, "esportes" (LE GOFF; TRUONG, p. 150, 2006).

Os homens da Idade Média jogavam e faziam exercícios físicos, o corpo não deixava de estar em movimento, ao passo que das camadas oprimidas da sociedade saíam os saltimbancos, os acrobatas, os lutadores das cortes, bem como os infantas de batalhas e os jograis. Essas práticas corporais, ao contrário do que se pensa, deixavam de lado a violência, revelando a bravura, a lealdade de seus praticantes e principalmente o espírito da festa, da celebração (LE GOFF; TRUONG, 2006).

Assim como a Idade Média não foi mais “escura” do que qualquer outra época, tampouco a construção corporal nesse tempo foi cinzenta e monótona. A experiência do corpo nesse período ocorre por meio de uma espécie de “fusão dos contrários”, tais como as observadas nas dinâmicas entre o nascimento e a morte, a fé e a festa, o corpo e a alma. Dessa forma, o corpo social do medievo despontou nas praças públicas urbanas com o riso, as brincadeiras e as farsas improvisadas, reconhecendo o baixo corporal¹⁴ como uma forma licenciosa de transgressão corporal.

Na construção do presente texto, elegemos alguns aspectos em torno do corpo, como as tensões entre o sagrado e o profano e a construção de uma moral sexual e os conflitos entre o prazer e o pecado. Esses aspectos conformam as concepções de corpo no período estudado e influenciam a estética lírica dos gêneros poéticos e artísticos medievais. Dentre esses, a *Commedia Dell’Arte* é a mais conhecida, no entanto essa estética pode ser encontrada, por exemplo, nos dramas pastoris, objeto de nosso estudo.

Uma abordagem do corpo sagrado e profano no medievo

Todo o culto à beleza física, toda a preocupação com o corpo, sob a perspectiva estética da beleza física e da obra de arte, era encarada como um reflexo do paganismo. Como tal, esse culto era proibido, bem como tudo o que fosse contrário aos dogmas religiosos vigentes. Os clérigos pregavam contra a preocupação com a estética corporal, pois no dualismo corpo versus alma, o primeiro era pecaminoso. O importante para o bom cristão era salvar a sua alma (LE GOFF; SCHMITT, 2006).

A Idade Média foi também a época da grande renúncia ao corpo. As manifestações sociais mais ostensivas, assim como as exultações mais íntimas do corpo são amplamente reprimidas. No medievo o corpo é o lugar de um paradoxo. Por um lado, o cristianismo não cessa de reprimi-lo; por outro, ele é glorificado, sobretudo por meio do corpo padecente de Cristo, sacralizado na Igreja como corpo divino. Esse corpo é atravessado por essas tensões, essas oscilações entre a repressão e a exaltação (LE GOFF; SCHMITT, 2006; BAKHTIN, 2002).

¹⁴ Segundo Bakhtin (2002) o “baixo corporal”, antes de ser sinal de indecência, imoralidade, expressa uma concepção cosmológica do mundo profundamente marcada pela experiência da carnavalização. A orientação para baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Embaixo, do avesso, de trás para frente, tal é o movimento que marca todas essas formas.

A subjugação do corpo pela religião transitava entre pólos opostos, e o interesse da religião por ele era de redimi-lo, para que a alma contida ali pudesse encontrar sua redenção. O corpo, dessa forma, é contido pela concepção anticorporal do cristianismo institucionalizado, mas resiste à sua repressão por meio da festa, do riso, das metamorfoses que era capaz de suscitar; é considerado a prisão e o veneno da alma, à primeira vista, portanto, o culto ao corpo, na Antiguidade, cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada desse corpo na vida social. (LE GOFF; TRUONG, 2006).

O corpo, nesse período, principalmente com o advento do cristianismo, servia mais para a salvação da alma do que para os jogos e festas populares¹⁵. Entretanto, o homem medieval, mesmo com a passagem do paganismo para o cristianismo, demonstrando dessa forma o poder religioso, mostrava corpos que se desviavam dos padrões de uma normalidade estabelecida pela sociedade e que se mostravam desvinculados desses padrões quando não estavam preocupados com seu adestramento nem tampouco com os valores sociais e corporais vigentes.

O corpo, na Idade Média, era percebido como centro dos acontecimentos, havendo uma idolatria divina sobre ele e uma conseqüente separação entre o corpo profano e o corpo sagrado, sendo definido como um instrumento de consolidação das relações sociais existentes entre a Igreja, o feudo e o povo. Dessa forma, a moral cristã tolhia qualquer tipo de prática corporal que visasse ao culto ao corpo, pois este poderia tornar impura a alma sagrada (LE GOFF; TRUONG, 2006).

No limiar da Idade Média, o corpo era qualificado de "abominável vestimenta da alma", e a Igreja o mortificou com pertinaz tenacidade, jejuando, vergastando-se na vã tentativa de afastar a tentação, portanto o pecado. O corpo, nesse sentido, é carregado de tensões, tais como o corpo versus a alma e o corpo versus sexualidade, de que tanto fala Le Goff; Truong (2006). Essa oposição dual do corpo e da alma nos medievalistas é que compõe o homem tanto de um corpo que era material, portanto mortal, quanto de uma alma, imaterial e imortal. Logo essas oposições duais evocam o desejo culpável, na medida em que o corpo era o lugar das tentações, do pecado sexual.

Alma sublime e glorificada a contrastar com o corpo desprezado e perverso. Corpo tão depressa santificado como violentado, desejado e anulado, ignorado e exaltado. Assim,

¹⁵ Tomamos o carnaval como uma das grandes festas populares da Idade Média. Manifestada a partir das saturnais romanas, o carnaval foi concebido como um retorno à livre expressão, em que bobos e bufões, *Arlechins* e colombinas, clérigos e gente do povo manifestavam suas insatisfações e satisfações nesse período que ocorria antes da quaresma. O carnaval não fazia parte do calendário religioso cristão, entretanto exercia forte influência no povo medieval, podendo durar aproximadamente por três meses, possuindo um caráter universal em que o renascimento e a renovação dos que dele participam são intensamente festejados (BAKHTIN, 2002).

antecipando a suprema desforra do corpo, que ao longo dos séculos medievais acabará por se tornar onipresente, luminoso, magnífico; alimento privilegiado do próprio erotismo (LE GOFF; TRUONG, 2006).

Percebe-se que há uma passagem do tempo sagrado para o tempo profano no corpo do medievo. Eliade (1992) comenta que o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta como algo diferente do profano. Esse humano manifesta o sagrado em um objeto que continua a ser ele mesmo. No sentido eliadeano, as categorias do sagrado e do profano implicam um pensamento religioso. É preciso ressaltar que o pensamento profano é homogêneo, que jamais se encontra em estado puro, enquanto que o pensamento religioso é não homogêneo; apresenta rupturas, quebras e constitui uma experiência primordial. E ainda que o homem profano queira dessacralizar-se do mundo sagrado, não consegue abolir completamente o comportamento religioso.

Em relação ao tempo/espaço, o autor se refere ao sagrado como poderoso e significativo, e como tal é estruturado e consistente; em contrapartida, o tempo/espaço não sagrado é amorfo e vazio. No que tange ao homem religioso, o espaço é pleno de rupturas qualitativas. Mais precisamente, é na experiência do sagrado que o homem descobre a realidade do mundo dos significados e a ambiguidade de todo o resto.

Para o autor a experiência religiosa do tempo/espaço se apresenta como primordial e, desse modo, é o marco referencial da própria origem do mundo. Quando o sagrado se manifesta, ele expressa o absoluto em meio à completa relatividade da extensão que o envolve.

Na mesma discussão, a dualidade sagrado e profano perfaz o entendimento da realidade. Se não conseguirmos afirmar o que é o sagrado em sua plenitude, podemos caracterizar o que não é. Quando a reflexão parte da negação do que seja o sagrado, passamos a reconhecer o não-sagrado.

Dessa forma, o corpo profano carrega uma moral sexual. Corpos que se apresentam “belos” ou “feios” como objetos de consumo, e o que se busca é inculcar um tipo de comportamento para os indivíduos do medievo. Esse discurso construído era pautado principalmente na sensualidade e sexualidade intrínsecas ao corpo feminino e masculino.

O corpo licencioso na lírica medieval

[...] durante a cristandade medieval, o corpo sobre a terra foi uma grande metáfora que descrevia a sociedade e as instituições, símbolo de coesão e de conflito, de ordem ou de desordem, mas, sobretudo, de vida orgânica e de harmonia. Ele resistiu igualmente à sua derrocada. Se os estádios e as termas, os teatros e os circos antigos desapareciam na Idade Média, nas praças públicas, nos sonhos com o país dos prazeres, nas algazarras e nos carnavais, o corpo humano e social se diverte e se debate [...] (LE GOFF & TROUN, 2006, p. 13).

Essa época escamoteou o corpo num jogo ambíguo, tapando-o e destapando-o, mostrando-o e iludindo-o. Sobretudo o corpo feminino, tomado como imperfeito e conspurcado pelo pecado de Eva. Nessa assertiva, a Idade Média era masculina, no entanto, nessa ilusória superioridade, qualquer coisa falhava, e o corpo masculino, também ele, acabou por ser tocado pela ideia da vergonha e do desprezo, transportado para a imensa mancha de penumbra.

No imaginário ocidental contemporâneo, a mulher, ou melhor, o corpo feminino, durante a Idade Média, era aquele que vivia enclausurado, escondido em vestimentas austeras e era propriedade dos homens. Porém a concepção dos homens medievais sobre o sexo feminino vai além do que podemos perscrutar nessas atitudes. A compreensão masculina, especialmente a clerical, possui sua nascente no período de consolidação do cristianismo, que possuía uma visão negativa sobre as filhas de Eva (BROWN, 1990).

A mulher era considerada pelos eclesiásticos uma criatura de natureza inferior, associada regularmente à maior parte dos pecados, como vaidade, infidelidade, desobediência e, sobretudo, concupiscência e luxúria. A equivalência estabelecida entre mulher e sexualidade, segundo Brown (1990), permite-nos interpretar a condenação do sexo feminino como a condenação da sexualidade. Ela deveria então ser tutelada, submetida ao controle masculino.

O corpo era visto como o objeto central do pecado, pois sua própria constituição poderia levar tanto a mulher quanto o homem a pecar. Para a teologia medieval o corpo feminino deveria ser imaculado como o da mãe de Cristo, assim afirmou Eco (1983) em *O nome da rosa*. Eis uma passagem desse corpo imaculado:

Tu deves te iniciar no amor sem mácula. Eis alguém cuja feminilidade foi sublimada. Por isso dela podes dizer que é bela, como a amada do Cântico dos Cânticos. [...] nela até a graça do corpo torna-se signo das belezas celestiais, e por isso o escultor representou-a com todas as graças de que a mulher deve ser adornada (ECO, p. 268, 1983).

Na mulher, o corpo era a principal nascente dos pecados da carne, sendo que a gula, quando satisfeita em demasia, instalava a luxúria. A vida da mulher, então, deveria ser controlada e guardada pelos homens e, claro, pelos eclesiásticos, havendo, dessa forma, um embate entre o corpo e a alma, em que o sexo é o campo de batalha, e a mulher é vista como a fonte de todo o pecado, subordinada por uma raiz espiritual e também corporal (BROWN, 1990; LE GOFF; TRUONG, 2006).

Nesse corpo, a sexualidade não deveria ser explorada, estava fadada ao esquecimento. O sexo seria a representação do oposto da criação, o caminho às trevas. O anseio sexual deveria, então, ser banido para sempre, para que a luz vencesse a batalha vital contra as Trevas. É interessante notar, como recomenda Brown (1990), que as discussões e ideias acerca da sexualidade sempre estiveram presentes nos embates teológicos cristãos. A humanidade, após o pecado de Adão e Eva, deveria pensar o que fazer com a maldição do sexo, fogo que mantinha a sociedade viva, porém distante de Jesus.

Assim, é possível afirmar que o corpo sexuado da Idade Média é majoritariamente desvalorizado, as pulsões e o desejo carnal, amplamente reprimidos. O próprio casamento cristão que aparece, não sem dificuldades, [...] será uma tentativa de remediar a concupiscência. A cópula só é compreendida e tolerada com a única finalidade de procriar [...] (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 41).

Ao discutir o regime das relações sexuais nos tratados da vida matrimonial, Foucault (1984) afirma ser o lugar reservado às relações sexuais muito limitadas. Mas destaca alguns princípios nos quais a relação entre o uso dos prazeres e a vida de casamento é formulada, quando o autor coloca que tradicionalmente o vínculo entre o ato sexual e o casamento era realizado em função da procriação, e não havia razão para que os homens reservassem seus prazeres sexuais somente para a própria mulher.

O princípio de um monopólio sexual, fazendo os dois esposos parceiros exclusivos, não é requerido na relação matrimonial. Pois se a mulher pertence ao marido, este só pertence a si mesmo. A dupla fidelidade sexual, como dever, engajamento e sentimento igualmente compartilhado, não constitui a garantia necessária, nem a mais alta expressão da vida de casado. Poder-se-ia concluir disso que, embora os prazeres sexuais coloquem seus problemas, embora a vida de casado coloque os seus, as duas problematizações não se encontram. Em todo caso, o casamento [...] não deveria colocar questões quanto à ética dos prazeres sexuais (FOUCAULT, 1984, p. 132).

Assim como a reflexão sobre a relação sexual era limitada na discussão da vida matrimonial, a economia dos prazeres também era tratada com uma extrema reserva. Seus

princípios gerais afirmavam que a relação conjugal não deveria ser estranha nem a Eros nem a Afrodite. Mas essa presença dos prazeres físicos no casamento era acompanhada de um princípio que afirmava não dever tratar a própria esposa como uma amante (FOUCAULT, 1984).

Esse tema, que será re-encontrado na tradição cristã, dá-se de forma diversa no pensamento grego, pois para este o princípio natural e racional do casamento era destinado a ligar duas existências, a produzir uma descendência, a ser útil para a cidade e a beneficiar o gênero humano. Nesse sentido, buscar no casamento somente os prazeres seria transgredir o princípio que deveria reunir um homem e uma mulher (FOUCAULT, 1984).

A procriação era uma das grandes finalidades naturais e racionais reconhecidas no casamento, mas terá um sentido diverso do que possuirá para a moral cristã, já que a exclusão do prazer será uma oposição de princípio, mais do que um esquema que permitisse regular os comportamentos e codificar com precisão suas formas permitidas ou proibidas, como também a ordenação de uma vida comum e compartilhada não estabelecia uma relação clara entre o permitido e o proibido (FOUCAULT, 1984).

Corpo e prazer sexual não estão sistematicamente associados ao mal, embora sejam controlados pela fé e por uma moral dual da sexualidade. No entanto esse mesmo corpo de sexualidade restringida passa a ganhar visibilidade no século IV, mesmo que essa visibilidade fosse ainda controlada pela fé, pela Igreja. Os casados eram autorizados a manter relações sexuais, desde que preservando os dias santos, a menstruação, a gravidez e a lactação.

Isso sendo cumprido, os casados eram considerados castos. Divulga-se a ideia do sexo para reprodução, dentro do casamento sem adultério. No século posterior, estariam instaurados alguns dos principais dogmas católicos: o celibato clerical, necessário para manter a pureza do corpo dos Ministros de Deus e da Santa Igreja; a virgindade como renúncia ao fogo sexual antes do sagrado matrimônio; e o sexo para reprodução e com restrições de datas, somente no casamento (BROWN, 1990).

O sexo, segundo Foucault (1988), é a instância que se mostra subjacente a tudo o que somos e que nos fascina pelo poder manifestado e pelo sentido que é ocultado; é a condição ótima tornada necessária pelo dispositivo da sexualidade e seu funcionamento. Para ele o dispositivo da sexualidade encontra-se a serviço das estratégias de saber e de poder, apresentando a produção da sexualidade como um saber que diz o verdadeiro e o falso acerca do sexo. Esse dispositivo está inscrito num jogo de poder, sempre, no entanto ligado à configuração de saber que dele nasce, mas que o condiciona igualmente.

O discurso do sexo torna-se o centro das questões políticas e econômicas sob controle das instituições como a Igreja, a medicina e o Estado, por exemplo. Para o autor supracitado, o sexo fica subordinado a essas “instituições”, as quais, com o intuito de organizar e apropriar-se de seus saberes, obrigam-no à existência discursiva doutrinária. O sexo fica, dessa forma, “coisificado” numa ordem discursiva, sujeito a dispositivos e sendo o próprio dispositivo em face de seu significante.

Foucault (1988) comenta que a sexualidade não é um dado da natureza, mas o nome de um dispositivo histórico, datado da metade do século XVIII. Trata-se de uma rede trançada por um conjunto de práticas, discursos e técnicas de estimulação dos corpos, intensificação dos prazeres e formação de conhecimentos. Essa noção constituiu-se conjunto heterogêneo de discursos, leis, enunciados, organizações, ditos e não ditos, constituindo uma rede pela qual se estabelecem relações entre esses elementos.

Com efeito, vigorou, desde a época clássica, até o início do século XVIII, razoável franqueza das práticas sexuais e que, para a mentalidade arcaica, o sexo fazia-se presente no campo do sagrado, e não do profano. Essas práticas sexuais eram despojadas de disfarces e segredos, garantindo status no escondido, sob o dispositivo da vigilância permeado pelo medo e pela culpa (FOUCAULT, 1988).

Apesar de a Idade Média ter sido difícil diante das constantes ameaças de povos invasores, da queda do império Romano e da decadência das práticas corporais no final desse período, da violência e confusão que obrigavam os nobres a se refugiarem em castelos, temerosos da incursão inimiga e das proibições das festas que não fossem em dias oficiais, nos longos séculos que permearam o período medieval, percebe-se que nos mosteiros e universidades, frades e estudantes comentavam as teorias de Aristóteles e criaram a Escolástica. Na cultura floresceu a arte gótica, difundiu-se o teatro de rua, como a *Commedia dell'Arte*¹⁶, e ainda na Idade Média viveram Pedro Abelardo, São Tomás de Aquino, Roger Bacon e Dante Alighieri, personalidades geniais desse período.

Esse contexto tornou possível o surgimento da *Commedia dell'Arte* e as possibilidades que esse teatro dava aos seus atores através das improvisações, das técnicas de acrobacia, do canto, da esgrima, da dança e da mimese e, como tal, um espaço para o corpo lírico (VIEIRA, 2005).

¹⁶ Nesse período eram bastante comuns as representações teatrais de rua como a *Commedia dell'Arte*, por exemplo, que se constituiu numa linguagem artística cuja estética centrada no imaginário popular e no improviso permitiu uma rica possibilidade de comunicação verbal e não-verbal (VIEIRA, 2005).

O ator *dell'Arte*, para conseguir fazer todas essas peripécias, como saltar, equilibrar-se, dançar e interpretar com todo o arsenal de figurinos e acessórios, devia ter um corpo bem treinado por uma sucessão de exercícios preparatórios, possibilitando uma representação cênica que dominava a liberdade e o talento. O corpo era capaz de superar a noção de homem técnico, homo faber, associando a essa noção o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas e tabus, uma vez que o ator dell'Arte não negava sua condição corporal e social, sua concepção de mundo, seu sentimento de insatisfação com as ideologias sociais vigentes (VIEIRA, 2005).

Compreender esse corpo licencioso a partir da *Commedia dell'Arte* e dos dramas medievais é compreendê-lo como uma "fusão dos contrários", corpo próximo ao nascer ou ao morrer, à fé e à festa. Nessa representação canônica da vida corporal própria da Idade Média, explicar-se-ia certa representação naturalista e grotesca do ser humano, mesmo com a distinção social determinando as práticas corporais e suas sequências de proibições.

Dessa forma, o corpo social do medievo despontou nas praças públicas urbanas com o riso, as brincadeiras e as farsas improvisadas, reconhecendo o baixo corporal como uma forma licenciosa de transgressão corporal.

O riso toma forma, já na antiguidade, em quatro perspectivas de explicação, a saber: a ética, a poética, a retórica e a fisiológica. Aristóteles talvez seja a influência mais marcante na história do pensamento sobre o riso. O homem é o único animal que ri, diz Aristóteles (1995) no livro Poética. Logo o riso é uma especificidade humana, e apesar de ser estabelecido como questão legítima no pensamento antigo, não se pode dizer que ele se destacava como tema capital (ALBERTI, 2002).

O riso, como diz o filósofo, é próprio do homem. "Aristóteles tratara das sutilezas e dos jogos de palavras, como instrumentos para descobrir melhor a verdade, e que, portanto o riso não devia ser má coisa se podia tornar-se veículo da verdade" (ECO, p.136, 1983). É curioso notar que o que restou da concepção aristotélica sobre o riso está relacionado ao cômico, à comédia; esta é citada entre as artes que representam as ações humanas, e para Aristóteles o cômico é apenas a parte do torpe que não causa dor nem destruição.

Aristóteles (1995) parece identificar a evolução da tragédia à depuração do caráter cômico e risível que havia em poetas comediógrafos, em que a invectiva mordaz contra particulares como Ésquilo, Sófocles e Eurípides¹⁷ predominava. Essa circunscrição do domínio da comédia à "torpeza anódina e inocente" está de acordo com o preceito aristotélico para o riso e os gracejos em sociedade, apresentados na Poética. Também para esse filósofo, no riso

¹⁷ Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram grandes tragediógrafos da Grécia Antiga.

e nos gracejos havia uma falta e um excesso, sendo que o excesso caracterizava-se pelo querer fazer rir a qualquer custo, sem se preocupar em dizer o que era conveniente ou sem se preocupar em não provocar dor em quem é objeto dos gracejos.

Na concepção de Aristóteles (1995), o riso era caracterizado pela feiura e pela deformidade esvaziadas de sofrimento e, por ser uma espécie de prazer, encontrar-se-ia entre as coisas agradáveis. Para ele o riso pode ser encontrado nas pessoas, ditos e atos. Estes, com efeito, em determinadas circunstâncias, provocam o riso quando, por exemplo, evidenciam a falta de correspondência dos movimentos de uma personagem, pelo fato de se tratar de ações concebidas no sentido próprio da mecânica, em ocasiões cuja situação exigiria justamente uma atenção constantemente desperta, de modo que pudesse vislumbrar os contornos de uma situação presente. Nesse caso, o riso decorreria da ausência de elasticidade e de flexibilidade, ou seja, da inadaptação da matéria corporal ou mesmo espiritual, do sujeito ou personagem, a uma nova situação, inusitada, insólita, não repetida.

Ao dedicar o segundo livro da *Poética* ao riso, Aristóteles tratara deste como coisa boa e instrumento de verdade, como sinal de racionalidade do homem. Aristóteles vê a disposição ao riso como uma força boa, que pode mesmo ter um valor cognoscitivo (ECO, 1983). Na *Poética*, os argumentos aparecem de modo muito contundente, como se o filósofo desejasse mesmo separar a dor da alegria e a alegria da dor, definindo a tragédia como a imitação de realidades dolorosas, e a comédia como a imitação de realidades risíveis, por ser de assunto vulgar e pelo fato de encenar uma feiura que não deveria inspirar nem dor nem destruição (ARISTÓTELES, 1995).

Outra importante concepção para se pensar o riso no corpo licencioso é a de Bakhtin (2002), para quem o riso não se encontraria dissociado da cultura popular. Os exemplos viriam das manifestações de alegria encontradas no interior de festas como o carnaval e das liturgias parodísticas da Idade Média. O autor descreve como o riso se processava naquela época e afirma que o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade; e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais.

Uma das principais causas de risibilidade encontra seu estímulo no campo visual. É o caso específico do riso provocado pela descrição das formas retratadas, pelo fato de algumas descambarem para o grotesco, a ponto de assumirem, desse modo, aparências monstruosas e caricaturais. Bakhtin (2002), citando autores como Jean Paul Richter e Victor Hugo, lembra-nos

que o aspecto essencial do grotesco consiste na deformidade de referenciais. Nesse sentido, considera-se como deformidade as contorções, as protuberâncias, as caretas e tudo aquilo que se oporia ao sublime corporal, considerado como a forma perfeita e acabada.

Dentro dos processos de risibilidade, conforme destaca Bakhtin (2002), além do grotesco das formas, historicamente teria se destacado o vocabulário grosseiro e familiar, evidentemente composto de xingamentos, juramentos, expressões injuriosas capazes de produzir uma espécie de sentimento contraditório de estranheza e familiaridade.

Entre as definições do formalista russo, é importante destacar o quanto o riso é compreendido na sua equivalência ao sério e ao saber, como forma de expressar a verdade sobre a vida e o mundo, a saber:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2002, p. 57).

Na teologia medieval, o riso é reconhecido como próprio do homem, mas em geral censurado sob o argumento de que Jesus não teria rido em sua vida terrena. O ser humano é ambíguo: é o único animal capaz de rir e, nesse sentido, superior aos demais animais; mas é inferior em relação à divindade, e esta, que se saiba, não ri (ALBERTI, 2002).

Se, de um lado, Deus não ri, de outro, porém, é certo que o homem, sua mais nobre criatura, não se priva dessa faculdade. Textos teológicos da Idade Média afirmam que o riso, definido por Aristóteles como “próprio do homem”, é aquilo que o distingue tanto do Criador como dos animais. Mas, ao dar-lhe a capacidade de rir, Deus não permitiria ao homem gozá-la livremente. O riso permaneceria condenado e associado ao pecado, posto que Jesus Cristo, o Deus feito homem na Terra, nunca teria rido durante sua existência terrena (ALBERTI, 2002; LE GOFF & TRUONG, 2006).

Verificamos que essa tensão entre o sério e o risível intensificou-se adquirindo tons da profanação e do sagrado. A concepção de mundo cristã prescrevia um estilo de vida pautado pela “seriedade sem falha”, em que não havia espaço para o riso e para a diversão. No entanto, apesar de toda a seriedade institucional do período, uma força criativa paralela manteve-se viva na cultura ocidental, a saber, a capacidade e a necessidade de produzir o riso por meio da

literatura. Esse elemento estava profundamente enraizado na cultura popular, remontando aos antecessores do romance grego, à sátira grega e à sátira mais amadurecida dos romanos (ALBERTI, 2002).

Bakhtin (2002) comenta que a doutrina cristã caracterizou Deus como sujeito que não ri, e condenou o riso como atributo de seu inimigo. O riso, de modo geral, impôs-se como questão teológica e sobre esta debruçaram-se grandes mestres da Igreja e seus seguidores, conforme relata Le Goff (2006) no Dicionário temático do Ocidente medieval.

As posições dividiam-se em defesas da repressão e da domesticação do riso, ora visto como pecado, ora como atividade necessária ao espírito, assim como os jogos e as festas. Mais que uma questão de fé, a discussão revela a ambiguidade do riso e, por conseguinte, o paradoxo da condição humana: a *risibilitas*, faculdade ou dom concedido por Deus ao homem, é ao mesmo tempo o sinal de sua superioridade perante os animais e a marca de seu pecado e inferioridade diante da divindade (LE GOFF, 2006).

Para os opositores do riso, este teria um caráter subversivo, acenando aos homens com a falsa promessa de felicidade fora das leis e da opressão cristãs. Deveria, portanto, ser evitado e condenado, como defende um personagem do romance de Eco:

O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus [...] E o que seremos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos? (ECO, 1983, p. 533).

O riso, nesse sentido, seria contra a Igreja e contra Deus. Logo, numa associação rápida, a favor do Diabo. Do lado de Deus, estaria apenas o riso do *gaudium spiritual*; diabólicas seriam todas as outras formas do riso desafiador ligadas ao mundo terreno. Riso imoderado, obsceno, festivo, jocoso, zombador, paródico e rebaixador, pelo qual, portanto, o homem e o adversário de Deus se aproximam.

Esse corpo despojado não era o corpo da Igreja, pois para os “filhos de Deus”, Cristo não ria, mas mesmo não rindo o Salvador, a Igreja deu ao povo um momento de festa, apesar de conhecer que

O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez da carne. É o folgado para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições... Mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistérios dessacralizados para a plebe. [...] Elegei o rei dos tolos, perdei-vos na liturgia do asno e do porco, representai as vossas saturnais de cabeça para baixo (ECO, p. 532, 1983).

Na Idade Média, valorizavam-se, sobretudo, as partes baixas, como nádegas, coxas, órgãos genitais, e era um corpo de orifícios dotado de liberdade de expressão. O baixo corporal, o corpo grotesco, o riso, o sério-cômico, a imagem do banquete, a comida, a bebida, a sexualidade, enfim, o elemento corporal e material caracterizava parte da Idade Média (BAKHTIN, 2002; LE GOFF; TRUONG, 2006).

O corpo licencioso do medievo era o corpo grotesco, do horrível, do disforme. Era um corpo que não tinha lugar dentro da estética do belo apolíneo; sua verdadeira natureza era a expressão da plenitude contraditória e dual que continha a negação e a afirmação, a construção e a destruição, que se relacionava com seu crescimento e sua multiplicação e que não passava despercebido. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre para o mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, o falo, os seios, a barriga e o nariz (BAKHTIN, 2002).

Para Bakhtin (2002, p.17), o traço mais marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, ou seja, “a transferência para o plano material e corporal, o da terra e do corpo” de tudo o que é “elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Se os cânones medievais apresentavam um corpo fechado e acabado, o corpo grotesco expressava exatamente o contrário: não estava isolado do mundo, não era perfeito, mas ultrapassava-se a si mesmo em seus limites.

Além disso, tratava-se de um corpo em evolução dentro de um mundo material também mutável. Os corpos nasciam, cresciam, envelheciam e morriam para serem substituídos pelo novo. Para Bakhtin (2002) essa imagem de renovação constante é o grande aspecto positivo do realismo grotesco popular. Todos os fatos que expressam esse caráter transitório e material também ganham importância: o comer, o beber, as necessidades naturais, a transpiração, a cópula, a gravidez, o parto, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, as feridas. “Em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados” (BAKHTIN, 2002, p. 277).

Os corpos grotescos que irrompiam insistentes e desafiadores constituíram-se numa rebelião de um corpo real contra aquele idealizado pela cultura medieval da Igreja, fazendo-se ver sem restrições e recordando a todos a sua absoluta materialidade e transitoriedade.

Nestes, o belo, o atraente e o importante estavam mais embaixo do que em cima; não era um corpo moralista, mas que falava por meio de representações, de gestos e de canções, sendo, portanto, um corpo que não era governado por formalidades.

Nesse corpo grotesco não encontramos a proporção das partes acompanhada por certa doçura de colorido a que se propunha a beleza na estética medieval. Nessa estética a beleza não estava no corpo, na carne, como informa Eco (1989), mas na sapiência divina, na tradição bíblica ampliada por uma visão estética do universo. O que era a beleza do corpo, se o divino era o belo por excelência?

O corpo, como apresentado, era território de luta constante, permanente; era o corpo do não ressentimento e da afirmação do devir; era exibido em seus excessos e em seus sofrimentos.

Parece-nos que esse corpo licencioso da Idade Média era o mesmo dotado do espírito das práticas corporais, da festa, do teatro, da música. Era o corpo dos nobres, que tinham privilégio nos torneios e nas justas, mas também era o corpo da plebe, uma cultura em língua vulgar que, refletindo a atmosfera cavaleiresca, aspirava a um novo ideal e afirmava um conceito de vida já inteiramente alheio aos valores religiosos.

Ainda nesse período, havia outra construção corporal presente na festa, no riso, na praça: as representações públicas do carnaval que celebravam o corpo disforme. O carnaval é tido como a festa não oficial do povo medieval, embora fosse aceito pela Igreja e pelo Estado como uma espécie de liberação temporária de todas as relações hierárquicas. Era nesse período festivo, em que a alienação do homem medieval desaparecia provisoriamente, que as relações hierárquicas não tinham barreiras, em que se abolia toda a distância entre os indivíduos, em que todos eram iguais; era o triunfo de uma liberação da vida cotidiana, mesmo que temporária do regime dominante, conforme pontifica Bakhtin (2002, p. 07):

[...] durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre os melhores princípios. Aqui sua forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

O carnaval era a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. Era a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média (BAKHTIN, 2002).

Nas festas carnavalescas, residia o clima de festa, a ideia utópica de um mundo melhor; criava-se um tipo especial de comunicação caracterizada pelo frequente uso de expressões e palavras típicas daquele povo medieval, uma linguagem familiar da praça pública, onde blasfêmia, palavras injuriosas e grosserias tinham significados ambivalentes. O que dominava, sobretudo, era o sentido da festa e do riso, que atingia até mesmo as camadas mais

altas do pensamento e do culto religioso. Assim, Bakhtin (2002, p. 04) considera essa festa não só carnavalesca, mas que se ultrapassa e opõe-se ao mundo oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.

Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

O carnaval, na Idade Média e no início do Renascimento, era uma festa popular em que se invertia o que era tido como oficial predominando o hiperbólico e o grotesco. Era uma festa para ser vivida pelo povo, e não por ele presenciada. Durante a festa carnavalesca, além das diferenças sociais que eram temporariamente abolidas, os papéis sociais e de gênero também eram trocados, era o universo que sofria inversão, morte que se renovava, renascendo para um novo tempo (BAKHTIN, 2002).

Rebaixar, segundo Bakhtin (2002), consiste em aproximar-se da terra, entrar em comunhão com a parte inferior do corpo, como o ventre e os órgãos genitais. O corpo rebaixado cresce e se renova sem cessar, e esse rebaixamento caracterizava a Idade Média e parte do Renascimento, daí aportando-se para as artes e para as práticas corporais como um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, de imagem grotesca, diferente da imagem da vida cotidiana oficial, que era pré-estabelecida e perfeita.

Os rebaixamentos grotescos, nos sentidos próprios e metafóricos de movimento para baixo, constituem gestos típicos das formas cômicas populares, e os diabos cumprem neles um papel primordial. Nas diabruras da Idade Média, que eram parte dos mistérios representados na praça pública, os homens se vestiam como demônios e saíam a pregar peças pela cidade, violando o direito de propriedade, pilhando e entregando-se a excessos no banquete e no sexo. Na verdade, esses homens do povo não passavam de “pobres diabos”, mas, nesses momentos de liberdade extraoficial e carnavalesca, tudo lhes era permitido como parte da comédia ambivalente que os humanos faziam ao lado do outrora temido Demônio cristão (BAKHTIN, 2002).

Conforme demonstrou Bakhtin (2002), os excrementos aparecem com frequência em diversas formas verbais da cultura popular, como imprecações, injúrias e grosserias, que dão uma imagem grotesca do corpo e das funções fisiológicas. Seu caráter é ambivalente, como o

de todas as imagens do baixo material e corporal, ligando-se à morte e à renovação. Constituem a “matéria alegre”, que rebaixa e faz rir.

Esse corpo grotesco não era acabado nem perfeito; nem estava separado do resto do mundo, nem tampouco era a degradação do sublime, mas ao mesmo tempo, nascimento e ressurreição. Era o corpo que dava vida e desaparecia, era o corpo das grosserias e das obscenidades, que estava totalmente alegre, ousado, licencioso e franco; ressoava com toda a liberdade na praça, em festas, para além das restrições e convenções e interdições verbais (BAKHTIN, 2002). Conforme observa Le Goff; Truong (2006, p. 146) “e a fala, como o riso, é também um fenômeno corporal, passa pela boca, esse filtro imperfeito que deixa escapar os palavrões, as blasfêmias tanto quanto as preces ou as prédicas”. Nesse sentido, tinha-se o corpo como o laço da interação entre o indivíduo e o grupo, a natureza e a cultura, a coerção e a liberdade.

Apesar de o corpo licencioso ser perseguido pela Igreja e pelo feudo, ele dançou, dramatizou, cantou; pois como impedir este de dançar, de dramatizar ou de cantar? Apesar das proibições, viam-se na praça pública representações de danças bárbaras, de pantomimas, de teatro popular, de músicas como os *villancicos*.

A lírica medieval, com certeza, deixou-se cativar pelos seus *villancicos* poemas breves de motivo pastoril, na tradição das pastorelas provençais e galego-portuguesas. Como herança direta surgiram então os cânticos populares, muito importantes em toda a Europa medieval, chamados *Noëls* na França, *Villancicos* na Espanha e *Folia* em Portugal. Incorporavam, em suas comédias, danças e músicas, elementos de origem tradicional, sagrada e profana, apesar de terem uma origem litúrgica. Os *villancicos* transformaram-se em peça de língua vulgar que se cantavam com textos populares ou poemas retirados dos cantos litúrgicos. Foram, pois, uma forma culta tipicamente hispânica que se converteu num gênero religioso mediante a adaptação das melodias profanas que cantava o povo (VALLS, 1991).

Provavelmente esses cantos, acrescidos do teatro de Gil Vicente, depois de José de Anchieta e Manoel da Nóbrega, constituem as matrizes mais diretas das diversas danças populares existentes no Brasil, dentre elas, o Pastoril. Andrade (2002) comenta que o Pastoril é a encarnação profana do auto natalino, e sua encenação compreende o episódio da natividade, evocando o nascimento do Deus Menino, as loas ou canções fazem alusão a esse nascimento, obedecendo a uma sequência de cena caracteristicamente piedosa, humilde e respeitosa em sua forma religiosa.

Os autos pastoris trazem influências medievais, pois naquele período eles estavam em grande voga na Europa e eram instituídos pelo clero no seio da Igreja, para fortificar a fé das

massas populares. Andrade (2002) informa que essas representações formaram um dos núcleos mais importantes do drama litúrgico medieval, dividindo-se em cenas que representavam o nascimento de Cristo, a adoração dos Reis Magos e o massacre dos inocentes. “Essa é a origem primeira do nosso Pastoril, uma celebração do nascimento de Jesus, em forma dramática, de gênero pastoral, reproduzindo a adoração dos pastores e Reis Magos” (ANDRADE, 2002, p. 319).

Mello e Pereira (1990) concordam que essa metamorfose do Pastoril de origem religiosa, passando para o domínio do profano, não se deu de uma hora para outra, pois o mesmo fenômeno ocorreu com os *villancicos* já no século XV. Na Idade Média, podemos observar que essas metamorfoses do sagrado para o profano eram muito comuns no período de carnaval e autorizados pelo Estado, bem como pelas autoridades religiosas.

Todavia, este processo de dessacralização das manifestações originalmente religiosas foi, paradoxalmente, incentivado pelas próprias autoridades eclesiásticas, como estratégia para atrair as pessoas para a igreja, para as coisas da religião. Para tanto, a igreja procurou fazer alguma concessão ao povo, oferecendo-lhe um pouco de divertimento, para, dessa forma, atraí-lo para os ofícios sagrados. Portugueses e espanhóis sempre foram condescendentes, neste particular. Assim é que quase todas as celebrações de datas de Espanha e Portugal se converteram em festa eclesiástica e festa popular, festa da igreja e festa de rua (MELLO; PEREIRA, 1990, p. 39).

No Pastoril profano, há uma dessacralização do bailado e dos valores e comportamentos religiosos. Poderíamos dizer que há uma reatualização do tempo festivo, que é transcendido pela presença marcante do Velho, dos improvisos que este faz em cena e das canções cantadas por ele e suas pastoras.

Essa reatualização do tempo festivo pode ser observada no decurso da passagem do Pastoril religioso para o Pastoril profano, em que “[...] o homem não-religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir” (ELIADE, 1992, p. 65).

Estudiosos do pastoril, como Andrade (2002), Mello e Pereira (1990), apontam o final do século XIX no Brasil como a passagem do Pastoril religioso para o Pastoril profano. O Pastoril religioso, ao representar o nascimento da natividade, de certa forma, manifesta o sagrado em sua totalidade; já o Pastoril profano dessacraliza essa religiosidade. Dessa forma, antigos presépios, lapinhas e pastoris sagrados tiveram que conviver com esse folguedo profano. O seu surgimento não implicou a eliminação dos autos natalinos citados, sendo estes encontrados ainda em sua forma sagrada em alguns estados brasileiros da região Nordeste.

Ao enveredar por esses caminhos, o Auto Pastoril transforma-se em sincretismo profano-religioso, tornando-se, muitas vezes, profano, com suas características que ressaltam a licenciosidade do Velho do Pastoril e a sensualidade das pastoras e evidenciam canções típicas dos antigos *Villancicos*.

No Pastoril profano, esse comportamento pode ser observado em algumas canções que trazem características libidinosas. Geralmente essas canções iniciavam/iniciam as jornadas para que estas ficassem/fiquem depois mais picantes com a presença do Velho. Exemplificamos a afirmativa com a cançoneta “Pé de ouro”, de autoria dos Velhos Barroso e Faceta:

A nossa mestra tem um pé de ouro
A contramestra sabe bem dançar
Nossa Diana é um beija-flor
Que anda nos jardins beijando as rosas
Eu peço licença aos senhores
Que todos nos prestam atenção
Nós somos as pastoras da Lira
Que alegra vossos corações
Nós somos as pastoras da Lira
Que alegra vossos corações
(Pé de ouro. Velhos Barroso e Faceta).

O profano no Pastoril é o domínio do cotidiano, da liberdade, da leveza e da espontaneidade; profano é ausência de pecado, de escrúpulos, de proibições e tabus. O mundo profano costuma abrigar a irreverência, a comicidade, a gozação, o ridículo. Ratificamos a importância do Pastoril profano para os folguedos e as danças dramáticas brasileiras, uma vez que este ganhou visibilidade a partir da presença de novos personagens que compõem o auto. Nele, figura a presença do Velho, personagem hilário e um dos condutores da “brincadeira”.

Pela dinâmica natural ou pelo menos inevitável de uma espécie de dispersão cultural, esses pastoris podem ser encontrados também hoje, ainda que com distribuição menos regular, nos estados do Nordeste. Há registros até na região Norte. O Velho dos pastoris profanos, personagem belicoso, é quem mais se apropriou das canções, estribilhos dos *villancicos* galego-portugueses e espanhóis, transformando-os em uma linguagem própria do homem nordestino e colocando em suas canções e brincadeiras a irreverência desses *villancicos*.

Povos que dançavam, cantavam, transgrediam; amantes das festas dançadas contribuíram para sua manutenção, assim como aconteceu com o Teatro Popular Medieval,

através dos gêneros teatrais como as farsas, os mistérios e as moralidades. Da Idade Média citamos a dança de São Vito, a dançomania e as danças mouriscas surgidas, segundo alguns autores, no século VIII, de acordo com outros no século XI. Reproduzia-se na dança mourisca a primitiva dança de armas na forma de uma batalha entre mouros e cristãos (PORTINARI, 1989).

Naquele período, não havia festa sem dança, e esta, em cada local, tinha seu lugar próprio, afirma Zumthor (1989).

Entre as danças às quais podiam entregar-se ao sabor das circunstâncias [...] algumas, de longínqua origem pagã, inicialmente ligadas a cultos agrários, permaneceram atadas a épocas modernas tradicionais no campo; outras, saídas dessas talvez, mas repensadas segundo um modelo inspirado nos salmos, desde a Alta Idade Média foram integradas pela liturgia católica, enquanto manifestação da alegria espiritual; outras enfim, a partir do século XII, elaboração cortês das primeiras ou das segundas [...] espalharam-se no meio nobre, a título de recreação mundana (ZUMTHOR, 1989, p. 246)

Paradoxalmente, considerando a repressão cristã, as guerras, as pestes, a insegurança, o pânico e a confusão que marcaram o desmantelamento do mundo feudal, as condições de vida do fim da Idade Média foram expressas através do que se convencionou chamar “dançomania”, movimento composto pela tarantela, pela dança de São Vito ou São Guido, pela dança do flautista de Hamelin e pela dança macabra.

Atrás da dança macabra, que celebra o triunfo da Morte, a Idade Média manifesta, a intervalos, o sentimento outonal da beleza que morre, e por mais que uma fé inabalável permita que se olhe com serena esperança a dança da irmã morte, resta sempre aquele véu de melancolia [...] (ECO, 1989, p. 22).

As danças citadas estavam, geralmente, associadas às intempéries da sociedade medievalista; a dança de São Vito, na Alemanha e nos Países Baixos, associava-se às epidemias de tifo e peste; a dança macabra simbolizava a insanidade pelo pecado e o flagelo da peste; e a tarantela, pela picada de uma aranha chamada tarântula (PORTINARI, 1989).

Dançou-se nas praças públicas, dançou-se para celebrar, assim como os corpos medievais ousaram dramatizar e cantar desafiando o poder do clero. Ressaltamos, dessa forma, o teatro popular medieval representado pelos mimos, as pantomimas, os saltimbancos e a *Commedia dell'Arte*. Esse teatro dialogava com Deus e o diabo, era cheio de vida e contrastes, provocava as proibições da Igreja, estendendo-se para além da casa de Deus, sendo colocado no meio da vida cotidiana, conforme argumenta Berthold (2000, p. 186): “Ao

lado do Evangelho, descobriram e exploraram as inesgotáveis reservas de mimo, da arte do ator em todas as suas potencialidades – o Carnaval (*Fasnachtsspiel*) e a representação camponesa, a farsa, a *sottie*, a alegoria e a moralidade”.

Os corpos dos atores medievais extrapolaram as proibições da Igreja quando se permitiram satirizar a fé cristã, utilizar-se de gestos obscenos em cena, uso de diferentes línguas vernáculas em suas representações, bem como diferentes figurinos e acessórios cênicos (BERTHOLD, 2000). Dessa forma, a palavra falada, os cânticos solenes e a animada ação pantomímica se integravam numa experiência teatral que deve ter deixado uma impressão profunda e duradoura nos espectadores medievais.

Os bufões, saltimbancos, músicos, dançarinos e domadores de animais da Idade Média certamente não podiam reclamar de que sua existência fosse deixada no esquecimento. Estes foram responsáveis, nos séculos do medievo, pelos autos profanos, sendo denominados de jocalatores, menestréis e errantes. Sozinhos ou aos pares, esses artistas apresentavam suas cenas com trajes e maquiagem, revelando corpos modificados pela máscara. Gestos vívidos e danças sugestivas faziam parte de seus repertórios corporais como técnicas de cena, bem como a representação da astúcia feminina, a espiritualidade gaulesca da farsa, as astúcias verbais, a autoironia, as polêmicas políticas mordazmente dissimuladas como alegorias inofensivas (BERTHOLD, 2000).

Das camadas oprimidas da sociedade, saíam os saltimbancos, os acrobatas, os lutadores das cortes, bem como os infantes de batalhas e os cantores populares. Com a evolução no tempo e as mudanças nos costumes, ao adentrar-se no Renascimento, as práticas corporais, os jogos, as festas profanas e a música tinham bem mais aceitação, tolerância e participação popular.

Neste estudo evidenciamos que, na Idade Média, toda e qualquer preocupação com o corpo era proibida, mas não deixou de existir. A influência da Igreja era grande. Evidencia-se a separação do corpo e da alma, prevalecendo a força da segunda sobre o primeiro. Segundo Le Goff; Truong (2006), o bem da alma estava acima dos desejos e prazeres da carne e, portanto, acima dos aspectos materiais. O corpo tornou-se culpado, perverso e necessitado de purificação. Incentivo ao autoflagelo, enforcamentos, apedrejamentos e execuções em praça pública.

Podemos observar que o corpo ocidental medieval encontrava-se em plena metamorfose, apesar das restrições do cristianismo. Não se tratava mais de aceitá-lo como ele era, mas sim de corrigi-lo, transformá-lo e reconstruí-lo. O indivíduo medieval em transformação buscava em seu corpo uma verdade sobre si mesmo que a sociedade não conseguia mais lhe

proporcionar. Assim, na falta de realizar-se em sua própria existência, esse indivíduo procurava realizar-se nas práticas corporais, nas festas populares e nas artes, através do seu corpo. Ao mudá-lo, ele buscava transformar a sua relação com o mundo, multiplicando os seus personagens sociais.

Esses personagens sociais riam, e esse riso, como comenta Eco (1983), era invertido, elevado à arte, fazendo-se objeto da filosofia, próprio do homem, anulando o medo, desmantelando a seriedade, transformando o corpo conspurcado em corpo cheio de artifícios argutos numa sociedade repressora, mas também desveladora de festas e práticas corporais no medievo.

É interessante observar que a lírica do corpo medieval pode ser encontrada ainda na era moderna em momentos de estagnação e de apogeu que configuram esse corpo lírico, bem como na contemporaneidade nos pastoris brasileiros, sejam eles sagrados, sejam profanos. Quando fazemos referências à estética das danças medievais, podemos encontrar nos pastoris resquícios dessa estética nos tropos, que eram dramas litúrgicos medievais, na *Commedia dell'Arte* italiana e nos *villancicos* ibéricos, que muito contribuíram para a formação desse folguedo no Brasil.

Uma abordagem do corpo lírico na era moderna

Falar do Pastoral na contemporaneidade faz-nos buscar seus resquícios no medievo e na era moderna¹⁸. Pensar tal abordagem na era moderna é pensar em um corpo que vai se modificando em novas atitudes em relação ao próprio corpo ou ao corpo do outro. Tais mudanças ocorreram nessa época na esfera do público e do privado, como argumenta Ariès (1991) na História da vida privada. Para ele essas mudanças ocorreram significativamente nas esferas mencionadas e foram fundamentais para a transição da Idade Média à Moderna. O referido autor cita o papel do Estado¹⁹, o desenvolvimento da alfabetização²⁰ e as formas novas de religião²¹, que de certa forma corroboraram para se pensar este novo "ideário" de corpo nas

¹⁸ A Modernidade é definida pela "destruição das ordens antigas", pelo "triunfo da racionalidade subjetiva ou instrumental" e pelo "processo de subjetivação" que se formam no interior do individualismo, todos esses termos amparados por uma tendência inédita à universalização de seus valores e normas, levando a uma ocidentalização do mundo.

¹⁹ Segundo Ariès (1991) o Estado de justiça dividiu a sociedade em três zonas, a saber: a sociedade cortesã, as classes populares, com suas misturas tradicionais do trabalho e da festa, e a corte.

²⁰ O escrito abala fortemente os valores antigos ligados à palavra oral, que durante muito tempo foi usada para declarar o direito e a justiça, o comando e o poder (ARIÈS, 1991).

²¹ As religiões desenvolvem o exame da consciência, sob a forma católica da confissão ou a puritana do diário íntimo (ARIÈS, 1991).

sociedades ocidentais em seus domínios do que se é permitido ou ilícito, mostrado ou escondido, público ou íntimo. Ainda, como argumenta o autor, a literatura da civilidade, a maneira de tratar o próprio corpo e o do outro explicam um pudor novo, uma preocupação nova em esconder determinadas partes do corpo e determinados atos que não mais eram do foro público, mas sim do privado.

Esse corpo, na era moderna, certamente passou por mudanças que influenciariam a medicina, a educação, as artes, a culinária, os costumes, a dança, a cultura popular, dentre outras inúmeras vias que nos permitiu compreendê-lo. Dentre tantas formas de se pensar esse corpo da era moderna, o novo olhar do homem sobre o mundo é o olhar da consciência secularizada, ou seja, dessacralizada, da qual se retira o componente religioso para só considerar a natureza física e biológica, em que o corpo passa a ser objeto da ciência. Tema privilegiado pela Modernidade, o corpo transformou-se em objeto de estudo da ciência e foi tomado como objeto suscetível ao conhecimento e à intervenção humana, estando sujeito ao esquadramento de suas possibilidades, à modificação de suas formas, à ampliação de seus limites históricos.

Nessa assertiva, o corpo perde seus velhos encantos de um medievo tardio para um novo regime de imagens que privilegiam atitudes e comportamentos diferentes, mobilização de diversas ciências, uma lógica mecânica (século XVII), energética (século XIX) e informacional (século XX), sugerindo um rendimento possível, regulando gastos e economias, regulando o sentido do controle e dos ajustamentos (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008).

Da mudança da religião à ciência, passando por diferentes disciplinas e pedagogias, o corpo encontra terreno fértil para ser discutido nas Ciências e nas Artes. Na primeira, o corpo é visto como uma evidência que acompanha todos os seres humanos - do nascimento à morte - sendo que o seu valor, geralmente, é permeado pelo olhar racional.

Marcada por um tipo de racionalidade que sempre busca a utilidade de coisas, objetos e pessoas, é na medicina que as percepções em torno do corpo vão estar profundamente relacionadas com as novas percepções de universo e de sociedade que vão se popularizar a partir dos avanços de uma produção científica que considerava uma medicina privada, formada com base nos interesses do mercado que se estruturava, e o desenvolvimento de uma medicina voltada para o corpo social que se expandia (VIGARELLO; CORBIN; COURTINE, 2008).

Tanto uma medicina quanto a outra afetou as concepções de corpo no período renascentista, bem como os modos de ser e de agir daquele povo. Tal medicina influenciou na formação e posicionamento dos indivíduos no interior da estrutura social e nas relações do

homem consigo mesmo, com os outros homens, com a natureza e com a Educação. As transformações que se operaram nas formas de Educação e nos estilos de vida das pessoas foram amalgamadas numa ciência dualista pelo cogito cartesiano e impôs o crescente controle e restrição aos usos do corpo, tendo em vista a sua utilidade.

No pensamento moderno, as concepções de corpo vão se tornar mais enfáticas no que diz respeito ao dualismo mente e corpo. Descartes será o maior representante dessa orientação filosófica e influenciará o desenvolvimento da Ciência e da Educação institucionalizada através da fragmentação entre o saber sensível e o saber lógico.

Em Descartes²², o corpo humano é do domínio da natureza, o corpo é puramente corpo, assim como a alma é puramente alma, princípio que autoriza a razão e a ciência, como sua instituição, a conhecer e dominar o corpo humano, tarefas que serão exacerbadas na atualidade. Ao separar radicalmente as dimensões corpo e alma²³, a perspectiva cartesiana reforça a ideia de funcionamento corporal independente da ideia de essência, como uma maquinaria que atua com princípios mecânicos próprios (NÓBREGA, 2005).

A perspectiva do pensamento cartesiano contém uma teoria médica validada no corpo-máquina que vai instaurar o dualismo entre corpo versus mente, próprio do Renascimento, com Descartes, cuja ideia influenciou a Ciência, a Filosofia e, sobretudo, a Educação Física. É através do pensamento da medicina cartesiana, diferenciada da medicina tradicional, que a concepção de corpo-máquina contida no pensamento cartesiano está expressa na explicação do funcionamento do corpo.

O corpo, dessa forma, é explicado como uma máquina e funciona como um autômato; as funções seguem a disposição dos seus órgãos, sem nenhum aspecto ligado à alma (NÓBREGA, 2005).

É sob essa ótica que se racionaliza o corpo a um objeto que deve ser disciplinado e reduz o homem à objetividade, apagando o subjetivo, sufocado pelo objetivismo da racionalidade

²² Para Descartes, a única certeza contida no cogito é a da existência do eu pensante, certeza esta que irá caracterizar as oposições feitas por este filósofo, da substância pensante e da substância corpórea. Dessa forma, o corpo é colocado como algo contingente, que se ocupa da extensão, enquanto à alma compete conhecer a verdade das coisas, através da intuição puramente intelectual. "A alma, sendo uma substância pensante e inextensa, opõe-se ao corpo, por este pertencer ao universo da extensão. Dessa forma, têm-se duas realidades distintas e opostas, a saber, a realidade psíquica e a realidade física" (NÓBREGA, 2005, p. 37).

²³ Para Descartes, o corpo atua contra a alma, o que na alma é uma paixão é nele uma ação, pois o corpo não pensa, daí a necessidade de racionalizar as paixões, tema da Moral cartesiana em que o filósofo vai reconhecer a ligação estreita entre alma e corpo, sendo esta união não apenas uma soma, e sim uma mistura total, embora para esse filósofo a razão predominasse sobre o sensível, apesar de reconhecer na ação humana essa união. Descartes avançou nessa temática no sentido de compreender o corpo não apenas em detrimento da alma, mas o aspecto dualista do seu pensamento permaneceu, principalmente em relação ao conhecimento que vai influenciar consubstancialmente as práticas corporais, sobretudo nas atividades ligadas à Educação Física (NÓBREGA, 2005).

técnico-científica. É certo que a atitude reducionista cartesiana não foi a única que existiu naquele período, sendo que o vitalismo e o ecletismo também se colocavam de forma muito enfática; porém a hegemonia no interior da ciência coube à primeira. Nas palavras de Foucault (1987, p. 154) encontra-se essa preocupação, expressa da seguinte maneira:

Eles [sistema e método] se opõem como se opõem Lineu a Buffon, a Danson, a Antoine-Laurent de Jussieu. Como se opõe uma concepção rígida e clara da natureza à percepção fina e imediata de seus parentescos. Como se opõe a idéia de uma natureza imóvel à de uma continuidade fervilhante dos seres que se comunicam entre si, se confundem e talvez se transformem uns nos outros. Contudo, o essencial não está nesse conflito de grandes intuições da natureza. Está antes na rede de necessidades que nesse ponto tornou possível e indispensável a escolha entre duas maneiras de constituir a história natural como uma língua.

O triunfo da razão se deu, além da medicina, no controle dos corpos, como aponta Foucault, em *Vigiar e punir* e na *História da sexualidade*. Neste controle disciplinar que se mostra na laboriosa elaboração da etiqueta, da polidez, do autocontrole, da sexualidade, vão se configurando técnicas disciplinares e controles corporais lentamente elaborados que contribuem, como apontam Vigarello; Corbin e Coutrine (2008) por sua própria “incorporação”, para em compensação modelar a sensibilidade.

A importância que é atribuída ao sexo, por exemplo, ou melhor, ao controle da sexualidade, talvez possa ser mais bem compreendida com a ajuda de Foucault (1988), o qual argumenta que o sexo se transforma, a partir do século XVIII, numa peça fundamental, pois se encontra na articulação entre as disciplinas individuais do corpo e as regulações da população; constituiu-se na chave para garantir a vigilância sobre os indivíduos e o controle sobre o corpo social. O corpo passa a ser focado pelas “tecnologias individualizantes do poder”, por uma anatomia política que atua sobre os indivíduos “até anatomizá-los”, tornando-os centrados em seus corpos, com base nas preocupações terapêuticas e morais que vão sendo internalizadas.

O corpo sujeito às normas é inclusive um corpo “corrigido”, no qual a sujeição física produz uma consciência também a ela subjugada, daí a história da disciplina para tornar os corpos dóceis e úteis. Vamos encontrar além desse corpo que se subjugava às normas e a medicina renascentista, um corpo que transita pelo mundo da Arte, quer seja na pintura, na escultura, na dança, quer seja no teatro. A Arte, por sua capacidade intrínseca de representação e materialização do “espírito” de uma época, mostra-se como um elemento fundamental para a compreensão da expectativa de corpo que vai se manifestando na Modernidade. O processo de individuação que vem sendo apontado pode ser percebido nas obras de arte do Renascimento,

quando surgem os primeiros autorretratos que, diferentemente do período anterior, começam a ser mais realistas e a não "mascarar" o corpo. Mais do que isso, as obras de arte também apresentam uma tentativa de representação do cotidiano mais elementar, adquirindo uma independência de dois elementos muito característicos das obras anteriores: a representação religiosa ou mitológica e a representação da realeza.

Nesse universo artístico do Renascimento ao século das luzes, como pontua Proença (2006), surgiram artistas que representaram o corpo sob diversas formas, tais como imitação do real, a busca da conciliação entre o terreno e o sobrenatural, imobilidade e beleza geométrica, a linha que sugere o ritmo e não a energia, a busca do conhecimento científico e da beleza artística, o equilíbrio e a simetria, a beleza delicada da vida cotidiana e a cultura popular.

Podemos perceber em alguns artistas renascentistas ideais de corpo e de beleza. A "Primavera", obra de Sandro Botticelli, de 1478, demonstra esse corpo lírico moderno e a representação de formas perfeitas em um mundo pagão representado por deusas, ninfas e seres da mitologia grega. Outros exemplos de ideais de beleza são encontrados na pintura de Leonardo Da Vinci e Michelangelo. Em Da Vinci, a exemplo da obra "A Virgem dos Rochedos" (1483-1486), a atenção se concentra nos corpos de Maria, São João Batista, Jesus e um anjo, mas a atenção do observador é desviada para o Menino Jesus, o que o torna figura principal da composição.

Proença (2006) comenta que Da Vinci conseguiu isso pelo envolvimento do corpo do menino na luz, pela atitude de adoração de São João, pela mão de Maria estendida sobre a cabeça do menino e pela atitude protetora do anjo, que o apoia. Em Michelangelo encontramos o equilíbrio das formas, principalmente em sua obra "Criação do homem", pintura do teto da Capela Sistina, no Vaticano. Nessa obra, Deus, representado por um homem de corpo vigoroso e cercado por anjos, estende a mão para tocar a de Adão, representado por um homem jovem, cujo corpo forte e harmonioso concretiza magnificamente o ideal de beleza renascentista.

Outra obra importante que merece ser mencionada é o Davi, escultura feita em mármore com altura de 410 cm, realizada por Michelangelo entre os anos de 1501 e 1504. Ao observarmos essa escultura, notamos que se trata de um jovem adulto com o corpo tenso e cheio de energias controladas; sua mão é colossal, suas expressões faciais contêm uma espécie de força interior que não aparece no iluminismo idealizado pelos gregos.

Decerto que outros artistas, depois do Renascimento, pintaram e esculpiram o corpo humano com suas belezas líricas ou seus aspectos científicos. Nesta segunda acepção, temos a obra que foi referência para a medicina "A lição de Anatomia do Doutor Tulp", pintura com dimensões de 162,5 cm X 216,5 cm, feita por Rembrandt em 1632. Nessa pintura, o artista

parece surpreender o professor e os estudiosos em plena atividade de dissecação; se observarmos bem o quadro, poderemos notar que foi o trabalho do pintor com a penumbra, que define os espaços, e o uso da luz, intensa no corpo do cadáver e amenizada nos rostos atentos e curiosos dos ouvintes, que estabelecem o clima de descoberta e de pesquisa que a cena representa (PROENÇA, 2006).

Há outras iniciativas na mesma direção que se fundamentam numa pintura que apresenta tendências influenciadas pela ciência no que diz respeito às formas de representação do corpo. A racionalidade característica da ciência e os conhecimentos por ela produzidos vão gerar formas de arte como o naturalismo racionalista ou o cubismo, em que se poderiam identificar obras como o *Atleta*, que Picasso pintou em 1909, a qual é representativa de uma nova expectativa de corpo que se estrutura com os fundamentos da ciência. Há outras obras que se baseiam na simetria do *balett* clássico, tais como “O Ensaio”, “No Palco”, “Quatro bailarinas em cena” de Degas. Em suas obras com a representação do *balett* clássico, Degas preocupava-se em flagrar um instante da vida das pessoas, apreender um momento do movimento de um corpo ou da expressão de um rosto. Para tais apreensões dava-lhes pinceladas de leveza, de delicadeza das cores em pastel e sutileza do desenho e, ainda que se dedicasse à pintura das bailarinas, o artista, nas telas, capturava-as mais do que seduzia. Definia-as.

Ressaltamos ainda a pintura do cotidiano ou dos costumes ou não obstante a pintura com aspectos da cultura popular. Exemplificamos com a pintura de Peter Bruegel e da brasileira Tarsila do Amaral. Em Bruegel encontramos retratos de pequenas aldeias do século XVI que retratavam a realidade das brincadeiras e conservavam a cultura medieval. Suas telas de orientação medievalista trazem traços dos jogos infantis e da cultura dos aldeões do século XVI. Ao observamos algumas de suas obras, como, por exemplo, “A dança dos camponeses”, de 1568, e “Jogos infantis”, pintada em 1560, dois fatos chamam a atenção: uma composição com um grande número de figuras retratando corpos brincantes e uma atitude pueril nos jogos infantis. Tais telas apresentam-se como a cultura do povo, que é desregrada, sem os ditames do corpo disciplinado.

Na obra de Tarsila do Amaral, costumes brasileiros são retratados a partir de um “canibalismo antropofágico” da estética europeia transformada numa arte brasileira. Essa antropofagia pode ser encontrada nas obras “Abaporu”, de 1928, e “Operários”, datada de 1931. Na primeira, a artista apresenta a deformidade do corpo: a cabeça bem pequena para um corpo mediano e mãos e pés grandes, criando uma estética que ressalta a antropofagia que está enraizada na cultura brasileira. A segunda obra apresenta apenas cabeças de operários

paulistas da década de 1930, constituindo-se em uma fase de sua carreira artística em que não bastava seguir apenas as tendências europeias; era preciso criar algo que fosse realmente brasileiro.

Percebemos aproximações da pintura renascentista de Peter Bruegel e da pintura moderna de Tarsila do Amaral com a estética dos pastoris brasileiros. Tais aproximações são notadas na festa, na lírica do corpo que não segue uma simetria da dança, mas que se indisciplina a partir de movimentos corporais que não são regidos por padrões estéticos de beleza apolínic. Tais corpos, tanto na pintura dos artistas mencionados quanto no Pastoril, apresentam-se desregrados, dionisíacos, perpassados por uma estética do grotesco não no sentido da degradação do sublime, mas um corpo que está aberto ao mundo pelo seu inacabamento e pela licenciosidade.

Nem só de medicina e pintura vive esse corpo transmoldado da era moderna. Na arte, por exemplo, esse corpo foi festejado na música, no teatro e na dança. Na dança desse período registramos o corpo métrico do *balett*, mas também há registros de uma dança desregrada que saía do seio da cultura popular, tais como o *triumfi* e as *stravaganzas*, os *bals masqués* durante o carnaval renascentista, as valsas, as *shottisches*, as polcas e os lanceiros, que vão se sucedendo até finalizar o século XIX. Outras danças são registradas durante toda essa era moderna, dentre elas podemos citar as mazurcas, as quadrilhas herdadas de contradanças francesas que fomentaram processos de criação, desenvolvimento e transformação da dança em outros gêneros ou estilos, mas que mesmo com esses processos de transformações o povo continuou dançando a seu modo, para seu próprio alívio e regozijo. O corpo, na dança, constrói-se e é construído, e nele estão escritas as particularidades do seu momento, de sua cultura, das suas possibilidades que são inúmeras. E não há como categorizá-lo ou defini-lo em uma era, uma vez que a multiplicidade é a sua marca mais visível.

Esse corpo perpassado pela história vai se reconfigurando e encontra no século XX outra ótica de pensá-lo e compreendê-lo à luz da Filosofia, da Ciência e das Artes. Vigarello; Corbin e Coutrine (2008) argumentam que nesse século houve uma divisória do corpo e que ele foi teoricamente inventado no século XX. Os autores citados apresentam três acepções para essa invenção, a saber: a psicanálise de Freud, em que o inconsciente fala através do corpo, a ideia de corpo como berço original de toda significação segundo Hurssel, com a Fenomenologia e posterior aprofundamento dessa Fenomenologia com Merleau-Ponty, com uma concepção elaborada do corpo como “encarnação da consciência” e seus desdobramentos no tempo e no espaço como “pivô do mundo”, e a descoberta do corpo pela Antropologia a partir de Marcel Mauss.

Jamais o corpo conheceu tão grandes transformações em um só século e com tanta profundidade. Tais transformações podem ser vistas na Medicina, nas Artes, na Filosofia, na Educação, na Cultura. Um corpo que se apresenta com o propósito de envolver tais transformações como “[...] corpo orgânico, de carne e de sangue, corpo agente e instrumento de práticas sociais, corpo subjetivo, enfim, eu-pele, envoltório material das formas conscientes e das pulsões inconscientes” (VIGARELLO; CORBIN E COUTRINE, 2008, p. 10).

Nesse século há mutações do olhar quando o corpo é penetrado por saberes médicos e por tecnologias, transformado, sexuado, sofrendo brutalidades nos campos de concentração e nas guerras, recriado nas artes do teatro, da dança, da pintura. Nas artes tais recriações incorporam as mudanças ocorridas neste século, e o corpo dança de pés descalços, com túnicas, com artefatos tecnológicos; inventa e reinventa-se na dança, no cinema, na música, na performance arte, no teatro quer seja épico, de estranhamento, visceral, quer seja com tendências naturalistas. Tal corpo apresenta-se paradoxal, e sua história não poderia escapar à história da Medicina, das Artes, da Filosofia, da Educação, dos Folguedos populares brasileiros.

Essa mutação do olhar pode ser expressa nos folguedos populares brasileiros, em especial no objeto de nosso estudo: Pastoril. Entendemos que o licencioso no Pastoril não perde a poética lírica do arrebatamento, da imaginação, do riso, quando diz respeito aos personagens (Mestra, Contramestra, Diana, Velho), às músicas de duplo sentido, aos gestos e à espacialidade (do corpo e social) em que esses pastoris se realizam.

A espacialidade corporal nesse folguedo é dinâmica, pois se trata das partes do corpo envolvidas em determinada situação da dança. O corpo não se reduz ao espaço, mas seu movimento é meio de percepção do espaço, do tempo e da ação. É pelo corpo fenomenal que há movimento e projeção de significações no mundo. Essa espacialidade corporal, com efeito, não é simplesmente experiência do corpo, mas experiência do corpo no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Compreender esse corpo lírico é uma forma de compreender na contemporaneidade o seu universo artístico e estético iniciado ainda na Idade Média e que pode estar sendo ressignificado, apontando-nos uma apreciação estética nas artes cênicas, nas práticas corporais, capaz de incentivar a crítica, a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades instituídas.

Esses pastoris, encontrados em grande parte nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, encontram solo fértil em terras potiguares, onde se desenvolveram em seus aspectos profano-religiosos em várias cidades norte-rio-grandenses, sendo esse folguedo dançado por crianças,

adolescentes e idosos, configurando-se como um folguedo do ciclo natalino, mas que é dançado o ano todo no palco, na escola, na rua.

Para a compreensão de tal folguedo em terras potiguares discutimos no capítulo seguinte uma cartografia dos pastoris do RN, refletindo esse corpo lírico no olhar através da licenciosidade dos gestos e no escutar a partir das cançonetes, do corpo grotesco, bem como da fenomenologia da memória dos brincantes do Pastoril. Uma memória guardada na oralidade, no corpo e nos gestos.

Segunda Jornada

Cartografia do Pastoral
Potiguar

Este capítulo apresenta uma cartografia dos pastoris no estado do Rio Grande do Norte, com mapeamentos de pastoris sagrados e profanos, que são significativos para pensarmos o riso, o corpo e a educação no âmbito desse folguedo popular. Podemos encontrar esse folguedo da cultura popular nos municípios de Natal (Praia de Ponta Negra e no Bairro do Bom Pastor), São Gonçalo do Amarante, Ceará-Mirim, Pedro Velho, Nísia Floresta, Tibau do Sul, São Paulo do Potengi e em Parnamirim (Praia de Pirangi), alternando-se em fases de apogeu e de declínio.

Pastorais, Bailes Pastoris, Festa da Lapinha, Terno de Reis, Pastor, Pastoril Religioso ou Profano, Pastoris do Norte e Nordeste brasileiro. Mário de Andrade designou-o de Pastoril, folguedo de origem ibérica, tendo sua raiz primeira nos *villancicos*. Folguedo nitidamente popular, justificado pela presença dos presépios no Pastoril religioso, e do Velho, personagem audaz, no Pastoril profano.

O Pastoril bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste teve início na Idade Média e era clássico em Portugal, onde recebia a denominação de Auto do Presépio. Tinha, contudo, um sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade. A dramatização do tema surgiu da necessidade de compreensão do episódio da natividade; a cena parada ganhou vida com a incorporação de recursos visuais e auditivos, como a utilização de instrumentos musicais e as cançonetas, por exemplo (ANDRADE, 2002).

Nas jornadas²⁴ mais religiosas, evidenciam-se a apresentação das pastoras, a anunciação do nascimento do menino Jesus, algumas cançonetas para a oferta de prendas, exaltação do próprio Pastoril e a queima da lapinha²⁵ como jornada final. Alguns versos recordam os quinhentistas gilvicentinos como o verso ainda cantado na jornada de entrada “Da cepa nasceu a rama, da rama nasceu a flor, e da flor nasceu Maria, mãe de Nosso Senhor”. Esse verso, de caráter religioso, alude a uma espécie de prelúdio dos pastoris, presépios e lapinhas, numa significativa e dinâmica evocação ao nascimento do divino Redentor (ANDRADE, 2002).

Outros versos evidenciam o final da representação e a continuidade do motivo religioso, como a jornada abaixo, cantada pelas pastoras do Pastoril dos Américos de Ceará-Mirim.

²⁴ As jornadas são equivalentes a cenas ou atos.

²⁵ A Lapinha é um folguedo tipicamente religioso, não se profanizou, e sua apresentação guarda a mesma formação de alas ou cordões, tal qual no Pastoril; as jornadas são inspiradas em motivos religiosos, em particular no nascimento de Cristo (GURGEL, 1999).

A nossa lapinha
Já vai queimar
E nós, pastorinhas,
Devemos chorar.
[...]
A nossa lapinha
Já está se queimando
E nosso brinquedo
Está se acabando.
[...]
A nossa lapinha
Já se queimou
E o nosso brinquedo
Já se acabou.
(Domínio popular)

É curioso observar que, nos séculos XVII e XVIII, os estudiosos não encontram referências importantes sobre o Pastoril na Colônia brasileira, mas já no século XIX, concordam que houve abundância dos bailes pastoris, principalmente no Nordeste e notadamente em Pernambuco e na Bahia. Andrade (2002) observou que esse folguedo dramático não teve uma repercussão nacional (apenas no período oitocentista o Pastoril teve seu brilho e apogeu), diferente dos presépios, que se tornaram tradição em todo o país, talvez, como ele afirma, por ser um fenômeno de imposição burguesa.

Fazem parte do Pastoril religioso a mestra, a contramestra, a Diana, a cigana, a florista e a borboleta, compondo assim os personagens do Pastoril sagrado. Neste não há a participação do elemento masculino; as pastorinhas apresentam-se em sua formação primeira em frente à igreja; geralmente eram meninas inocentes que cantavam e dançavam em louvação ao menino Jesus.

O folguedo de representação dramática transforma-se em sincretismo profano-religioso e encontra boa receptividade, principalmente na região Nordeste do Brasil, criando raízes em novas re-elaborações dos personagens, como o Velho, as mestras e contramestras, a estrela, o anjo, a cigana.

No Nordeste brasileiro saem as pastorinhas angelicais, entram as “endiabradas”. Saem as ladainhas religiosas, chegam as sátiras sociais. É assim que a estrutura do Pastoril se transforma numa encenação picante que seria capaz de fazer gelar padres e freiras se fosse apresentada nas calçadas das igrejas, palco da versão religiosa do folguedo (ANDRADE, 2002).

A passagem do Pastoril Sagrado para o Pastoril Profano, no Brasil, foi um processo herdado dos colonizadores europeus, assim como Bakhtin (2002) afirma que as festas religiosas

europeias também possuíam aspectos cômicos populares e públicos, que foram sendo consagrados pela tradição. Bakhtin (2002, p. 5-13) acrescenta:

No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e tom), a existência de outros cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia ('riso ritual'); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos [...] os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer 'oficiais' [...] as formas cômicas, umas mais cedo outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformar-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.

Essas características cômicas da transição do sagrado ao profano europeu medieval, mencionadas por Bakhtin (2002), aparecem, de forma acentuada, no surgimento do Pastoril, que é composto por uma estrutura animada e repleta de canções curtas. A derivação profana do Pastoril tornou-se, no Brasil, essencialmente cômica, repleta de burlas, blasfêmias, sátiras do sagrado, paródias das orações e ladainhas, piadinhas picantes, chegando mesmo a injúrias explícitas nas canções.

Muda-se a morada; as apresentações não são mais no adro da igreja, mas apresentadas em ruas e teatros; as jornadas não trazem mais o tema religioso; as ofertas e prendas não são mais aquelas do Pastoril religioso, agora as prendas são cravos, rosas, danças, arrematadas por figuras masculinas (MELLO; PEREIRA, 1990).

O Pastoril profano surgiu como uma corruptela do Pastoril natalino, sob influências e preferências, aceitando a participação dos espectadores na animação das cenas, fugindo do enredo e da temática a que era acostumado o Pastoril religioso. Teve seu esplendor nas primeiras décadas do século XX.

Profano é uma palavra derivada do latim *Profanus* (*pro*= diante de, e *fanum*= espaço sagrado), referente àquele ou àquilo que não pertence a uma religião, ou que dela viola princípios sagrados. A maioria das religiões acredita em duas dimensões: a sagrada (perfeita, divina, com poderes superiores aos humanos) e a profana (mundana, banal, vista sempre como inferior ao sagrado). Assim, muitos veem o sagrado como o lado bom, e o profano como o lado mau.

Na verdade, o bem contraposto ao mal não significa que sejam de domínios diferentes. O bem e o mal são ambas categorias do sagrado, como o são Deus e o Diabo. Isto quer dizer que o bem e o mal são categorias de um mesmo sistema de pensamento. A própria classificação de Pastoril em duas

categorias, religioso e profano sugere uma postura moral, sagrada. Pela mesma razão, pode-se dizer que dentro do pensamento sagrado do catolicismo ocidental, as coisas materiais são tidas como profanas. Profano também é o corpo e sagrado o espírito. Por isso, profano e pecaminoso era visto o sexo. A ascese do material para o espiritual, dentro deste pensamento, passa pela abstinência da carne, do vinho e do sexo. De acordo com este pensamento sagrado, o Pastoril de Ponta-de-rua era visto como mau, pecaminoso e condenável, o mundo do sagrado é povoado de tabus, de proibições e de temor [...]. O profano é a ausência de pecado, de escrúpulo, de proibições e de tabus. Para o domínio do mundo profano tudo é indiferente. Não é mau nem bom. A noção do povo, que se vê nos folguedos uma forma de brincadeira, parece expressar a idéia do domínio do profano, o brincante tem o domínio da liberdade, da leveza e da espontaneidade. A brincadeira não se pode imputar numa postura ética ou religiosa; a brincadeira é um jogo, uma forma de faz-de-conta, de mentirinha, como dizem as crianças. Neste sentido, à arte se permite tudo, tanto na forma como no conteúdo. (MELLO e PEREIRA, 1990, p.38).

No mundo profano, é permitida a irreverência, a comicidade, a gozação e o ridículo. Da mesma forma como o pensamento sagrado sacraliza tudo o que atinge, também o pensamento profano desmistifica e dessacraliza tudo o que alcança.

De tais espetáculos participa o povo ativamente, com suas estimulantes interferências, não se comportando apenas como passivo espectador, a exemplo do que acontece nos espetáculos eruditos. Muitas dessas interferências, servindo de deixa para inteligentes e engraçadas improvisações, imprimem ao espetáculo formas diferentes e inesperadas de movimento e animação. Suas características na formação dos cordões e distribuição das pastoras são semelhantes às dos pastoris religiosos, no entanto a licenciosidade, a obscenidade, as canções de duplo sentido e a figura do Velho, que é um dos personagens principais desse folguedo, diferenciam-no do Pastoril religioso (ANDRADE, 2002; MELLO; PEREIRA, 1990).

Assim, no Rio Grande do Norte e em algumas cidades do Nordeste, em frente aos presépios ou lapinhas, nas ruas, nos palcos, as pastoras cantam loas, tornando o presépio não só forma animada, mas também dramática. Característico da região nordestina e em algumas partes da região Norte do país, o Pastoril ganhou solo fértil em terras potiguares. Em alguns municípios norte-rio-grandenses, os Pastoris estão ativos, seja em suas representações de cunho religioso, seja no profano. Noutros, há um estágio de latência, de decadência, em virtude das transformações sociais vigentes e/ou desvalorização desse folguedo.

No Pastoril profano, como já dito, a figura central é o Velho, que aglutina a função de diretor, ensaiador, proprietário, organizador e responsável pelo Pastoril. O Velho, conhecido como Bedegueba, Cúria, Xapuleta, Venove, V8, diversos apelidos, é uma espécie de bufão, de

palhaço de circo que comanda as jornadas (cantos das pastoras) e se esparrama em piadas, numa atuação que ressalta o histrionismo²⁶, a improvisação. Seus diálogos com as pastoras são cheios de duplo sentido e, com o público, puxa discussão, brincadeiras, faz trejeitos e canta canções adaptadas às suas necessidades (MELLO; PEREIRA, 1990).

Figura cômica no Pastoril profano, o Velho não escolhe as palavras para declamar versos apimentados e, às vezes, até mesmo indecentes, e cantar suas canções impróprias para menores. Ele se apresenta como um verdadeiro palhaço, vestindo geralmente um fraque de cores espalhafatosas, calças listradas, uma gravata bem maior do que a comum, com uma flor na lapela, empunhando uma bengala, com um chapéu de abas largas, acompanhando a dança das pastoras e exagerando nos gestos.

Com seus ditos, piadas, anedotas, canções “obscenas”, anima o espetáculo, “mexendo” e “brincando” com as pastoras. Também “tira” pilhérias com os espectadores, inclusive, recebendo dinheiro para dar os famosos “bailes”, descomposturas em pessoas indicadas como alvo. Ele se encarrega, ainda, de comandar os “leilões”, ofertando rosas e cravos, que recebem lances em benefícios das pastoras, que têm seus afeiçoados e torcedores (MELLO; PEREIRA, 1990).

A cançoneta “Dona Maçu”, de domínio público, cantada por alguns grupos de Pastoril do RN, tal como o Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante e o Pastoril dos Idosos de Nísia Floresta, bem como pelos Pastoris do Velho Faceta e do Velho Xaveco do estado de Pernambuco, evidencia as características citadas.

Cuidado cantor
Pra não dizer palavra errada (bis)
Ai, bochecha, bucho e buchada
Bochecha, bucho e buchada
Tire o dedo da bochecha
Bota dentro da panelada
E, oi dona Maçu
Dona Maçu
Dona Maçu
Não vá botar o dedo
No buraco do tatu (bis)
E, oi mulher danada
Você, hoje, dorme só
Você tem a unha grande
Que rasgou o meu lençol
E, oi dona Maçu...
E o cachorro quando late
No buraco do tatu
Bota espuma pela boca

²⁶ Histrionismo vem de histrião, entre os romanos, ator de comédia, comediante, bobo.

E chocolate pelos olhos
E, oi dona Maçu...
E eu tinha uma prima
O nome dela é Julieta
E a formiga mordeu ela
Bem na boca da cabeça
E, oi dona Maçu...
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Sua função específica é fazer graça, provocar hilaridades e até imoralidades para com o público e suas pastoras, dando ao espetáculo maior poder de comunicabilidade. O Velho é o elemento de ligação entre a plateia e o espetáculo (ANDRADE, 2002).

Autores como Mello e Pereira (1990) concordam que a figura do Velho lembra o *clown* ou palhaço de circo, com caracterização adequada e roupas espalhafatosas. Os autores citados lembram ainda a semelhança desse personagem com os comediantes da *Commedia dell'Arte*²⁷, fazendo piadas e gracejos, aceitando a participação do espectador e aproveitando suas interferências para improvisações oportunas.

Esse personagem cômico assemelha-se aos *zannis* da *Commedia dell'Arte*. Os *zannis* representavam nessa comédia a classe da criadagem, eram personagens fixos, criadores das aventuras e desventuras da peça; eram tipos que, mesmo sendo criados, sempre procuravam uma forma de se safar dos erros e dos acertos instaurados na peça (VIEIRA, 2005).

Esses *zannis*, assim como os demais personagens da *Commedia dell'Arte*, concentravam seus espetáculos nas ruas, nas praças, na linguagem coloquial e nas festas, em espaços abertos que facilitavam um contato mais direto do ator com o público. Era uma representação teatral essencialmente ambulante, atuando onde houvesse espectadores para assistir ao espetáculo, configurando-se num fazer teatral com improvisos, exibições de diversas habilidades cênicas com canto, música e dança (VIEIRA, 2005).

Nas peças da *Commedia dell'Arte*, o cômico adquiria um caráter grotesco. Obscenidades, injúrias, expressões populares, dialetos locais, sátiras e críticas à sociedade letrada e nobre desencadeavam o riso e o objeto do riso, que podiam ser o personagem ou uma ação sua. O cômico na peça *dell'Arte* desvalorizava algo que era tido como verdadeiro, imutável, utilizando-se da realidade local para criticar de forma cômica a sociedade vigente (VIEIRA, 2005).

²⁷ A *Commedia dell'Arte* foi uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII e XVIII, transitando pelo teatro e pela dança, significando arte, habilidade e técnica. Caracterizou-se pela improvisação a partir da linguagem gestual e verbal, sendo considerada a primeira escola profissional de atores de que se tem registro no Ocidente (VIEIRA, 2005).

Concordamos com os autores nos parágrafos precedentes quando dizem que o personagem do Velho do Pastoril profano traz consigo características dos personagens *dell'Arte*. Se bem observarmos as características citadas dos comediantes *dell'Arte*, vamos encontrar algumas delas no personagem do Velho do Pastoril e podemos afirmar que o riso é sua principal característica.

A respeito das canções, a maioria de duplo sentido, exaltando o culto à carne e ao prazer, marcam o ponto alto do espetáculo. Essas cançonetas são motivos de riso para quem assistia/assiste às apresentações do Pastoril profano evidenciado na cançoneta Taioba, de autoria do Velho Barroso, da discografia da Antologia do Pastoril Profano de Pernambuco.

A moda pega
O namoro no escuro
Eu vou botar sua taioba
No pé do muro (bis)
É coisa fina
Está na moda
Raro é o homem
Que não gosta de taioba (bis)
A moda pega
O namoro no escuro
Eu vou botar sua taioba
No pé do muro
A moda pega
O namoro no monturo
Tua taioba está cheia de cabelo
A moda pega
O namoro na alegria
Eu vou botar tua taioba
Na rua da guia

Coro

É coisa fina
Está na moda
Raro é o homem
Que não gosta de taioba
Taioba
(VELHO BARROSO)

Vale ressaltar que a perspicácia desse personagem no pastoril e suas habilidades com o canto e as improvisações são essenciais na apresentação do folguedo, posto que é através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido que tal personagem faz seu público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena .

Salientamos que o processo de transformação do Pastoril (do religioso para o profano) deu-se a partir das influências advindas do teatro popular medievalista como os saltimbancos,

os comediantes circenses e quiçá da *Commedia dell'Arte* italiana. O Pastoril profano tem algo em comum com as atividades artísticas citadas: a presença do “palhaço, a apresentação de músicas populares, a irreverência, o deboche e o apelo ao erotismo” (MELLO; PEREIRA, 1990, p. 16).

Mello e Pereira (1990) concordam com Andrade (2002) quando este afirma que o Pastoril profano estaria ligado à prostituição, ao erotismo e à moral sexual em seu período áureo. A ligação com o sexo fora comentada por Andrade (2002, p.325) quando ele declarou que esse pastoril “[...] viverá provavelmente, sustentado apenas pelo interesse sexual que tem, de apresentar mulheres, em vez de bailarinos machos das nossas outras danças dramáticas”. Essas evidências do Pastoril com sua ligação ao sexo reportam-nos aos pastoris ponta-de-rua de Pernambuco, em que as pastoras, na maioria prostitutas, eram recrutadas nas zonas boêmias urbanas de Recife do início do século passado.

Os autores supracitados apontam alguns elementos para pensarmos essa moral sexual: a presença de mulheres no folguedo, que até então era um tabu nas primeiras décadas do século XX, a presença masculina na apreciação do espetáculo, a influência das canções de duplo sentido, a vestimenta das pastoras, a presença do Velho com suas canções, deboches e provocações de cunho sexual perante o público masculino, a liberdade sexual para os homens e para as “mulheres feitas” ou “mulheres de reputação duvidosa” e o recrutamento das pastoras nas zonas de prostituição.

A esse respeito Mello e Pereira (1990, p. 30) comentam que “[...] Os moços ricos esperavam o pastoril acabar para satisfazer seu desejo sexual com as pastoras. [...] Note-se que as pastoras bebiam e fumavam em público, o que, evidentemente, não se admitia de forma alguma numa moça de família daquela época. Era liberação demais”.

A moral sexual no Pastoril profano torna o corpo das pastoras belo e objeto de consumo, e o que se busca é incutir um tipo de comportamento para os indivíduos do sexo feminino desse folguedo. Esse discurso construído era pautado principalmente na sensualidade e sexualidade intrínsecas ao corpo feminino das pastoras, que eram “mulheres feitas” ou “mulheres de reputação duvidosa”. Esse discurso nos leva a compreender essa moral sexual principalmente nos Pastoris Profanos de Pernambuco do início do século passado e sua ligação com a prostituição no recrutamento das pastoras e sua posterior decadência em razão de uma moral sexual pela qual a região da Zona da Mata de Pernambuco passou nos primeiros cinquenta anos do século XX.

É interessante observar que a assertiva proposta no discurso foucaultiano comentada em capítulos anteriores pode ser aplicada ao Pastoril profano quando as pastoras, a serviço do

Pastoril, também ficavam a “serviço” dos espectadores masculinos. O convite ao sexo vinha muitas vezes na forma de “vamos brincar²⁸, meu nego?”. Há um elemento erótico nessa chamada que as pastoras faziam aos seus espectadores masculinos, bem como insinuações intencionais nas letras das músicas cantadas por essas brincantes.

Vejamos uma cançoneta de autoria de Bráulio de Castro intitulada “Vamos pegar caranguejo”, que bem retrata a afirmação acima.

Vamos pegar caranguejo menina
Vamos pegar caranguejo (bis)
Vamos que eu faço um pirão
Oh! Meu veio
Pra matar seu desejo (bis)
Vou meter a mão na loca menina
Mas meto devagar (bis)
Meta devagarzinho
Oh! Meu veio
Pro bicho não me arranhar (bis)
Vou enfiar, menina, devagarzinho
Vou enfiar a mão na loca do treloso
Vá enfiando, meio veio, vá enfiando
Vá enfiando pro pirão ficar gostoso
Vou enfiar menina, devagarzinho
Vou enfiar a mão na loca do treloso
Vá enfiando, meio veio, vá enfiando
Vá enfiando pro pirão ficar gostoso
(BRÁULIO DE CASTRO)

Ao que tudo indica, na fase áurea do Pastoril profano, a sexualidade das pastoras era uma forma de prostituição reproduzida na relação de exploração das mulheres por parte do Velho. Nessa relação a pastora era a figura explorada, e a prostituição representaria uma de suas estratégias de ação (MELLO; PEREIRA, 1990).

É mister deixar registrado que, após o período áureo do pastoril, este entra em decadência em alguns estados do Nordeste brasileiro, sendo apresentado em festas comemorativas patrocinadas pelas prefeituras e casas de cultura.

Estudiosos desse folguedo apontam ainda que, no Pastoril profano, a moral sexual e as mudanças sociais da sociedade contemporânea contribuíram para o quase desaparecimento dessa dança, no entanto ela resiste a essas mudanças quando é pesquisada, registrada e, sobretudo, ressignificada por brincantes herdeiros dessa tradição popular.

²⁸ Brincar é participar do folguedo, mas também é uma forma de as pastoras convidarem seus espectadores para o jogo sexual; elas referem-se à cópula como brincadeira.

Hoje, apesar de ainda manter as mesmas características, essa dança já foi inserida nas tradições artísticas populares nordestinas, e o lado profano da brincadeira conta com seus representantes, como a Mestreira, a Contramestra, a Diana, o Velho, dentre outros personagens que compõem o folguedo, não se deixando esfacelar, sem demonstrar uma moral sexual como a do período áureo desse folguedo.

As pastoras do Pastoril Profano de alguns anos atrás foram descritas como “mocinhas mal vestidas, recrutadas entre famílias paupérrimas, e até no meretrício, eram exploradas por palhaços improvisados, dançando e cantando sobre palanques armados nas praças públicas” (MELLO e PEREIRA, 1990, p.13-14).

A presença de mulheres como protagonistas nesse folguedo é um fator próprio e determinante. Outros folguedos, como o Bumba-meu-boi, Cavalo-Marinho, Marujada, Folia de Reis, Reisado, quando precisam interpretar um personagem feminino, têm o costume de não utilizar mulheres, e sim homens travestidos. Sempre existiu um tabu com relação à presença e participação das mulheres nos folguedos, principalmente do Nordeste. O Pastoril Profano foge à regra e se utiliza das mulheres como motivo principal e atrativo. Nesse aspecto, o Pastoril mostra-se avançado, inovador em relação aos demais folguedos populares. Essa inovação foi associada à prostituição, como foi visto, e vale lembrar que está intimamente relacionada à sociedade na qual se insere, segundo Mello e Pereira (1990, p. 17):

O Pastoril de Ponta-de-Rua estaria ligado à prostituição e representaria uma de suas estratégias de ação; a inexistência desse tipo de folguedo, no Sertão, estaria motivada pelo tipo de moral sexual ali existente; a decadência atual deste folguedo teria também uma razão de cunho moral: a modificação da moral sexual pela qual a região passou nestes últimos anos.

As pastoras, com o passar do tempo, foram sendo substituídas por atrizes e dançarinas. O Pastoril do Véio Mangaba, em Recife, por exemplo, recorre a atrizes contratadas.

No Rio Grande do Norte, essas características da moral sexual não são encontradas nos pastoris profanos, não há essa libidinosidade, e até os pastoris que remontam às primeiras décadas do século XX não havia essa moral sexual. Em colóquio com pastoras potiguares a essência do Pastoril profano é de apresentar as músicas e as brincadeiras. É certo que havia e há as prendas, mas estas se resumem a ajuda para o pastoril. Esse tom licencioso do Pastoril profano é mais encontrado nos pastoris pernambucanos dos primórdios do século XX.

As pastoras norte-rio-grandenses, ao contrário das pernambucanas das primeiras décadas do século XX, não alimentam a moral sexual, apesar de as canções no Pastoril

profano apresentarem duplo sentido, como a cançoneta “No seu papeiro”, de autoria dos pernambucanos Velho Xaveco e Luiz Cabeça, registrada na discografia da Antologia do Pastoril Profano e oportunamente bem utilizada nos Pastoris potiguares.

Xaveco vai pra junto do fogão
Fazer papinha de mandioca
Mandioquinha, bem gostosinha
Papa de mandioca pra dar as pastorinhas (bis)
A minha papa
Ela é muito gostosa
A minha papa
Ela é muito molinha
Fazendo papa
Eu sou um bom cozinheiro
Mas a papa do Xaveco
Só se come é no papeiro (bis)
Xaveco dá
Xaveco eu vi primeiro
Para de mandioca
Bota aqui no meu papeiro (bis).
(VELHO XAVECO e LUIZ CABEÇA)

Podemos dizer que o Pastoril traz consigo uma moral cristã percebida principalmente no Pastoril religioso e uma moral sexual arraigada no Pastoril profano. Esses pastoris exaltam seus personagens, saúdam os espectadores, louvam o Messias (Pastoril religioso) e parodiam com o público (Pastoril profano).

Pastoris da cidade dos Reis Magos: Pastoril da Saudade de Ponta Negra e Pastoril dos Idosos de Bom Pastor

Na Praia de Ponta Negra²⁹, na vila dos pescadores, registramos o Pastoril profano da Saudade ou da Melhor Idade, coordenado pela senhora Maria Helena Correia dos Prazeres.

²⁹ A Vila de Ponta Negra, também chamada de Vila dos Pescadores, é parte e núcleo original do bairro de Ponta Negra no município de Natal. A vila teve sua ocupação iniciada no período da chegada dos holandeses à costa norterriograndense, no início do século XVII, desencadeando a aglomeração urbana. Ponta Negra também foi ponto estratégico para a defesa do território. O primeiro nome da localidade foi Cabo de São Roque, possivelmente pela fé no santo. Depois passou a se chamar Ponta Preta graças à quantidade de pedras. Outros estudiosos afirmam que a vila surgiu concomitantemente ao desenvolvimento de Natal, em 1599. E alguns historiadores apontam para uma lacuna histórica. Sabe-se que em 1635 o processo de ocupação começou oficialmente. Vagarosamente, os habitantes começaram a chegar, pois até 1930 as construções só circundavam a igreja ou estavam na praia. Desde que se tem notícia, a população era constituída de pescadores que, inicialmente, construíram suas casas de palha de coqueiro à beira-mar, deslocando-se depois, para uma colina que originou o núcleo da vila. Durante muitos anos o povoado da vila sobreviveu tendo como principais atividades o roçado e a pesca. No entanto, foi a partir da Segunda Guerra Mundial que a vila rompeu seu isolamento. O desenvolvimento da vila, segundo seus moradores, teve início na metade dos anos 40 do século XX, com a chegada da energia elétrica, do calçamento de ruas e outros equipamentos urbanos.

Dona Helena, como é conhecida na vila, em colóquio, disse-nos que o Pastoril naquela região data das duas últimas décadas da primeira metade do século passado, quando a vila era habitada por pescadores que viviam da pesca e de suas senhoras, que trabalhavam na confecção de renda e bilro para complementar a renda pecuniária da família.

Esse primeiro Pastoril era conhecido como Pastoril Estrela do Amanhã e era ligado ao “Clube de mães Mãe Isaura”, sendo coordenado pela senhora Fátima, uma das nativas da vila. A coordenação dessa primeira formação perdurou por quase cinquenta anos quando da morte de sua fundadora, depois passou a ser coordenado por dona Helena, que, junto com as outras senhoras da vila que dançam Pastoril, deu-lhe o nome de Pastoril da Saudade ou da Melhor Idade.

Ao ser perguntada sobre o motivo dos dois nomes, a entrevistada explicou que Saudades era por lembrar tempos idos do Pastoril, quando as brincantes ainda eram moças; da Melhor Idade, por ser composto por senhoras com mais de sessenta anos e que “aprenderam o ofício quando moças”.

É interessante observar, em uma das falas de dona Helena, que ela só começou a dançar o Pastoril depois de casada, pois seus pais e familiares não permitiam que ela “brincasse o folguedo”. Brincar Pastoril para essas senhoras é externar suas tradições passadas de geração a geração, como nos informa dona Helena; é aprender suas canções pelo escutar e seus movimentos pelo olhar. Esse folguedo é aprendido pelo mundo da cultura, e este, por sua vez, é pensado como uma produção dessa mesma cultura. Tal brincadeira se dá nesse folguedo pela escuta e pela visualidade.

Em nossa compreensão e fazendo ligação com a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty(1999), a percepção desse folguedo por essas brincantes se dá pelo olhar e pelo escutar, porque o corpo, ao articular o mundo conforme significados, remete o sujeito a sua vida passada e futura. Conforme Merleau-Ponty (1999, p.190) a vida consciente e perceptiva é “[...] sustentada por um 'arco intencional' que projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica [...]”.

Olhar para esse folguedo sob a ótica dessas brincantes, como observado na imagem nº 01, apresentação feita pelo Pastoril da Saudade de Ponta Negra no Presente de Natal, no anfiteatro da UFRN, em 2008, é uma experiência aprendida com o movimentar-se que não segue uma lógica técnica de movimentos codificados. Essa experiência da visão para os movimentos dançados do folguedo embalados pelas cançonetas e pelo prazer de brincar, o Pastoril vai além de um olhar supérfluo sobre o folguedo. Tais pastoras, quer seja no Pastoril

de Ponta Negra, quer nos demais Pastoris do RN, brincam porque têm relação com a existência social de cada brincante, criam uma estética particular e ao mesmo tempo coletiva para a comunidade.



Imagem n. 01. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador. Anfiteatro da UFRN, 2008.

Segundo Merleau-Ponty (2004a), a experiência da visão não é uma panorâmica que temos das coisas ou do mundo, mas o que ela exprime é o invisível do mundo, pelo qual encontramos as coisas e o mundo, lá onde eles estão. Temos, sim, uma visão que é presença imediata no mundo e que procura seu ponto de apoio nas coisas vistas, porque aquilo o que vemos faz parte da mesma abertura, e a relação não é de contradição entre eles, mas é imediata e até frontal com aquilo que meu olhar me chama.

O que chamamos de visão abarcaria, mais precisamente, o caminho das coisas aos olhos e dos olhos ao pensamento. Visão "é a metamorfose das coisas em sua visão", uma operação de decodificação de signos oferecidos pelos corpos e coisas. Ora, diz Merleau-Ponty (2004a, p. 42) "[...] a visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término do qual somente me fecho sobre mim".

Nos Pastoris do RN, as pastoras têm consciência da importância dessa visão para se realizar o folguedo, pois para essas brincantes é através da visualidade que são aprendidos movimentos, que são de certa forma realizados os "modelos coreográficos", mesmo que não se

siga uma técnica rígida de movimento e de coreografia, mas é importante, como comenta Séphora do Pastoril Dona Joaquina, para que os brincantes se sintam na cena e ,como frisa dona Helena: “a visão dá o norte da brincadeira, é por meio dela que as pessoas aprendem a brincar o Pastoril, pois ninguém para ensinar, as pessoas vão aprendendo, olhando e repetindo os passos até aprender de vez”.

A propósito dessa aprendizagem, dona Helena diz ser de grande importância para o grupo, pois segundo ela “as meninas são maiores de idade e já aprenderam o ofício e tentam passar para a moçada mais nova, só que ultimamente no Pastoril da Saudade só brinca o folgado as meninas mais velhas, que têm gosto pelo que faz”. O Pastoril da Saudade ou da Melhor Idade é composto por dezesseis integrantes, sendo quinze mulheres e um homem, além do acompanhamento da orquestra. Assim como outros Pastoris do Rio Grande do Norte, este é composto pela Mestre, Contra-Mestra, Diana, e as demais participantes recebem nomes de acordo com sua posição no cordão. O Velho ou palhaço recebe o nome de V8 e é representado pelo senhor José Correia, mestre dos Congos de Calçola da vila.

Nessa formação de pastoras, podemos observar a satisfação que elas sentem ao participarem da brincadeira e serem representantes de um dos dois cordões, como percebemos em vídeo. As imagens do Pastoril da Saudade, fotografadas no anfiteatro da UFRN, apresentam as jornadas em um espaço que costumeiramente não é utilizado pelo grupo. O espaço representado é um palco com iluminação própria para eventos diferenciados daqueles de que as pastoras geralmente se utilizam para suas apresentações.



Imagem n. 02. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador. Anfiteatro da UFRN, 2008.

Pavis (2005) argumenta que a experiência espacial, tanto no teatro quanto fora dele, é descrita a partir do espaço objetivo externo e do espaço gestual. No primeiro, o espaço é visível, frontal, preenchível e descritivo, tal como se apresentam as imagens. Para esse autor o importante é definir de que ponto de vista se faz a descrição de tal espaço, de onde o espectador assiste ao espetáculo, o que se entrevê dele, como é demarcada a liminariedade entre quem representa e quem assiste a ele.

Nas apresentações de Pastoril, esse espaço objetivo externo é bastante utilizado pelos grupos, uma vez que é facilmente descritível: a rua, o adro de uma igreja, uma praça, uma associação de idosos, ginásios poliesportivos. Essa demarcação muitas vezes é feita por uma linha imaginária que separa o brincante do espectador ou, em outros casos, o tablado montado para tais apresentações é quem demarca essa separação brincante de plateia.

No espaço gestual, tal espacialidade é criada pela presença, pela posição cênica e pelos deslocamentos do ator (brincante). Esse espaço é induzido pela sua corporeidade, como assevera Pavis (2005). Para os espaços não convencionais de teatro é um espaço evolutivo, suscetível de se estender ou de se retrain. Esse espaço gestual perpassa nas apresentações de Pastoril, uma vez que, em determinados locais, é a presença cênica dos brincantes que configura tal espaço.



Imagem n. 03. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador. Anfiteatro da UFRN, 2008.

Essas cenas representadas fazem parte de uma das jornadas do Pastoril, quando as pastoras, comandadas pela Mestra e Contramestra, apresentam seus cordões para o público. A Mestra apresenta o seu cordão, louva o Messias e saúda o público; em seguida, a Contramestra saúda a plateia e diz representar o Cruzeiro do Sul. Essa apresentação inicial faz parte do Pastoril religioso ou profano, é o momento em que as pastoras pedem proteção ao Divino e licença para dar início à brincadeira.

Há um prazer em representar o cordão e em cantar as jornadas, em brincar com o público, em “requebrar” com o V8, como comenta dona Helena. Vários são os elementos evidenciados nessa cena. Além da apresentação do folguedo, podemos perceber a cultura sendo evidenciada, retomando as festividades natalinas e a predominância do Pastoril religioso nesse primeiro momento das jornadas. Elementos como a louvação ao Messias, o Cruzeiro Sagrado e o Cruzeiro do Sul, licença para a brincadeira, proteção do Deus Menino são evidenciados ao longo da apresentação da primeira jornada.

Medeiros (2008, p. 96) comenta que esse tema da religiosidade é um tema forte e de uma beleza evidenciada nos dados culturais desse folguedo, e que “[...] ao longo da história, são formados pelo povo e que pode, ao longo do tempo, ser familiarizada e reconhecida por aqueles que vivem nessa determinada cultura”. De acordo com Langer (1980) são as atitudes humanas que formam a cultura; esta, por sua vez, é um sistema de ações que se entrecruzam e intersectam num padrão funcional contínuo, evidenciado no próprio corpo humano.

Nos Pastoris potiguares, a cultura popular é evidenciada em forma de dança e dramatizações do folguedo, além de lembranças dos Pastoris mais antigos e reminiscências destes na atualidade. O folguedo criado na comunidade da Vila de Ponta Negra é assessorado pelo Projeto de Extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), denominado de Encantos da Vila³⁰. Esse projeto é desenvolvido na comunidade desde 2004 e, a partir de então, vem promovendo ações e atividades dedicadas à cultura popular na Vila de Ponta Negra, visando contribuir para a sistematização e divulgação da arte e da cultura da Vila. O Projeto Encantos da Vila é concretizado através da parceria do Conselho Comunitário de Ponta Negra, da Associação de Moradores da Vila de Ponta Negra e dos grupos culturais locais. O projeto afirma a identidade cultural da comunidade, constituída na maioria por pescadores, artesãos, mestres e brincantes de folguedos populares.

Ao perguntarmos se o grupo recebe algum recurso financeiro para sua manutenção, dona Helena falou-nos que não; os figurinos são geralmente refeitos e/ou comprados com os cachês que o grupo recebe das apresentações feitas fora da Vila. As brincantes se orgulham de ter dois figurinos para suas apresentações: um composto de saia e blusa, e o outro, de vestido. Nossa entrevistada afirmou que seria bom que houvesse um interesse do poder público de manter esses grupos para que não se deixasse morrer a cultura popular da Vila, pois ela pensa que se não houver incentivo às gerações futuras, estas perderão o encantamento de ver um Pastoril, um Boi de Reis ou um Congo nas ruas da Vila, mesmo que não queiram brincar, mas se interessem em ver uma dessas brincadeiras passarem na rua. Porém, sem o incentivo do poder público, tais grupos não têm como sobreviver.

Dona Helena diz ser de fundamental importância o apoio de instituições federais como a UFRN, que apoia a cultura da Vila e que promove eventos culturais nas ruas do bairro, além de fortalecer os laços de pertencimento dos brincantes com a sua comunidade. Esse pertencimento, segundo ela, integra a comunidade com as brincadeiras da cultura popular e faz com que os brincantes sintam orgulho de fazer parte do Pastoril, do Boi de Reis ou do Congo ou, ainda, da Capoeira e de outras brincadeiras que existem na comunidade.

³⁰ O Projeto Encantos da Vila é efetivamente um espaço de produção de conhecimento construído a partir da relação ensino, pesquisa e extensão. As atividades desenvolvidas pelo projeto são divididas em três núcleos inter-relacionados: o Núcleo Cênico Visual, composto por oficinas de artes plásticas, tais como: pintura, reciclagem, máscaras, brinquedos populares e jogos teatrais; o Núcleo Musical, que tem como foco o aprendizado de ritmos, percussão, aulas de música, cortejos artístico-culturais; e o terceiro Núcleo é o de Pesquisa e Eventos, no qual estudantes e professores do ensino superior e médio estudam e apresentam pesquisas sobre a arte e a cultura da Vila.



Imagem n. 04. Pastoril da Saudade. Acervo do Patrimônio Cultural Potiguar em Seis Tempos, 2006.

A imagem do Acervo do Patrimônio Cultural em Seis Tempos³¹ retrata uma das apresentações do Pastoril da Saudade na Vila de Ponta Negra. Essas apresentações na comunidade são constantes e, além do Pastoril, outros grupos folclóricos, tais como o Congo de Calçolas, Capoeira, dentre outros, apresentam-se na comunidade. Tais apresentações seguem um cortejo e dividem a rua com os espectadores, que muitas vezes param ou não para verem o cortejo passar. Vale ressaltar que nesses espaços de festa a experiência do brincante é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do tempo-ritmo. Tal experiência sensível, teoricamente, só pertence ao brincante, mas ele transmite também ao espectador.

³¹ Patrimônio Cultural em Seis Tempos foi um projeto conjunto da Fundação José Augusto e Governo do Estado do RN. Realizou inventário, catalogação, cadastramento, descrição técnica, publicação-inclusive em novas mídias - do Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Norte, nas tipologias de Patrimônio Arquitetônico, Patrimônio Museológico, Patrimônio Sacro, Bens Móveis Integrados, Artes Visuais e Patrimônio Imaterial. Teve por objetivo de facilitar a informação em cartilhas, mapa e novas mídias, ao turista e público em geral, além de disponibilizar o resultado do trabalho para órgãos públicos e privados de natureza turística, cultural, educacional e na área da justiça, instigando sistemática de acompanhamento, atualização, monitoramento e fiscalização do Patrimônio Cultural Potiguar.

Percebemos que esses brincantes, devido à necessidade, apresentam-se em espaços convencionais como o palco, mas a maioria de suas representações ocorre em espaços abertos. Ao ocorrer nesses espaços, molda a espetacularidade em formas simplificadas, traduzida nos poucos recursos cenográficos, de iluminação, exigindo sonoplastia musical, executada por uma banda ou por seus próprios integrantes.

No brincar dessas senhoras, vimos emergir sua arte abrangendo seus mundos, sua cultura, através da dança. Esse conteúdo abrange o mundo do brincante/artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo, de cultura e seu posicionamento frente à vida, suas ideias, aspirações, experiências, escolhas, crenças, em suma, toda a sua corporeidade tecida em uma cultura de movimento que é singular a esses brincantes.

A Vila de Ponta Negra é conhecida na cidade do Natal por exibir apresentações culturais para moradores e visitantes. Dona Helena nos informou que o Pastoril da Saudade sempre se apresenta em eventos organizados pela igreja, pela comunidade ou pelo Projeto Encantos da Vila, bem como participa dos demais eventos surgidos na cidade do Natal e em outros municípios do estado.

A entrevistada lamenta que o trabalho feito pelas brincantes frente ao folguedo só seja reconhecido em festas sazonais ou em períodos festivos da cidade. Ela ressalta a falta de incentivo do poder público e um reconhecimento da brincadeira enquanto cultura, enquanto manifestação artística do povo brasileiro.

Das apresentações feitas para o público, dona Helena comenta que geralmente cantam quinze jornadas, sendo que no período natalino há uma cançoneta especial de abertura das jornadas, de domínio público, muito cantada pelo Pastoril da Saudade.

Boa noite meus senhores todos
Eu sou a mestra deste pastoril
Venho trazendo o cordão encarnado
Oh meus senhores e minhas senhoras
Eu represento o cruzeiro sagrado.
Eu sou a contramestra deste pastoril
Venho trazendo o cordão azul
Oh meus senhores e minhas senhoras
Eu represento o cruzeiro o cruzeiro do sul.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

As demais pastoras vão se apresentando de acordo com o seu cordão. Dona Helena informou que o momento mais esperado do Pastoril é a entrada do Velho V8 e põe-se a cantar a cançoneta de domínio público da entrada do Velho, denominada de Chamada do Velho.

Cumprimentamos a todos que está na platéia
Em homenagem ao velho
Em homenagem ao velho
Que ele está para chegar.
O velho é V8
Que vem dançar aqui
Aqui em Ponta Negra
Aqui em Ponta Negra
Não há outro pastoril. (bis)
Vem um palhaço figurante
Nesta noite de alegria
Chamando o velho V8
Ele está chegando neste instante
Ele é o melhor da brincadeira
Por que no palco não faz asneiras
Ele é o chefe da união
É quem nos domina
Os nossos cordões
Quem foi, quem é
V8 chegou agora
Com seu charuto na boca
Seu chapéu à espanhola. (bis)
(DOMÍNIO PÚBLICO)

À sua entrada, o Velho canta respondendo às pastoras dos dois cordões e ao público:

V8 já disse que tinha
Dinheiro que só farinha
Pra comprar cravos brancos
Para dar às pastorinhas. (bis)

Há um diálogo do Velho com as brincantes, e Dona Helena relembra que no Pastoril Estrela da Manhã havia disputas e torcidas para os dois cordões. Essas disputas eram mediadas pelo Velho, que pedia recompensas ao público, geralmente masculino, o qual pagava para ver as discussões em forma de canções cantadas pelas pastoras. Esses pagamentos incluíam também satirizar alguém do público ou dançar com uma das pastoras. A respeito dessas disputas, elas são comentadas por dona Geralda, ex-brincante de Pastoril de Pedro Velho.

Assim, a experiência do ver e do escutar para as pastoras do Pastoril da Saudade é uma experiência estética que reside na maneira pela qual são constituídas pelas brincantes na obra de arte. Essa experiência é sinestésica, é sensível e é constituída da identidade humana e da sua produção de conhecimento que se dá no corpo.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 299a), a espessura do sensível é sempre parcial. “Nossa experiência é a experiência de um mundo”. O sensível em sua obra não é apenas para ser entendido, mas também para ser vivido. Esse sentido, na compreensão merleau-pontyana, não é

algo sólido, um objeto, uma cor; é, antes de tudo, uma ideia mais ampla, é a atitude do corpo que nos mobiliza, que nos paralisa para algo. Logo, o sensível é uma atitude corporal.

Nesses Pastoris, reaprender a ver e a escutar é incorporado nessa educação informal, deixando que o corpo manifeste sua poética artística e sua inteireza habitada no sensível. Um sensível que é constituído de significações nas relações do ser com o mundo, sensível que se constitui sobremaneira como ponto de partida para a apreensão de parcelas do mundo pelo corpo e que o transforma em um conteúdo dotado de significações e sentidos para esses brincantes.

Esse conteúdo que não se esgota apenas nos significados e sentidos, mas que se dá no corpo através do sensível, é que situa o ser humano no mundo e o conhece com sua afetividade, sexualidade e linguagem. Esse sensível, no Pastoril, assim como em outros folguedos populares do Brasil, é manifestado pela visão com os gestos licenciosos e pela escuta com as cançonetas das jornadas.



Imagem n. 05. Pastoril da Saudade. Arquivo pessoal do pesquisador.

A imagem retrata uma das apresentações do Pastoril da Vila, evidenciando uma das cançonetas do cordão vermelho e azul. A imagem fotografada no período natalino em apresentação feita pelo Pastoril da Saudade, no ano de 2008, no anfiteatro da UFRN, por

ocasião das comemorações natalinas na cidade de Natal, ratifica as saudações e homenagens que as pastoras fazem ao público e a si mesmas.

A cançoneta de domínio público, cantada pelas pastoras em ocasião da apresentação e que está gravada no CD intitulado Projeto Cultural Encantos da Vila – Pastoril, evidencia essas saudações.

Somos as pastorinhas do tabuleiro que vida boa
Ponho a mão nas cadeiras gingando contra eu vou
Quem quiser comprar eu vendo
Duas tesouras de ouro,
Uma de cortar ciúme
E outra de cortar namoro
Eu plantei, mas não nasceu
Semente de melancia
Foi você que me ensinou
A namorar que eu não sabia
Solteirinha não se casa
Pode a sua boa vida
Ontem eu vi as casadas
Chorando de arrependida.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Dessas cançonetas dona Helena comenta ser uma das mais bonitas o drama vivenciado pelo Velho e sua esposa Madalena, personagem interpretado pela Mestra. Essa dramatização incorporada ao Pastoril trata da história do casamento do Velho, e na maioria das vezes, para ser representada, é paga pelo público. A cena é denominada de Drama da Madalena. Ela se inicia com as lamentações do Velho.

A minha vida é uma vida aperreada
Vivo a pedir a morte todo dia
Pois me casei com uma tal de Madalena
Por um vestido me apeguei todo dia

A Mestra se passando por Madalena retruca ao velho

Ah, seu V8 compre logo meu vestido
Eu quero com ele passear
Se você via que era pobre e não podia
Por que veio me iludir para casar

Ele responde

Ainda bem não dou na cobra
Mostro o pau

Antes de eu chamar ela chegou
Como uma cobra caninana desgraçada
Você morre, se envenena e eu não dou

Madalena retruca zangada

Tu ao dás cabra velho, desgraçado
Te arranco esta barba de guariba
Arrumo os cacarecos e vou embora
Por que já tenho outro amante em Paraíba

Ele angustiado responde

É brincadeira, Madalena
Eu não te dou um, como te dou dez
Mas tenha pena deste velho, minha velha
Que está aqui ajoelhado em teus pés

Ela canta

Te levanta de meus pés , te levanta!
Que tu só presta para ser criado!

Ele responde

É brincadeira Madalena
Pois não me faça essa vergonha
Para teatro

Ela diz

Pois então vamos dançar um pouquinho
Para nossa raiva se acabar

A cena continua com os dois dançando e cantando

Pedimos licença à platéia
Dê-nos licença que
Já vamos nos retirar.

Após esse drama protagonizado pelo Velho e a Mestra, continuam as demais jornadas até a jornada de despedida, quando as pastoras se despedem do público cantando a jornada final.

Ouçõ de longe um cantar saudoso
Reparem bem quem cantou agora
Os anjos com suas cornetas
Anunciando o romper da aurora
Às cinco horas da manhã
Quando vem rompendo a aurora
Os anjos cantam lá no céu
E as pastorinhas vão embora
É com saudades
Que me retiro, pois não vim para ficar
As moças são deliciosas
Faceiras e generosas
Tão lindas como as rosas
Bela platéia, adeus, adeus,
Adeus que eu já me vou
Adeus até outro dia
Se nós todas vivas for
Nós vivas, for.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Essa composição de pastoras do Pastoril da Saudade perdura há duas décadas, apresentando-se em festividades da comunidade de Ponta Negra e em outros eventos da capital do estado. O referido grupo sabe que existem algumas leis de incentivo à cultura, mas sente dificuldades em elaborar projetos para concorrer a editais com esse intuito, diferentemente do grupo de Pastoril do Bairro do Bom Pastor, cujos organizadores estão sempre concorrendo a tais editais.

Outro Pastoril encontrado na cidade do Natal é o Pastoril do Bom Pastor, localizado no bairro³² de mesmo nome. Esse Pastoril, segundo seus organizadores, nasceu como terapia ocupacional para idosos desse bairro e circunvizinhos. Diferentemente dos outros pastoris pesquisados, tem caráter eminentemente religioso, como bem observado por nós em vídeo e

³² As terras onde se situa o atual bairro de Bom Pastor pertenciam, até o final da década de 1950 e início de 1960, a diversos proprietários. Ao longo do tempo, a área vem sofrendo desmembramento pelos proprietários e familiares. Esse desmembramento é responsável pela ocupação e crescimento do bairro. Muitas dessas terras foram loteadas e vendidas abaixo do preço à população que necessitava construir moradias. O nome Bom Pastor é um termo de origem bíblica, usado geralmente pelas comunidades cristãs para lembrar a figura de Jesus Cristo. Na literatura universal, o Pastor é a figura-guia, política ou religiosa de uma comunidade. O termo é amplamente utilizado pelos seguidores de Jesus Cristo como aquele que se sacrifica pelos seguidores do seu projeto de vida. O bairro do Bom Pastor teve seus limites definidos quando da sua oficialização pela Lei nº 4.328, de 05 de abril de 1993, publicada no Diário Oficial do Estado em 07 de setembro de 1994.

imagens, apesar de ter a presença de uma brincante com a *persona*³³ do Velho. Esse personagem, nesse Pastoril, é apenas figurativo, pois as brincantes dizem ser um Pastoril religioso.

Nas jornadas desse Pastoril, que é eminentemente novo, com apenas oito anos de idade, apesar de suas brincantes já terem frequentado outros pastoris quando mais novas, representa-se o espírito natalino através de suas pastoras.

Em conversas com os coordenadores desse Pastoril, disseram-nos que as brincantes, com mais de sessenta anos, revelam a tradição da cultura popular do Pastoril. Para Dimas Carlos, um dos coordenadores do grupo, “elas querem se mostrar, há uma exibição entre as pastoras ao dançar”. Essa exibição foi detectada pelo coordenador quando da organização e re-estruturação do Pastoril para um projeto cultural, quando cada brincante contribuiu com os passos do folguedo que conheciam e, a partir desse conhecimento, foram organizadas “partituras coreográficas” ou “engenharias de movimento”, como denominou o coordenador.

Por ser um Pastoril religioso e não ter a presença do Velho com sua licenciosidade, os movimentos coreografados respeitam as condições físicas de cada brincante, pois se trata de idosas. Essa limitação nos movimentos foi observada por nós em ensaios, em um vídeo produzido pelo grupo para uma entidade de apoio à cultura popular com fotografias do pesquisador na Praça André de Albuquerque, na cidade do Natal, no ano de 2008.

³³ *Persona* no teatro grego corresponde a uma máscara. Segundo Pavis (1999, p. 285) “[...] É através do uso de pessoa em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão da pessoa humana”.



Imagem n. 06. Mestra do Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador. Praça André de Albuquerque, Natal, 2008.



Imagem n. 07. Contra-Mestra do Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador. Praça André de Albuquerque, Natal, 2008.



Imagem n. 08. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador. Praça André de Albuquerque, Natal, 2008.

Resgatar os passos existentes no universo das pastoras e organizá-los em dança foi um trabalho construído coletivamente que requereu lembranças de outrora dessas brincantes de Pastoril. Lembranças reveladas na brincadeira e nos ensaios do grupo e que foram aproveitadas por um dos coordenadores do grupo para compor seus processos coreográficos. Tais passos foram coreografados respeitando-se as limitações das brincantes e suas experiências com o folguedo, mas buscando-se outro modo de fazer, de olhar e de ver o Pastoril. Nessa composição coreográfica, que partiu do uso da memória das brincantes, o coreógrafo utilizou-se de processos de criação em dança que levassem em consideração o artístico e o estético, numa perspectiva de criação cênica coreográfica elaborada para tal finalidade. Foi a partir da memória do grupo que os passos foram sendo reapropriados pelas brincantes e sistematizados pelo coordenador do grupo. Foi através da memória do grupo que as brincantes deram continuidade à tradição do folguedo.

Zumthor (1989) informa que a memória favorece a continuação de valores que compõem a tradição, assim, ela atua como um elemento “preservador” da cultura. Para ele, uma cultura só continua existindo na proporção que se re-elabora e se ressignifica, sendo um

processo vivo e dinâmico de transmissão de saberes, nos quais alguns são esquecidos, enquanto outros são re-elaborados. Dessa forma, a memória do grupo tendeu a assegurar a coerência dos sujeitos na apropriação de sua duração; foi através da memória que se reforçou o sentimento de pertencimento que mantém a identidade do grupo.

Esse pertencimento é configurado nos ensaios, nos grupos de amizade, na ajuda que cada participante dá ao elaborar seus figurinos e do outro, na interação entre as brincantes, possibilitada pelos ensaios e principalmente pelas apresentações, quer seja em espaços públicos como praças, como vemos na imagem abaixo, quer seja em escolas, adros de igrejas ou no palco.



Imagem n. 09. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador. Praça André de Albuquerque, Natal, 2008.

É interessante observar que essa reapropriação dos movimentos do folgado apresenta outras características do Pastoril religioso quando uma das brincantes informa que mesmo nesse Pastoril “as pastoras brigavam no pé da dança”. Nas palavras de dona Paula Francinete:

As pastoras brigavam no pé da dança porque antigamente, ao invés de se passar o chapéu como se faz agora, era uma fita, de cor azul e de cor encarnada. A fita é quem trazia o dinheiro para o pastoril; as pastoras que

fizessem mais dinheiro era a que ganhava a festa. Hoje em dia as pessoas não entendem, por isso é que passa o chapéu para arranjar dinheiro.

Há no Pastoril uma disputa dos cordões vermelho e azul; essa disputa é mediada pela Diana, e entre as cançonetas desfilam os outros personagens, como o palhaço, a florista, o anjo e a cigana. A disputa que elas mencionam é resolvida através das cançonetas. A peculiaridade dos cordões é mostrar a brincadeira, fomentar um discurso de rivalidade através da música, receber aplausos do público e revidar de forma alegre a cançoneta cantada pela mestra ou contramestra. A Diana é a mediadora dos dois cordões, e, ao final das jornadas, ambos agradecem ao público, a Deus e encerram a brincadeira prometendo voltar para aquele determinado lugar.



Imagem n. 10. Pastoril de Bom Pastor. Arquivo pessoal do pesquisador.

Há nessa brincadeira um respeito mútuo entre as brincantes e há também uma aprendizagem que se dá por uma memória corporal, que se dá na performance das brincantes. No Pastoril, o desempenho, enquanto acontecimento, e a compreensão do que é visto são impregnados da individualidade de cada espectador, assim como o que leva o brincante ao ato e como procede durante sua apresentação está também impregnado de sua individualidade, seu

contexto. Também o espaço físico, o ambiente e os fatores que implicam-no interferem no ato performativo. Esses fatores fazem com que cada performance ou cada apresentação de uma mesma performance sejam totalmente diferentes, metamorfoseando-se de acordo com as variações que sofre o próprio indivíduo. Tal pensamento se configura nos argumentos das brincantes de Pastoril do Bom Pastor quando dizem que quando “brigam” na cena, elas sentem como as pessoas reagem, geralmente com aplausos ou risos, e que seus corpos reagem a essas manifestações.

Pastoril dos Américos da Cidade de Ceará-Mirim

Pastoril dos Américos é o nome que recebe um dos pastoris de Ceará-Mirim³⁴. Esse Pastoril de caráter profano-religioso é lembrado por dona Maria dos cabelos grandes, nome pelo qual a brincante é conhecida, como um “Pastoril de entontar”. Ele já perdura há mais de seis décadas, sendo que teve suas fases de declínio e de apogeu.

³⁴ A cidade do Ceará-Mirim faz parte da Grande Natal e está a 28 km da capital do estado. A história da povoação do Ceará Mirim está ligada aos índios Potiguares que viviam às margens do rio Pequeno depois chamado rio Ceará Mirim, que de maneira clandestina comercializavam o pau-brasil com os franceses e os espanhóis, recebendo em troca especiarias e, por último com os portugueses, seus colonizadores. Conhecida como a terra do açúcar, por algum tempo conservou-se um núcleo de ostentação e luxo. Surgiram os bailes aristocratas, as carruagens forradas com seda e as festas ricas e pomposas. Esses traços que marcaram uma Era caracterizaram, no tempo, a etapa patriarcal e escravocrata do açúcar no município.



Imagem n. 11. Pastoril dos Idosos. Arquivo da Fundação Pedro Ferreira de Melo. Fundação Pedro Ferreira de Melo, Ceará-Mirim, 2005.

Esse Pastoril apresenta uma característica peculiar em sua formação de pastoras, sendo doze para cada cordão, que são acompanhadas da Mestra, Contramestra, Diana, Estrela, Florista, Anjo, Velho e um conjunto de sanfoneiros que acompanham as canções interpretadas pelas pastoras.

A imagem acima é uma fotografia do Pastoril dos Idosos da Fundação Pedro Ferreira de Melo, em Ceará-Mirim, em uma apresentação do grupo em um espaço fechado, um galpão, e a separação desse espaço se dá pela gestualidade das brincantes. Tal espaço é separado e ligado aos espectadores por uma linha imaginária, invisível; é a partir das coordenadas, dos deslocamentos e da trajetória do folguedo que o brincante se comunica com o público. Essa experiência espacial é o que Pavis (2005, p.143) descreve como subpartitura: “[...] pontos de referência e de orientação no espaço, os momentos fortes que facilitam sua ancoragem no espaço e no tempo”. Esses trajetos se inscrevem no espaço e fornecem, mesmo que inconscientemente no brincante de Pastoril, uma espacialidade gestual na brincadeira.

Ao perguntarmos a algumas brincantes do Pastoril dos Idosos de Ceará-Mirim como era a experiência de dançar para uma multidão e dançar para um grupo fechado, elas foram taxativas: “[...] é a mesma emoção, porque a gente dança com o coração, com alegria, dança para alegrar também aqueles que vêm ver o Pastoril dos Velhos”.

Ao lembrar-se do Pastoril em tempos idos, Dona Conceição, uma das pastoras, afirma que já havia outro Pastoril em Ceará-Mirim antes da formação dos Américos, comandado pelo Sr. Chico de Inês, nas primeiras décadas do século passado. Segundo ela esse Pastoril brincava em festas que ocorriam na cidade, e as pastoras usavam vestidos diferentes dos de hoje em dia: “eram vestidos godês encarnados e azuis”.

Dona Conceição lembra que nesses Pastoris a Mestra era a responsável por transmitir os movimentos da brincadeira para as pastoras. Em suas memórias, a entrevistada lembra-se de grandes mestras de pastoris no município de Ceará-Mirim, tais como as senhoras Mariquinha de Chico de Inês, Neusa e Maria Américo. Ao falar sobre as jornadas do Pastoril dançado em outrora, disse-nos que estas tinham uma sequência que começava com as apresentações das pastoras, que geralmente se iniciavam com a cançoneta “a flor dos campos viemos buscar, aqui expirando em braço de aroma, a flor dos campos viemos buscar...”; licença para iniciar a brincadeira, cumprimento do Pastoril ao público, dentre outras que já não lembra mais em função do tempo, mas diz a senhora que de uma das jornadas não esquece, que era a da entrada do Velho.

Chegou quem vocês queriam
As pastoras aqui estão
Chegamos com muita alegria
Para animar nossos corações
Chamamos o velho Venove
Para alegrar nossos corações.

Interessante observar como essas cançonetas estão incorporadas nessas brincantes, pois, ao tecer comentários sobre as jornadas, a senhora Conceição põe-se a cantar e a dançar uma canção que ficou registrada em sua memória e que não se canta mais nos pastoris atuais.

Que noite tão harmoniosa
Que nos traz animação
Alegria é tão divina
Que nos faz esquecer a ingratidão
As morenas, morenas faceiras
Vieram com muita alegria
Trazendo pétalas de flor
Para dar aos partidários
Que são o nosso amor.

Parafraseamos Merleau-Ponty (2004a) quando ele fala que o pintor emprega seu corpo e transforma o mundo em pintura; no Pastoril o brincante emprega seu corpo e transforma o mundo em dança, e seu corpo faz parte do mundo do visível. O corpo torna-se vidente e visível,

pois ele vê-se vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo (MERLEAU-PONTY, 2004a). É por essa condição corporal que se dá a educação sensível quando o brincante vibra ao cantar, quando se “esquenta” a cada cançoneta entoada, que se faz vida. Ainda dando a palavra ao autor referendado, ele lembra que a arte e o pensamento modernos são difíceis não porque se baseiam unicamente em conteúdos subjetivos, mas porque “invertem o senso comum”. Os objetos não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas “[...] detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, o próprio modo de sua materialidade e, por assim dizer, 'sangram' diante de nós” (MERLEAU-PONTY 2004b, p. 55).

A imagem que segue demonstra um dos momentos de apresentação do Pastoril da Fundação Pedro Ferreira de Melo, e em conversas com essas brincantes sobre o que elas sentiam quando dançavam, responderam que seus corpos deixavam-se levar pela música e pela dança, e é com grande alegria que elas se deixam envolver pela brincadeira. “Brincar Pastoril é uma alegria danada, traz uma emoção, a gente se transporta para outro mundo, é como se nós ‘fosse’ as estrelas, e aí com as músicas então a gente dançava até de manhã” argumentou uma das brincantes.



Imagem n. 12. Pastoril dos Idosos de Ceará-Mirim. Foto Gibson Machado, 2007.

Nóbrega (2005, p. 63) comenta que o corpo como sujeito no mundo é criativo e se humaniza a partir de sua existência. O corpo tem que ser compreendido dentro de uma concepção que entende as relações do ser humano com o mundo. O corpo dessas brincantes, quando dança, sai de sua condição de objeto para condição de corpo sujeito; corpo que “[...] não está no espaço como um objeto. Ele desenha o espaço, garantindo uma conformação original de acordo com a situação”. Esse corpo sujeito, ao dançar, percebe-se e é percebido, é conhecimento estético que pode ser vivenciado, apreciado e refletido. Corpo que é teatralizado, que é presença, valorizado por seus brincantes; esse corpo constrói e é construído para ser visto.

Em nossa conversa com um grupo de pastoras que se reúnem semanalmente na Fundação Pedro Ferreira de Melo, em Ceará-Mirim/RN, são lembrados com saudosismo as cançonetas, as brincadeiras do palhaço, as prendas, e elas põem-se a cantar:

Boas noites, meus senhores
Viemos cumprimentar
Que já é chegada a hora
Nós queremos é brincar (bis).
Meu costume é muito ativo
A todos cumprimentar
Quando eu vejo a flor do lírio
Digo, xô pra lá.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Dona Conceição, antiga brincante de Pastoril, lembra que para brincar Pastoril era preciso pedir “licença” aos pais. Lembra emocionada a apresentação em cinemas, em “casas de família”, a luz de candeeiros. Para ela o Pastoril “era uma brincadeira bonita, era falado, uma festa, era pastoril de rico”.

Pastoril flor do lírio
É o mais belo dessa cidade
Nossa mestra
É bonita
E a contra-mestra é a verdade
Os partidários dessa cidade
Só falam nesse pastoril
E o delírio da saudade
Os amores juvenil (bis).
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Os partidários referem-se ao público. Dona Conceição acha que não se faz mais Pastoril como antigamente; falta, segundo ela, a apresentação de todas as brincantes, de cantar as marchas e os sambas. As cantigas, segundo a entrevistada, estão todas gravadas na memória. Diz-nos que as marchas e sambas eram sempre cantados para pedir licença ao dono do salão para as pastoras se apresentarem, lembrando emocionada uma das chamadas:

Meu senhor, dono da casa
Licença quero pedir
Quero ceder o salão
Para eu hoje me divertir

A Diana canta

Oh! Vinde Mestra
Oh! Contra-mestra
Com minha faixa bordada a ouro
Oh! Vinde, os dois cordões
Para bordar um lindo tesouro.

Dona Conceição, empolgada com as canções, começa a cantarolar um dos sambas, que segundo ela não se ouve mais nos Pastoris.

As cabanas cercadas de flor
O amor alegre também
Estamos nós com muita alegria
Esta harmonia as cabanas de alguém. (bis).
As cabanas de rosa
Flores cheirosas estimadas de flor
Flores cheirosas as cabanas de palhas
No céu agasalha, cabanas bonitas
Cabanas de rosas
Enfeitadas de flor
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Zumthor (1989, p. 161) afirma que a memória é fonte de saber, “ela envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos”. Esta se orienta pela utilidade da palavra. Adiante, assevera o argumento:

No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura – no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: lingüísticos, rituais, morais,

políticos. É por isso que [...] os textos da poesia da audição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos às vezes muito extensos, e em cada elemento semantiza [...] todos os outros (ZUMTHOR, 1989, p. 186).

O Pastoril dos Idosos de Ceará-Mirim transita em fases de apogeu e de desaparecimento, no entanto esses brincantes não deixam que a brincadeira “adormeça”, pois mesmo não havendo incentivo do poder público para que o grupo esteja sempre se apresentando, as pastoras e o Velho ensaiam a brincadeira como uma forma de manter viva a tradição do Pastoril. Ainda, quando convidados, geralmente em festividades da cidade ou cidades circunvizinhas, mostram que o folguedo não morrerá na cidade, pois os brincantes mais idosos tendem a passar a brincadeira para seus filhos, filhas, netos e netas e outras pessoas que se interessam por esse folguedo popular.

Esse processo de transmissão do folguedo é o que chamamos de Educação, que se refere ao ato deliberado de ensinar aos mais jovens. Nessas culturas da oralidade, o processo de aprendizagem ocorre no próprio fazer, e não numa instância específica. Essa aprendizagem exige a interação direta daqueles que sabem a brincadeira e de sua transmissão para aqueles que querem aprendê-la. É importante considerar e reforçar que essa aprendizagem se dá pelo olhar, que talvez esse olhar inclua a noção de imitar, fazer com, como acontece no momento da brincadeira.

É interessante observar que, mesmo o Pastoril sendo dançado por mulheres, é da responsabilidade do Velho a criação das cançonetas, a organização das pastoras, a arrecadação das prendas e a coordenação do folguedo. Estão ligados também ao comércio, com a venda das flores (laços ou outros objetos) das pastoras, até a própria “venda” das Pastoras. O Velho do Pastoril, em algumas ocasiões, pode promover eleição e julgamento das pastorinhas ou da sua assistente Diana. Bakhtin afirma (2002, p. 4):

Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição [...] Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Esse comércio e toda a caracterização do Velho do Pastoril Profano fazem lembrar em muitos aspectos os personagens da categoria dos magníficos, *vecchios*, da *Commedia dell'Arte* e suas relações. Destaca-se aqui a relação comercial, mercantil, que a máscara de *Pantaleone*

representava. Em cena, ele comercializava tudo, era ganancioso e sovina, assim também é o Velho e o Capitão do Cavalão-marinho, ambos querem tirar vantagens de tudo e todos.



Imagem n. 13. Pastoril dos Idosos. Arquivo da Fundação Pedro Ferreira de Melo. Ceará-Mirim, 2006.

No Pastoril organizado pela Fundação Pedro Ferreira de Melo, geralmente encontram-se dois Velhos brincando com as pastorinhas. Esse personagem no referido Pastoril é figura marcante, pois, segundo o grupo de pastoras, ele (ou eles) é a alegria do Pastoril com suas brincadeiras e “tiradas picantes” com as pastoras e a plateia. Tal personagem transcende a moral e as virtudes, ultrapassa o real, permite a ficção, o “faz-de-conta”, a inconseqüência. Pode-se acrescentar à descrição do Velho os fatores libidinosos, mulherengos, sem escrúpulos e pudores.



Imagem n. 14. Pastoril dos Idosos. Arquivo Gibson Machado, 2005. Fundação Pedro Ferreira de Melo. Ceará-Mirim, 2005.

O Pastoril de Ceará-Mirim é uma forma de socialização dos brincantes com os outros brincantes, com o público. E, como afirmou um dos integrantes do grupo, um momento para passar o tempo; quando eles dançam o Pastoril, esquecem os problemas: “nós esquecemos as mazelas, as doenças e até a idade, porque quando a gente brinca, o corpo fica mais leve, mais alegre, a gente vê a alegria nos outros e em quem assiste à brincadeira” (Maria Américo).

Além do Pastoril dos Américos e do Sr. Chico de Inês, houve o Pastoril de Cícero Batista e outro comandado pelo Sr. Pedro Carlos. Nesses pastoris de cunho profano-religioso, os palhaços ou Velhos eram chamados de Venove. Encontramos o nome desse personagem no Pastoril dos Idosos de Ceará-Mirim, como também no Pastoril Flor do Lírio da Praia de Pirangi.

A indumentária desse personagem segue o mesmo padrão do palhaço de circo. Roupas geralmente coloridas ou de tecido cetim brilhoso, segue uma tradição imutável que rege o figurino na maioria dos espetáculos mais tradicionais, sem a necessidade de ser criado por um figurinista em função das especificidades do espetáculo. Pavis (2005) argumenta a respeito de figurinos de uma tradição de teatro que pouco tem a dizer a respeito desses figurinos

elaborados, uma vez que historicamente tal figurino é determinado e conduzido por um corte, um colorido, um detalhe.



Imagem n. 15. Pastoril dos Idosos de Ceará - Mirim. Foto Gibson Machado, 2006.

O Velho, destituído de seu grupo de pastoras e músicos, aparenta, visualmente, ser um palhaço de circo. Essa observação pode ser comprovada pelas imagens do Velho de Pastoril, em que os velhos apresentam um visual típico de palhaço.

É possível observar nas imagens citadas o colorido do figurino, a maquiagem, o nariz vermelho (só pintado ou com a máscara no rosto), elementos que são pontos de aproximação do Velho com o palhaço circense. Máscara aqui entendida não só como objeto no rosto (no caso o nariz vermelho), mas como uma somatória de informações com funções específicas, como o figurino, que é sempre desproporcional ou exagerado, colorido, fora da moda. Tal personagem comporta ainda as características individuais de seu intérprete, fundidas com as do personagem-tipo, criando um misto de universalidade e particularidades, sempre partindo da base grotesca, exagerada e ridícula.

Vale lembrar, ainda, que esse personagem do Velho faz parte do universo de personagens populares e é compartilhado pela mesma natureza dos arquétipos do imaginário nacional: Pedro Malasartes, Jecas, Pedro Quenga, João Grilo, Chicó, Beneditos, Negros dos mamulengos, Fofão maranhense, Papangus pernambucanos, entre outros que revelam a esperteza, o travestimento e a astúcia, presentes nos brincantes nordestinos e nos palhaços de circo, com seus repertórios de danças, brincadeiras, improvisos, canções e habilidades múltiplas dos artistas que os levam à cena.

Pastoril de Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante



Imagem n. 16. Pastoras do Pastoril D. Joaquina, São Gonçalo do Amarante, RN. Fotografia de Wellington Cudinhoto, 2007.

A imagem de Wellington Cudinhoto retrata um dos momentos de apresentação do Pastoril Dona Joaquina. Em São Gonçalo do Amarante³⁵, atualmente, o mais famoso Pastoril é o de Dona Joaquina. Esse é um grupo cultural composto, na maioria, por filhas e netas de

³⁵ Datam do século XVII os primeiros registros sobre a ocupação da terra do que viria ser o município de São Gonçalo do Amarante. Consta a existência do Engenho Potengi da propriedade de Estevão Machado de Miranda e a povoação de Uruaçu. Em 1645 a família proprietária do Engenho foi dizimada pelos holandeses assim como os habitantes de Uruaçu. A fundação de São Gonçalo do Amarante decorreu de uma decisão motivada pela necessidade de reafirmar a posse da terra pela coroa portuguesa e defender os possíveis interesses de outros povos. Apesar de ser limítrofe a Natal, São Gonçalo do Amarante teve uma evolução lenta até a década de 70 quando foi alvo de atenção com área propícia a implantação de indústrias, inclusive da instalação do Distrito Industrial e mais recentemente (década de 80) como área de expansão urbana de Natal, configurando com os municípios de Parnamirim, Extremoz, Macaíba e posteriormente Ceará-Mirim a área metropolitana que já vinha sendo chamada de grande Natal.

brincantes dos Pastoris do município de São Gonçalo do Amarante, sendo formado praticamente por mulheres, mas também tem a presença de componentes masculinos, como o Velho e os músicos. Tal Pastoril recebe esse nome em homenagem a uma antiga brincante dos Pastoris religiosos desse município. Os demais pastoris de São Gonçalo do Amarante, assim como a maioria dos pastoris norte-rio-grandenses não conhecem as leis de incentivo à cultura, e tais editais não são disponibilizados para esses grupos, inviabilizando a apresentação do folguedo em outros espaços, como as escolas, por exemplo.

Em São Gonçalo do Amarante, o Pastoril encontrou solo fértil e até hoje brotam pastorinhas em todas as famílias gonçalinas. Quando de sua chegada nesse município, no início do século XX, incorporou uma característica diferenciada das demais manifestações artísticas da cidade, fazendo parte das festividades populares e religiosas do município. Esse Pastoril tem como objetivo despertar a importância da cultura popular e fazer o reconhecimento de sua linguagem e de sua identidade cultural presentes nas apresentações artísticas da “brincadeira”.

Uma das características observadas nesse Pastoril são suas apresentações em palco, em que as pastoras cantam e dançam apresentando as canções. As pastoras do Pastoril Dona Joaquina, ao se apresentarem em palcos, têm a preocupação com a estética do folguedo no que se refere aos movimentos dançados e ao figurino diferenciado dos demais figurinos dos Pastoris mais tradicionais, como os Pastoris do Bairro do Bom Pastor e do Bairro de Ponta Negra, por exemplo. Essa preocupação com a estética do folguedo e dos figurinos ocorre em virtude de o grupo apresentar-se em eventos locais e nacionais, na maioria das vezes em um palco.

O figurino desse grupo amplifica o corpo das brincantes, dando-lhes vida e vitalidade, além de servir como uma cenografia ambulante ou um cenário figurino. Ele também ajuda na mobilidade das jornadas dançadas e cantadas pelas pastoras que vão do Pastoril religioso ao profano.

A respeito do figurino, Pavis (2005), ao analisar espetáculos de teatro, de mímica, de performance e de dança, diz serem adereços decisivos para a compreensão da representação. Para o referido autor o figurino é ao mesmo tempo significante e significado, posto que na cena ele apresenta funções de caracterização, de localização dramática, de identificação ou disfarce do personagem e de localização do *gestus* global do espetáculo. No Pastoril Dona Joaquina, o figurino potencializa as características das personagens, sua estilização, dando à cena novas proporções, tornando o folguedo mais dinâmico, plástico e belo, conforme mostrado em vídeos e em imagens desse Pastoril.

Assim como os demais pastoris, o grupo começa sua apresentação com suas canções de celebração ao Deus Menino, fazendo referência ao Pastoral religioso. E com a entrada do Velho começam canções de duplo sentido que referenciam o Pastoral profano. Tais canções figuram no repertório das canções de domínio popular incorporadas por esse grupo, assim como também por outros grupos de pastoris do país, advindos dos *villancicos* galego-portugueses medievais.

A respeito desses *villancicos*, Valls (1991) comenta que eles parecem ter-se submetido a um processo de reajuste aos gostos e às demandas de público diferente: neles unir-se-ia do palácio à rua, retornar-se-ia outra vez ao palácio, e readaptar-se-ia outra vez à rua. Demonstrem uma capacidade de circulação, de transformação.

Essas adaptações, segundo a autora citada, fizeram com que a temática Pastoral se mantivesse vigente em ambientes espanhóis e portugueses, em determinadas áreas com maior ou menor força, o que explicaria a sua inserção em obras de grandes autores espanhóis, a exemplo das comédias pastorais de Lope de Vega, Cervantes, Lope de Rueda, dentre outros autores, e que esses *villancicos* pudessem navegar por outros mares.

Esses *villancicos*, ao serem incorporados pelo povo brasileiro, vão ganhando nova conotação, principalmente com as canções de duplo sentido, que na maioria das vezes são cantadas pelo Velho do Pastoral Profano.

Em São Gonçalo do Amarante, tal personagem recebe o nome de Xapueta, e, com suas pastoras, alegra os espectadores com suas piadas, tiradas e canções irreverentes, transformando a apresentação num gênero popular de apresentação em interação com o público. Veste-se como um palhaço de circo. Mello e Pereira (1990) argumentam que o Velho de pastora tem muito de palhaço de circo: a indumentária colorida, folgada, uma careca e cabeleira postiças, bem como uma cara exageradamente pintada; suas piadas e chacotas com o público e as pastoras lembram, na verdade, um palhaço de circo.

Podemos perceber, na argumentação de Mello e Pereira (1990), que o Velho do Pastoral profano está intimamente ligado ao mundo e às formas das manifestações populares, desde o espírito das antigas festas profanas e públicas carnavalescas, com suas canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, uso de vocabulário mais grosseiro, até se tratando de atos comerciais, como a venda das flores (laços ou outros objetos) das pastoras, e ainda, segundo relatos, podendo elas mesmas serem “vendidas” pelo Velho.

Em outros momentos, pode apenas haver a eleição ou julgamento das pastoras ou da Diana, o que nos remete imediatamente a Bakhtin (2002, p.04) em seu estudo sobre a cultura popular medieval e renascentista, em que nos revela:

Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição [...] Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Essa aproximação inicial entre o Palhaço de circo e o Velho do Pastoril Profano pode se dar, primeiramente, no aspecto visual, onde é possível notar semelhanças marcantes. Se olharmos apenas para o personagem do Velho, destituído de seu grupo de pastoras e músicos, teremos a impressão de se tratar de um palhaço de circo, devido a sua maquiagem e indumentária desproporcional, ridícula e exagerada. Sendo assim, podemos afirmar que ambos (palhaço de circo e Velho do Pastoril) fazem parte do que podemos chamar a tipificação do palhaço, no sentido de possuírem uma somatória de elementos comuns que os façam serem reconhecidos ao primeiro olhar. Essa tipificação, a partir do advento da *Commedia dell'Arte*, passou a ser classificada por alguns estudiosos apenas como “máscara”.



Imagem n. 17. Velho Xapuleta do Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante. Foto, arquivo pessoal do grupo.

Na composição visual dessa máscara destaca-se a maquiagem. O desenho da maquiagem varia, mas não foge às cores elementares do palhaço tradicional circense: branco,

preto e vermelho. Há registros de que os primeiros Velhos do Pastoril utilizaram a maquiagem própria dos Mateus e Bastiões do Cavalo-Marinho e do Bumba-meu-boi, ou seja, rosto pintado de preto, conseguido com carvão ralado, e alguns detalhes de vermelho ou branco. Hoje em dia já é comum encontrarmos alguns Velhos usando a máscara do nariz de palhaço vermelho, de borracha ou plástico.

O mais tradicional é o uso de uma base branca no rosto, com círculos vermelhos nas bochechas e, na boca, geralmente um círculo branco. Sua indumentária é sempre muito colorida, utilizando ou reaproveitando roupas e transformando-as em uma composição visual, quase sempre assumidamente inspirada no palhaço de circo tradicional, onde se tem presente a desproporção, motivo este já como um elemento risível à plateia. Alguns modelos se valem de tecidos brilhosos, cetins, também muito usados em espetáculos circenses, geralmente compostos por sapatos, meias, calça, cueca samba-canção que aparece em alguns momentos mais picantes ou cômicos, partindo de eventuais quedas; camisa, gravatas dos mais diversos modelos, luvas, *blazer* ou colete, suspensório e, às vezes, perucas ou chapéu, tudo associado a um corpo grotesco bem observado nos trejeitos e gestualidades desse brincante no Pastoril.

O corpo grotesco associa-se ao riso, servindo de modo exemplar à expressão do cômico, enquanto inversão ou subversão das formas ordenadas e ordenadoras da cultura. O grotesco, para Bakhtin (2002), tem valor de concepção de mundo e está presente em toda imagem ambivalente do universo cômico popular, constituindo uma chave para a percepção e a representação da ambiguidade por meio do riso.

Em Bakhtin (2002) a característica do grotesco está eminentemente ligada à cultura popular, concebendo o grotesco como um corpo social cujo princípio está contido no povo que continuamente cresce e se renova. Para esse autor, o realismo grotesco é uma herança um pouco modificada “[...] da cultura cômica popular; de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores” (BAKHTIN, 2002, p.17).

Nesse personagem cômico do Pastoril profano, a incompletude e a imperfeição permeiam seus gestos e caretas, bem como seu caráter ambivalente. Seus gestos e comportamento, ao contrário de provocar medo e pavor, tornam-se benignos e salutar, revigorantes. Seu corpo está em constante transformação, em metamorfose, posto que o Velho parodia com o público e incita as pastoras, dá seus famosos bailes e, junto com as pastorinhas, canta canções que denotam duplo sentido.

A plateia que assiste a ele normalmente não sabe o que poderá acontecer com suas estripulias no próximo segundo. Seu corpo se coloca em constante superação, é uma eterna mistura de movimentos, uma confusão cômico/grotesco/hiperbólica.

O grotesco encenado, também chamado de burlesco, busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis, como na *Commedia dell'Arte*. O Velho, com seus gestos e trejeitos descompassados, com seus gritos, com suas caretas e seu riso escancarado, sua falta de decoro e de pudor, com sua postura de anti-herói, ocupa um lugar especial, ao mesmo tempo em que é lúdico, cruel e risível no que se refere ao realismo grotesco.



Imagem n. 18. Xapueta e Pastoras de São Gonçalo do Amarante. Foto, arquivo pessoal do grupo.

Esse corpo grotesco foi observado quando da apresentação do Pastoril Dona Joaquina em uma feira livre da cidade do Natal. O Velho Xapueta brincava com o público, cantava suas canções de duplo sentido, incentivava a disputa entre os dois cordões de pastoras e convidava a plateia a participar do espetáculo. Em tal espetáculo, é comum ter uma interatividade com o público, pois ao cantar, o personagem do Velho parodia junto ao seu espectador, incita-o a participar da apresentação, quer seja com palmas, assovios, vaias, quer seja simplesmente cantando trechos das canções.

Em São Gonçalo do Amarante, o Pastoril Dona Joaquina encontra-se em seu momento de apogeu com apresentações locais, estaduais e nacional. Há nesse município outros pastoris, como Estrela de Belém, Estrela Guia e Estrela do Norte em sua vertente religiosa. Esses pastoris exibem-se em apresentações culturais nos distritos rurais e sede da cidade, em eventos de cunho religioso ou em períodos festivos da cidade. Diferente dos demais pastoris de

São Gonçalo do Amarante, esse Pastoril possui uma composição familiar, característica que o torna muito mais polido. Nele atua o Velho Xapueta, que possui muito mais jocosidade, usando piadas e gestualidade cômica com contato com o público, tão próprio e marcante de uma apresentação circense. Nele atuam as brincantes, todas jovens, que não deixam a tradição do folguedo morrer em terras gonçalinas.

Pastoril de Cabeceiras de Tibau do Sul

O Pastoril de Cabeceiras de Tibau do Sul³⁶ ou Pastoril da Mestra Lídia é de linhagem peculiar. Juntamente com a Contramestra Iolanda, transmite seus saberes aprendidos na latada de seu Aristides, há mais de cinquenta anos, em Cabeceiras.

Para formatar os cordões (vermelho e azul) que celebram o nascimento do Menino Jesus ao ritmo de marchas, frevos, maxixes, requebros de forró e arrematações de prendas, a comunidade é mobilizada, e a pequena orquestra é acionada.

Dona Lídia, Mestra do Pastoril de Cabeceiras, começou a brincar com 18 anos e nos informou que antes de seu nascimento já havia Pastoril em sua comunidade. Diz que quando começou a brincar o folguedo, os ensaios eram apenas diversão para um grupo de moças entusiasmadas com os requebros do folguedo e diversão da comunidade.

Hoje, os ensaios e as apresentações são compreendidos pelas brincantes não mais como uma diversão, mas como uma responsabilidade do grupo em mostrar bem a apresentação para o público. Esse Pastoril, comandado por dona Lídia, é formado pela Mestra, Anamestra, Belo anjo, Camponesa, Borboleta, Cravo e Pastoras (cordão vermelho); Contramestra, Libertina, Estrela, Cigana, Cruzeiro, Lírio, Florista e Pastoras (cordão azul); Diana e o Palhaço. Há variantes de personagens nos pastoris do RN. Alguns apresentam essa composição, outros aumentam ou diminuem os personagens; isso ocorre em função do número de brincantes que há em cada Pastoril.

³⁶ A praia de Tibau do Sul é uma praia abrigada sob falésias altas e bastante sossegada. Sua paisagem inclui areias brancas e fofas, conchas, pedras e coqueirais, e ondas fracas, graças aos recifes e molhes. A distância da Capital é de 87 km pela BR-101 até Goianinha. Pega-se, então, a RN-003 até Tibau do Sul e, daí, a estrada para a Praia da Pipa. A altitude do município é de 38m (em relação ao nível do mar). O clima se caracteriza como sub-úmido com umidade relativa média anual de 74%. Os meses de maior incidência de chuvas são abril e julho. Grande parte da orla é Área de Proteção Ambiental (APA), sob a responsabilidade do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente do Rio Grande do Norte (Idema-RN), e é considerada pelo IBAMA como área de extrema importância biológica, prioritária para a conservação da biodiversidade dos mamíferos marinhos.

Em Cabeceiras, o grupo é formado por pastoras adolescentes e senhoras com mais de 60 anos de idade brincando no mesmo Pastoril. O processo de aprendizagem das brincantes se dá pela escuta e pelo olhar, assim como ocorre com os demais pastoris potiguares.

Para dona Lídia essa nova geração “[...] não deixa que o Pastoril de Cabeceiras esfrie, torna ele mais vivo e mais vibrante, uma pena que não tem o apoio dos governantes para que ele seja mais bonito, mais animado e que as meninas possam brincar mais o Pastoril de Cabeceiras”.

Tais pastoras renovam, segundo a entrevistada, a esperança de não deixar que a brincadeira “adormeça” e que possa ser brincada não só em eventos fora da comunidade, mas também na própria comunidade, quer seja nas escolas, na associação de moradores, quer seja na rua. E que o folguedo possa ser visto pelos mais novos, e que estes se orgulhem da arte de sua comunidade, assim como ela tinha orgulho de tê-lo aprendido com seus antepassados.



Imagem n. 19. Pastoril de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto. Pipa Arte & Cia. 2006

As imagens fotografadas no II Festival gastronômico de Pipa, RN, no ano de 2006, apresentam essa formação de pastoras mais jovens numa integração com as pastoras mais antigas, não permitindo que o folguedo caia em declínio no município de Tibau do Sul. Percebemos, na imagem acima, que as pastoras dividem seu espaço cênico com um grupo de tocadores que geralmente acompanham o Pastoril tocando as canções do repertório

daquela apresentação. É comum esses grupos de tocadores acompanharem os pastoris em suas apresentações, pois eles dão outro ritmo para as canções; tais ritmos variam de acordo com as jornadas, que podem ser lentas ou rápidas e que em casos de erros nas canções podem retornar à canção sem prejudicar a apresentação, diferente das apresentações com mídias, tais como o CD, por exemplo. A presença do CD reformata a experiência de corpo, de espaço e de tempo nos pastoris.

A respeito das mídias em um espetáculo, Pavis (2005) argumenta que elas geralmente provocam em quem se apresenta e em quem assiste à apresentação uma síntese corporal, contrariando a aliança do tempo, do espaço e do corpo. Tal argumento pode ser configurado nos comentários de Dona Lídia, quando faz a diferenciação de dançar com CD ou com o grupo de tocador: “Com o CD a gente não pode parar se alguma pastora errar, com o “tocador” se a gente erra a música, a gente volta, começa de novo e dá um ritmo à brincadeira”.



Imagem n. 20. Pastoril de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto. Pipa Arte & Cia. 2006

Dona Lídia, ao falar do Pastoril de outrora, comenta que, quando dançado em Cabeceiras ou onde quer que fosse convidado, apresentava todas as jornadas, e diz ser a mais bonita a jornada de entrada do Velho. A entrevistada põe-se a cantá-la:

Chamada do velho Palmeira,
Que ele é madeira em qualquer lugar

Marchando de frente a frente
E marcamos o passe e sabemos dançar
Viemos as pastorinhas
Alegre e contente
Com a chegada dele
Alegra a toda gente
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Essas cançonetas, na maioria de domínio público, trazem características de antigos *villancicos* que aqui aportaram através de cânticos da natividade ou ainda de pastores galego-portugueses e espanhóis que atravessaram além-mar com suas canções de celebração ao Deus Menino, ou ainda algumas de duplo sentido tão encontradas nos pastoris profanos do Nordeste.

Andrade (2002) comenta sobre os *villancicos* que estes, em algumas partes da Península Ibérica, eram cantigas a solo e refrão coral, cantadas provavelmente por populares que representavam pastores, cantigas essas exclusivamente de élogos profanas ou semi-religiosas. Esses *villancicos* possuíam representações de canto, dança, pantomima, trajes, encenações e músicas, diálogos de adoração a Deus que vão se perdendo com o tempo e que são idênticos aos pastoris brasileiros.

Tais elementos dos antigos *villancicos* ibéricos podem ser encontrados nos pastoris de hoje. As músicas de duplo sentido no Pastoril profano, a louvação à natividade no Pastoril religioso, a gestualidade contida ou exacerbada das pastoras compondo sua dança e as encenações dos dramas dentro do Pastoril são alguns resquícios desses *villancicos*, que foram ressignificados em solo brasileiro e que na atualidade são representados em festivais e encontros de folclore ou ainda são ressignificados por grupos parafolclóricos no RN ou em outros estados do país.

Dona Lídia, sobre a gestualidade no folguedo, diz que cada brincante tem uma forma de se expressar. Ao cantar algumas canções de Pastoril, a Mestra põe-se a dançar e a gesticular de forma diferente em cada música, dizendo que não dá para cantar e seu corpo ficar parado, vem logo aquela vontade de se remexer, de requebrar.



Imagem n. 21. Mestra Lídia de Cabeceiras, Tibau do Sul. Foto arquivo pessoal do pesquisador. 2009.

Esse remelexo, segundo a entrevistada, favorece na participação do público quando da evolução da brincadeira e indica qual cordão de pastora deve dançar. Essa participação fica evidenciada quando da entrada do Velho incitando o público a escolher o cordão de sua preferência. A Mestra Lídia informou que em outros tempos essa disputa era mais bonita, pois as pessoas que assistiam à brincadeira davam ofertas em dinheiro para que as pastoras do cordão azul ou do vermelho remexessem mais. A Mestra pôs-se a dançar, como registrado em vídeo, e a cantar a cançoneta que demonstra essa disputa entre os dois cordões.

O cordão encarnado está tomando vinho
O cordão azul pede um pouquinho
Meus senhores todos tirem o chapéu
O cordão azul está da cor do céu
O cordão encarnado está brilhando a prata
O cordão azul é casca de barata
O cordão azul vai pra Portugal
O cordão encarnado tem que levar pau
O cordão encarnado está brilhando a ouro
O cordão azul é casca de besouro
O cordão azul é de Nossa Senhora
O cordão encarnado pode ir embora.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

As pastoras vão cantando a cançoneta, até que partem para outra jornada do Pastoril, e o senhor Velho recolhe as prendas dadas pela plateia. Dona Lídia disse-nos que essa canção ajuda a levantar o público, e que quando passa para as demais jornadas já há um envolvimento maior da plateia com a brincadeira, e muitas vezes começam a cantar aquelas músicas

conhecidas, principalmente quando essa plateia é formada por pessoas mais velhas. A entrevistada informou ainda que as músicas que falam de amor, namoro e encontros são as mais aplaudidas. Tais canções, ao serem interpretadas pelas brincantes, carregam consigo uma moral sexual característica dos pastoris profanos, pois ao falar de namoro e encontros, remetem aos pastoris ponta de rua pernambucanos, que em sua formação inicial tinham por objetivo incitar o público masculino ali presente. Embora essas canções nos pastoris do Rio Grande do Norte não apresentem essa incitação ao espectador masculino, elas carregam consigo traços de libidinosidades, quer seja nos gestos dos brincantes, quer seja na representação cantada da canção.

Em Cabeceiras, o Pastoral comandado pela Mestre Lídia apresenta tais características e, segundo a entrevistada, são esses gestos licenciosos e essas canções com duplo sentido que, de certa forma, mantêm vivo o Pastoral de Cabeceiras.

Pastoral da Cidade de Pedro Velho



Imagem n. 22. Foto Arquivo do Grupo. Pedro velho, 2006.

A atual formação de Pastoral da cidade de Pedro Velho³⁷ encontra-se no distrito rural de Cuité e está ligado à Associação de Cultura e Arte dessa comunidade. Configura-se como um

³⁷ Pedro Velho pertencia a Canguaretama. Durante a terceira década do século XIX, Cláudio José da Piedade adquiriu o sítio Cuitezeiras, à margem do Rio Curimatau, na orla da estrada realenga para o sul. Denomina a propriedade as numerosas árvores de coités, cuités, cabaços Crescentia Cujucete, Lin. Era pouso quase obrigatório no caminho, descendo e subindo os comboios animais carregados de algodão, açúcar, farinha, abastecendo-se, dormindo, arranchando-se à sombra das cuitezeiras, comprando nas vendas que se multiplicavam. Em setembro do ano de 1902 Pedro Velho foi oficializada Vila Nova de Cuitezeiras. A cidade recebeu o atual nome após a morte de Pedro Velho em dezembro de 1907. Nenhuma ligação, material ou moral, existia entre ele e a incipiente Vila, no entanto a vila recebeu seu nome.

Pastoril profano-religioso. Senhor Velho é o nome que se dá ao personagem do Velho, contando também com a Mestra, Contramestra, Cigana, pastoras e Diana. Em Cuité, a Diana e os demais personagens do Pastoril da Associação de Arte e Cultura são acompanhados por um grupo denominado “pé de serra”, que acompanha as canções interpretadas pelas pastoras.

Nesse Pastoril, formado por adolescentes, a estética do figurino é diferenciada, e as pastoras trazem consigo outros elementos que fazem parte da indumentária, tais como tiaras coloridas de azul e branco ou vermelho e branco sobre a cabeça e pandeiros como uma extensão de seus corpos.

Ao perguntar ao coordenador do Grupo o Sr. Adelson por que o figurino era diferenciado dos figurinos tidos como tradicionais, geralmente nas duas cores do folgado, vermelho e azul, ele respondeu que era para ficar mais jovial, com a cara das adolescentes, pois para o entrevistado aqueles vestidos com mangas e com as duas cores apenas talvez não fossem bem aceitos pela comunidade que dança o Pastoril.

Medeiros (2008), em sua tese de doutorado, ao fazer a análise do figurino em um grupo parafolclórico, evidencia tal estética nos personagens do Pastoril. Segundo a autora citada e concordando com Pavis (2005), dizem ser o figurino na constituição do espetáculo materialidade, logo significativa, e um elemento integrado a um sistema de sentido, logo significado. Dessa forma o figurino carrega vários sentidos que identificam os personagens, tornando-os presentes, visíveis e reconhecíveis por aqueles que assistem ao espetáculo.

É interessante observar que esse Pastoril formado por adolescentes e moças da comunidade tem antecedentes do antigo Pastoril dançado por moradores da comunidade. O Pastoril de Cuité data do início do século XX, quando um grupo de moças mais o senhor José Félix Cavalcante (Zé de Bé) alegravam os finais de semana da comunidade e as festas dos santos. Esse senhor foi um dos primeiros Velhos do Pastoril de Cuité e também um dos organizadores e ensaiadores desse folgado naquela comunidade.

Senhor José Félix Cavalcante comentou que a brincadeira era sempre acompanhada pelo olhar atento do delegado, pois este não admitia baderna na calma comunidade. Disse, contudo, que o delegado gostava de ver a brincadeira e acompanhava o Pastoril em qualquer parte que fosse dançar, sempre observando as pastoras, que eram moças de família.

Senhor Zé de Bé começou a cantarolar uma canção que ele particularmente gosta e que o delegado, assim como toda a platéia, gostava de ouvir. Essa canção faz referência ao personagem do Velho:

Era o velho e a velha lá detrás da bananeira
Empunhando por detrás da bananeira
Empunhando para o outro
Tá bonita a brincadeira
Cajá e pitanga
Não bula que o velho se dana
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Esse senhor com quase cem anos de idade, ao falar sobre o Pastoril, emocionava-se e lembrava como a brincadeira era apresentada em Cuité e em distritos vizinhos. Quando perguntamos ao nosso entrevistado como ele aprendeu a “marcar” Pastoril, falou que foi uma aprendizagem que se deu pelo olhar e escutar aqueles que já brincavam e que com o tempo foi guardando na memória as loas, as cantigas e os passos do Pastoril. Lembrou ainda que o grupo não brincava apenas Pastoril, mas o Boi de Reis e os Dramas muito comuns naquela região.



Brincar Pastoril para Zé de Bé, como prefere ser chamado, tem sentido de celebração, de alegria, de leveza, como ele próprio afirma. Essa brincadeira que ele aprendeu passou para suas filhas, que em algum momento do Pastoril de Pedro Velho foram pastoras. Para ele, dar continuidade ao folguedo através dos mais novos é uma forma de estar passando um conhecimento que não se encontra nos livros nem nas pessoas letradas. Após explicar que ia desde jovem acompanhado de pessoas mais velhas brincar o Pastoril e o Boi, seu Zé de Bé explicou a relação da brincadeira com seus filhos: “Eu tenho filhos homens e mulheres e sempre quis que eles aprendessem o ofício de brincar. Os homens, quando mais novos, brincaram e depois não quiseram mais; as mulheres não, elas gostavam de brincar o Pastoril fazendo as pastoras. Minhas filhas fizeram quase todas as pastoras, depois que casaram, parece que cansaram de brincar. Eu, não se não fosse tão velho, ainda brincava”.

É interessante que a brincadeira do Pastoril se aprende pelo olhar e pelo escutar, transformando essa escuta e essa visualidade em aprendizagem. Seu Zé de Bé ressalta esse saber como fruto da interação daqueles que olham e daqueles que aprendem por esse olhar. É importante considerar, contudo, que esse olhar mencionado pelo entrevistado incluía a noção de imitar, fazer com, como acontece no momento da brincadeira.

Nosso entrevistado, assim como D. Geralda, o senhor Severino Almeida, D. Mariquinha e D. Maria Luiza Cavalcante, ex-brincantes de Pastoril, comentam ser as músicas do folguedo muito bonitas, no entanto pelo tempo elas vão sendo esquecidas pela falta do uso ou do registro escrito.

Portanto, nessas memórias, esses brincantes refletem sobre alguns processos de apreensão dos conhecimentos e saberes que conseguiram trazer à tona para os dias atuais através das lembranças marcadas pela subjetividade em virtude de a memória ser seletiva.

Essas memórias acarretam índices de oralidade que não dependem de um texto escrito. Para Zumthor (1989) esses índices de oralidade são fortemente influenciados pela tradição oral, pela estabilidade que a voz assegurou em detrimento da escrita. O autor citado comenta que essa tradição oral é como um substrato cultural da oralidade pura e que há várias razões para pensar que a tradição oral foi, em muitos casos, confiada à memória dos intérpretes.

Apesar de a memória ser seletiva, os entrevistados se lembram de fatos, como quem fez tal personagem no folguedo ou ainda de algumas canções que sofreram modificações de acordo com os brincantes da época. Dona Geralda Calixto lembra que nas apresentações havia um varão, uma espécie de madeira fincada no centro da brincadeira, que dividia os dois cordões.

Esse varão, revestido de vermelho e azul, servia para indicar a disputa entre os dois cordões de pastora que ocorria no Pastoril como uma forma de arrecadar dinheiro. A entrevistada lembra com saudosismo daquele tempo e diz que quando o senhor Velho entrava na brincadeira, fazia com que os partidários fossem incentivados a se mostrar ao público.



Imagem n. 24. Geralda Calixto. Belo Anjo da segunda geração do Pastoril de Pedro Velho. Foto Arquivo pessoal do pesquisador. Pedro Velho, 2008.

Cada pastora trazia junto ao seu vestido um cravo, que era uma referência para a arrecadação de ajudas para as pastoras. Outra referência eram as fitas de cor azul e vermelha, que serviam para o palhaço dar seus famosos bailes. Além do cravo e das fitas, havia momentos na brincadeira em que se parava um dos cordões para que o outro pudesse se apresentar, aludindo-se que aquele cordão era o mais bonito da noite.

Provavelmente essa “luta invisível” se dá com a colocação das pastoras distribuídas em dois cordões enfileirados no Pastoril profano e a tomada de partido por quem assista ao

espetáculo. Ainda se pode pensar nas canções que ambas as filas cantam em favor de seu cordão. A evolução dos movimentos é permeada por insultos e desafios verbais, por música e bailados. D. Geralda comentou que havia para esses momentos música de humilhação, música da vara, mas que ao final todas as pastorinhas estavam na brincadeira para alegrar o público. Ela explicou que as músicas de humilhação ocorriam quando os rapazes colocavam dinheiro em um dos cordões. Quando isso ocorria, um dos cordões tinha que baixar enquanto o outro se apresentava para quem pagava.

Cordão encarnado
Subiu na carreira
O cordão azul ficou na poeira
[...]
Cordão azul
Subiu na carreira
O cordão encarnado ficou na poeira
Minha gente toda
Que está presente
O cordão azul como está decente [...]
(DOMÍNIO PÚBLICO)

A respeito da música de vara, ela nos informou que estas ocorriam quando alguém da plateia queria humilhar outra pessoa que também lá estava e “pagava” para o Velho, junto com as pastoras, dar os famosos bailes. “Criticar os assistentes pelas cantigas era uma humilhação danada para quem era humilhado” disse D. Geralda. A entrevistada lembrou ainda que, mesmo que houvesse essas humilhações, as pastoras eram compreendidas por quem era humilhado, “[...] pois essa pessoa sabia que tudo era brincadeira delas e do senhor Velho”, completou.

Criticando um ou outro, geralmente aqueles que tinham mais dinheiro, as pastoras conseguiam arrecadar dinheiro para reformar os figurinos e “[...] o que sobrava era para a moçada se divertir nas festas que estavam ligadas à igreja”, assim comentou a ex-brincante de Pastoril.

A entrevistada lembrou ainda que, antes de iniciar a brincadeira, todas rezavam o terço e só depois é que podiam brincar. Esse terço também era rezado antes dos ensaios que ocorriam aos sábados; tal dia era bastante esperado por todas as pastoras, pois era um momento de elas se “arrumarem melhor” e saírem de casa. “A gente se arrumava para ensaiar e para dançar”, asseverou D. Geralda.

Na brincadeira do Pastoril, figurava um drama que era apresentado entre as jornadas. Tal drama era denominado de “Camponesa” e contava a história de dois irmãos que não tinham pai nem mãe e foram separados quando crianças. Os camponeses eram representados

pela Mestra e pelo Velho. Ao pedirmos para D. Geralda relatar o drama, ela inicia dizendo que na separação dos irmãos o menino ia para a cidade, e a menina para o campo; tempos depois se encontravam quando esse menino descobria que tinha uma irmã. O menino segue para o campo em busca de sua irmã. Ela dá uma parada para reavivar a memória e retorna cantando um trecho que se lembrava do drama da Camponesa:

Linda pastorinha
Que fazeis aí
Pastorando o gado
Para não fugir
Queres ir comigo
Que tudo eu darei
Não posso deixar o gado aqui
E não posso te seguir
Por não ti conhecer [...]
(DOMÍNIO PÚBLICO)

D. Geralda disse-nos não mais lembrar-se do drama, haja vista que fazia muito tempo que não o cantava, mas que se lembrava de alguns momentos de tal drama: quando o casal se descobria irmãos, na verdade o menino já sabia da existência da irmã e tinha ido ao campo para encontrá-la, e havia toda uma encenação em torno dessa descoberta. Diz nossa entrevistada que o drama terminava com os irmãos abraçados e uma valsa dançada pelas pastoras, e pessoas da plateia que pagassem para dançar, junto com o Velho e à Mestra que encenavam o drama. A valsa de domínio público, cantada pelas pastoras, falava desse amor fraternal e em seguida retornava para as jornadas do Pastoril.

Eu tive um sonho de amor
Que consagrou nossa amizade
E eu espero um dia
Nossa felicidade
Eu já arranjei novo amor
Que tem perfume de uma rosa
Sorriso embriagador
Meu Deus do céu
Onde está o amor [...]
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Em nossa conversa, perguntamos como esses brincantes aprenderam o Pastoril. Senhor Severino Almeida disse que foi ouvindo e vendo a brincadeira organizada por D. Marica. D. Geralda diz ter aprendido com uma antiga parteira da comunidade, que gostava de ensinar os passos do Pastoril para as moças, e o senhor Zé de Bé aprendeu as cançonetas ouvindo das pastoras e vendo as meninas brincando.

Dona Geralda, com sua voz vivaz, ao falar de tal aprendizagem, disse não ser necessário registrar as canções em papel, pois aquelas mais significativas ficaram guardadas em sua memória, e quando havia de esquecer alguma recorria às antigas brincantes para que, com saudosismo, cantassem e relembassem aquelas cantigas que porventura tivessem esquecido. Ela acha importante o trabalho feito pela Associação Cultural do distrito em resgatar a brincadeira e espera que eles registrem em cadernos ou em “gravações” as músicas, pois de acordo com ela “[...] a meninada nova não tem nada na cabeça e não guarda de memória como ela, Severino e Zé de Bé, aquela boniteza que era cantar um Pastoril”.

Reforça nossa entrevistada que os mais jovens deveriam na escola aprender um pouco da cultura de Cuité, de suas danças, de seus dramas, aprender a valorizar o Pastoril e o Boi de Reis. O atual Pastoril de Pedro Velho, formado por adolescentes, preserva algumas canções cantadas e dançadas outrora, outras são reconfiguradas. Essa nova formação de pastoras pesquisa junto aos brincantes mais antigos as canções e as apresentam na comunidade, respeitam as informações dadas pelos brincantes mais antigos e em alguns momentos re-elaboram passos e músicas para que esses movimentos dançados e essas canções sejam apresentados em quaisquer locais.

Pastoril de Nísia Floresta

Em Nísia Floresta³⁸, o Pastoril apresenta duas composições: uma formada apenas por adolescentes e outra por velhos ligados ao grupo de idosos da referida cidade. O grupo formado por adolescentes é da comunidade de Campo de Santana, distrito rural de Nísia Floresta, e é coordenado pelo Sr. Gisaldo Eufrazino do Nascimento. O grupo recebe o nome de Pastoril de Campo de Santana e não tem apoio institucional para as suas apresentações na comunidade e noutras regiões do Estado.

O Pastoril dos Idosos recebe apoio do governo municipal e apresenta-se normalmente em eventos organizados pela cidade citada, bem como em outros eventos fora da cidade. Esse

³⁸ Os primeiros habitantes da região de Papary, conhecida desde os idos de 1600, foram os índios Tupis. O nome Papary vem da lagoa de pesca abundante existente no território, ao lado de várias outras. Em 1703, com a presença portuguesa, o povoado de Papary tomava forma de arruado e a igreja de Nossa Senhora do Ó começava a ser erguida, concluída somente 52 anos depois. O progresso econômico da povoação foi impulsionado pela pesca farta nas várias lagoas das redondezas e terras de boa qualidade para o plantio de várias lavouras especialmente a de Papary, chamada Paraguaçu no século XVII. Em 1948, a comunidade de Papary em homenagem a sua filha mais ilustre, mudou seu nome para Nísia Floresta.

grupo de Pastoril encontrado na cidade de Nísia Floresta é coordenado pelo Sr. Manoel Salvador, uma espécie de ensaiador, tocador, cantador, como ele se autodefine.

É interessante observar que tanto um Pastoril quanto o outro foram criados há mais de sessenta anos. O Pastoril de Campo de Santana teve sua primeira formação na antiga Vila Cururu, hoje Campos de Santana, com as pastoras de Cecília e as pastoras de D. Nega de Tereza. Dona Maria Alves, antiga pastora de Santana, como ela se autodefine, conta que esses dois pastoris, de Cecília e de D. Nega de Tereza, apresentava-se o primeiro onde quer que fosse convidado, e o segundo, apenas na Vila Cururu, pois o “Pastoril de Cecília era de mulheres feitas, e o Pastoril de D. Nega de Tereza era de mocinhas”. Vale observar que os grupos pastoris existentes nessa comunidade recebiam o nome de sua organizadora; muitas vezes quem os organizava era a Mestra.

Ao questionarmos D. Maria Alice sobre o motivo de o segundo grupo não fazer apresentações em outras comunidades, ela informou que essas apresentações não aconteciam porque os pais não confiavam as suas filhas em mãos de outras pessoas. No momento dessa conversa, ela nos lembra de uma das canções de entrada do Pastoril, quando fazia parte do cordão azul, e se põe a cantar.

Que brisa suave
Não venha vagar
Vem cantar as aves que nunca cessar
Aqui respiramos em braços de arder
As flores do campo
Queremos levar...

Boa noite a todos
A minha chegada (bis)
Eu sou a Mestra
Viva a minha entrada
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Dona Maria Alves nos informou que a segunda parte da música era cantada por todas as brincantes - a Mestra, a Contra-Mestra, a Diana, a Florista, a Cigana, a Borboleta, a Camponesa, o Cruzeiro, seu personagem, Anjo e as pastorinhas dos cordões. Cada uma dessas personagens cantava essa canção se apresentando para o público. É interessante observar que a mesma canção de entrada é cantada de maneira diferente por seu Manoel Salvador; ele a canta modificando algumas palavras dos versos: “Que brisa suave, que vem a vagar/ cantar a ave, que nunca cessar [...]”. Zumthor (1989) afirma que essas generalidades da

oralidade se dão sem o socorro da escrita, fornecendo equivalentes líricos para essas narrativas na medida em que os versos vão se modificando.

Ainda acima das informações fornecidas por D. Maria Alves sobre o “Pastoril de sua época”, a entrevistada diz que havia nos dias de brincadeira duas bandeiras que simbolizavam o azul e o encarnado. A bandeira azul representava “as pessoas solteiras, e a bandeira encarnada, as pessoas casadas”.

Ao perguntarmos em colóquio a D. Maria Alves, sua irmã Marinês Alves e ao Sr. Gisaldo Nascimento, se o Pastoril que eles vivenciaram era religioso ou profano, responderam que era uma mistura dos dois, pois eles cantavam algumas cançonetas de Lapinha, exaltavam o Messias, apresentavam-se geralmente no mês de dezembro e havia a presença do palhaço, que, segundo os entrevistados, era a alegria da brincadeira. Então D. Maria Alves se põe a cantar uma canção de entrada do Velho, cançõeta de domínio pública, muito cantada nos pastoris do RN; logo é acompanhada pelos demais:

Vem alegrar o nosso pastoril
Ele veio hoje aqui
Fazer os senhores sorrir
Ele veio hoje aqui com suas cançonetas e gargalhadas
O senhor é campeão
Oh! Não, não, não
Faz o povo em gargalhada

Logo em seguida ela canta outra cançõeta do Velho e se põe a dançar.

Uma jornada delirante
Vem numa noite tão ditosa
Chamando o velho Peroba
Ele chega neste instante
Ele é o melhor da brincadeira
Porém na cama ele é madeira
Ele é o chefe da reunião
É quem nos ensina
É quem nos ensina
Quem foi, quem é
Velho chegou agora
Quem foi, quem é
Velho chegou agora
Com seu charuto na boca
E roupa a espanhola
Meu velho disse que tinha
Dinheiro que nem farinha
Pra comprar de cravo branco
Pra dar as pastorinhas.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Quando esses brincantes cantam e dançam, sua consciência está encarnada, e o sensível se comunica vindo da história individual do sujeito que percebe; há uma autêntica comunicação e coexistência entre sujeito e objeto. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 290):

[...] o espetáculo percebido não é ser puro. Tomado exatamente tal como o vejo, ele é um momento de minha história individual e, como a sensação é uma reconstituição, ela supõe em mim os sedimentos de uma consciência prévia, eu sou, enquanto sujeito que sente, inteiramente pleno de poderes naturais dos quais sou o primeiro a me espantar.

Ao recordar as canções, D. Maria Alves disse que no Pastoril as prendas, geralmente em dinheiro, eram bastante esperadas pelo público masculino, pois ao pagar uma prenda, os homens podiam escolher uma das moças para dançar. E afirmou que João Talalá (João Luiz do Nascimento) foi o melhor palhaço de Pastoril que ela já conheceu, lembrando com saudade uma das canções que cantava quando era escolhida para dançar:

Dessas pastoras sou o Cruzeiro
O meu vestido só é fita só
Repare bem a minha memória
Laço da moda é pra meu amado
Esse rapaz que não toma conselho
Aonde chega é logo se sentando
Fica de frente para qualquer donzela
Olhar pra ela é logo namorando.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Ao retomarmos nossa conversa para o Pastoril de Campo de Santana atual, os entrevistados disseram que falta incentivo do poder local para colocar o Pastoril na rua e que os jovens não se interessam em aprender essa dança, que é orgulho da comunidade. Apenas as meninas com idade entre oito e doze anos se interessam em brincar o Pastoril. Os entrevistados veem uma morte súbita do folguedo se as novas gerações não quiserem dançar, pois para eles a escola deveria incentivar em suas festas e comemorações a realização de pastoris nas aulas, sendo assim, haveria um interesse dos jovens em aprender o “ofício de dançar Pastoril”, como comentou D. Maria Alves.

Percebemos por imagens fotografadas desse Pastoril que ele traz outra particularidade no figurino diferenciada daqueles pastoris dançados por senhoras. Cores mais vibrantes e

adereços de cabeça e mãos completam tal figurino. Tais objetos tornam, segundo Pavis (2005), sensível a experiência estética vivenciada pelo espectador, sobretudo pela materialidade dos objetos, que é visual e sonora.

Os figurinos, assim como os adereços, figuram como um sistema integrador na representação; o espectador, além da dança, aprecia-os como ponto de referência, como sinalizador dessa representação (PAVIS, 2005).



Imagem n. 25. Pastoril Campo de Santana. Nísia Floresta. Arquivo do Grupo, 2005.

Assim como no Pastoril de Pedro Velho, a utilização de um figurino diferenciado pelas cores fortes e brilhantes foi uma das alternativas que os organizadores de Pastoril de Campos de Santana encontraram para que as adolescentes brincassem o folguedo. “[...] A gente pediu também a opinião das meninas quando mostramos as roupas de Pastoril para elas: tinha aquela roupa mais tradicional, outra que elas não gostaram e tinha essa feita de cetim e mais curta que elas gostaram muito; aí a gente aproveitou esse gosto”, comentou Gisaldo Nascimento.

Além do Pastoril de Campo de Santana, encontramos em Nísia Floresta os Pastoris do Porto, que até o momento não mais se apresenta, e o Pastoril dos Idosos. O Pastoril dos Idosos é coordenado pelo Sr. Manoel Salvador, que disse ter começado a brincar o folguedo popular quando ainda era jovem e por durante vinte anos fez o personagem do palhaço. Depois dele, quem fez o personagem do Velho nesse Pastoril foi o Sr. Pedro de Regina, já falecido, que aprendeu a arte de brincar vendo o Sr. Manoel na brincadeira. Atualmente quem faz esse personagem é um senhor por apelido de Caranguejo. Disse-nos que foi o palhaço por muitos

anos e que sua função era fazer o povo rir, gracejar, brincar, lembrando com saudosismo as cançonetas que outrora cantava para um público mais atento às jornadas, em número de vinte e sete. Entre uma informação e outra do Pastoril dos Idosos, Sr. Manoel canta algumas canções registradas em sua memória, que para ele não podem faltar em um bom Pastoril.

Pastoril flor do lírio
É o mais belo desta cidade
A Mestra é bonita
A Contra-Mestra é verdade
A Diana é uma rosa
O palhaço
Ele é um rival
As pastorinhas é um amor
A orquestra é divinal
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Ao falar do Pastoril dos Idosos, nosso entrevistado diz que ele é o responsável por ensinar os passos e as cançonetas para as senhoras que participam da brincadeira. Esse Pastoril é composto por doze pastoras, o Velho e a orquestra que acompanha os brincantes. O Velho desse Pastoril recebe o nome de Faísca, e assim como no Pastoril de Campo de Santana, canta as mesmas cançonetas para o Velho, trocando apenas o nome do Velho Peroba para Velho Faísca. O Sr. Manoel pegou seu cavaquinho e se pôs a cantar uma das canções de entrada do Velho Faísca.

Chegou o seu velho
Veio tabascar
Chegou o seu velho
Veio tabascar
O balé das moças
O velho quer dançar
Lá, lá, lá, lá

Chegou o seu velho
Me diga o seu nome
Chegou o seu velho
Me diga o seu nome
Eu sou o botão
Das ceroulas dos homens
Chegou o seu velho
Me diga o que é
Eu sou o cordão
Da saia das "mulher".
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Por trás das palavras, aparentemente inocentes, escondem-se segundas intenções maliciosas e até obscenas. É interessante observar que essa “brincadeira” que o Velho faz com as partes do corpo da pastora esteja carregada de insinuações que para um período remoto da história do Pastoril no Brasil era considerado obsceno, sendo esses pastoris muitas vezes perseguidos e interditados pela polícia, que considerava imoral as suas apresentações, uma vez que a figura do Velho, com suas piadas picantes no trato com suas pastoras, faziam, como diziam na época, “a terra estremecer”.

É interessante observar que essas canções trazem alguns aspectos dos *villancicos* galego-portugueses. Zumthor (1989) faz referência a essas canções ditas de mulheres, canções diabólicas, eróticas, vergonhosas; uma poesia erótica muito antiga de transmissão oral e seguramente cantada. O autor citado comenta que percebemos na atualidade apenas os reflexos dessas canções, que serviam para registrar a vida cotidiana dos povos galego-portugueses.

É interessante observar que, tanto no Pastoril de Santana, quanto no Pastoril dos Idosos, a aprendizagem se dá observando-se os movimentos da dança e ouvindo-se as canções cantadas pelos brincantes, aludindo ao pensamento de Merleau-Ponty (2004a), para quem não há visão sem pensamento, sustentando que não basta pensar para ver, que a visão é um pensamento condicionado que nasce a partir da experiência do corpo, como se fosse impelida a pensar por ele. Daí termos a compreensão de que existe uma escolha pessoal na visão de quem enquadra e captura cada cena. A visão tem função perceptiva e cognitiva, pois possibilita saber das coisas no espaço, e até tomar ciência do próprio corpo, tendo como escopo o visível.

No Pastoril, ver é importante, pois não existe escola de formação para essa aprendizagem da cultura. É através da visão que os brincantes aprendem os movimentos da dança do Pastoril celebrada no corpo que se expressa através da dança. Podemos pensar que o corpo do brincante de Pastoril é um corpo trans-substanciado, e é nessa trans-substanciação que esse corpo cria e se expressa.

Pastoril Flor do Lírio da praia de Pirangi



Imagem n. 26. Pastoril de Pirangi, Parnamirim. Fundação Hélio Galvão, 2003.

Criar e expressar-se são uma das características do Pastoril Flor do Lírio da Praia de Pirangi³⁹, no município de Parnamirim, coordenado pela senhora Adalva Dias Rodrigues há pelo menos duas décadas. Segundo nossa entrevistada a dança do Pastoril está presente nessa praia há pelo menos sessenta anos. Em tempos idos, era dançado por filhas de pescadores que passaram seus conhecimentos do folguedo para suas filhas e netas, ao passo que na atualidade a senhora Adalva repassa as cançonetas e movimentos da dança para adolescentes da Praia de Pirangi.

O Pastoril Flor de Lírio é formado por sete pastoras em cada cordão, mais a Diana e o palhaço. Uma das funções dessa formação de pastoras é resgatar as canções para que estas não caiam no esquecimento, uma vez que, segundo a senhora Adalva, não há registros escritos dessas canções. Ao tratar desse tema, a referida senhora canta uma das cançonetas de abertura do Pastoril Flor de Lírio denominada Cor de canela, cançoneta de domínio público:

Nós somos da cor de canela

³⁹ Pertencendo ao município de Parnamirim, a praia de Pirangi está a cerca de 20 km de Natal. Ela é cortada pelo Rio Pirangi, que a divide em Pirangi do Norte e Pirangi do Sul. É famosa pelo conhecido maior cajueiro do mundo, sendo registrado no *Guinness Book* e fazer passeios de barco até os parrachos, conhecidos como piscinas naturais, local propício para quem gosta de mergulho.

Do fogão quero calor
Ai, ai, oi, oi
Nós somos da cor de canela
Mais como são belas as pastorinhas
Outras não há
Não há, não há
Quem saiba fazer quitute
É do vatapá (bis)
Prepara-se esse vatapá
Se fizer é bem feitinho
Se bota com o dedo
Na boca de seu benzinho (bis).
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Ao perguntar à senhora Adalva por que não se faz o registro das canções, a entrevistada respondeu que “antigamente” a maioria das pastoras não eram “letradas”, e, ao aprender a canção, não esqueciam mais. Essas brincantes têm a vocação de proporcionar o prazer do ouvir, às vezes acrescentando, às vezes condensando ou suprimindo versos das cançonetas. Ela disse que tem alguns registros de músicas de Pastoril, mas que a grande maioria delas o registro é da memória.

Recantadas ou re-elaboradas - mesmo a título de lhes conferir unidade narrativa - as cançonetas geralmente passam da oralidade para o texto escrito como uma espécie de apagamento da voz viva e sonora que, estimulada pela memória, se materializa em ação, em performance. Quando transcritas para texto, as cançonetas tornam-se um corpo caligráfico que impele o significante para além do texto, cujo significado é a escuta de uma voz que presentifica a enunciação. Sobre essa percepção, Zumthor (2007, p. 84) afirma que:

[...] a escrita só pode sugeri-la, a partir de marcas deíticas, frágeis e freqüentemente ambíguas, senão artificialmente apagadas. Essa oposição se manifesta, do lado do ouvinte-expectador e do leitor, no nível da ação ocular: direta, percepção imediata, por um lado; visão exigindo decodificação, portanto secundária, por outro: olhar versus ler. O olhar não pára de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros sentidos. Esses elementos - esses traços visíveis, essas coisas -, ele os interpreta: registra os sinais que nos dirige a 'realidade' exterior e fornece espontaneamente uma compreensão emblemática, na maioria das vezes fugidia e logo recolocada em questão. A vista direta gera assim uma semiótica selvagem, cuja eficácia provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca.

Apesar do frágil número de cançonetas subsistentes, pois segundo essa brincante, algumas se perderam no tempo, ninguém põe em dúvida a oralidade da poesia encontrada nas

melodias das canções, pois essas canções que subsistiram à temporalidade foram confiadas à memória de suas intérpretes.

Na atualidade as adolescentes que participam do Pastoril não demonstram interesse pelo registro escrito da dança e não há um interesse dos órgãos públicos em manter viva essa tradição. “Falta incentivo financeiro para manter o grupo, incentivo este que ajuda na confecção do figurino que com o tempo se desgasta”, comentou a senhora Adalva. Ao tecer informações do Pastoril de outrora, dançado em Pirangi e adjacências, a entrevistada diz que quem organizou o primeiro Pastoril dessa praia foi o senhor Pedro Francisco das Chagas. A formação desse Pastoril era feito por familiares desse senhor, que era o seu organizador e ensaiador.

Em nossa conversa estava presente a senhora Antonia Cabral, filha do Sr. Pedro e antiga brincante do Pastoril. Ela informou que as brincantes dançavam no Pastoril da adolescência até a idade adulta, quando se casavam; após o casamento, deixavam de dançar para cuidar de sua nova família. Ela disse que, mesmo não dançando mais, ainda acompanha as brincantes em suas jornadas de apresentação pelas comunidades próximas a Pirangi.

Dona Antonia comenta que havia uma hierarquia no Pastoril. Para se chegar ao posto de Mestra, a pastora passava pelos personagens da Diana, Contramestra, até assumir a função de Mestra; para tanto aprendia todas as jornadas. Tal hierarquia está relacionada com o domínio e conhecimento dos símbolos que conduzem a brincadeira. A própria participação na brincadeira está condicionada a esse saber. Mesmo que, para aprender a brincadeira os jovens precisem vivenciá-la, tal vivência se inicia com a observação, com tarefas que antecedem e precedem o ato de brincar: afinar um instrumento, organizar objetos e figurinos, cantarolar as canções, etc. Assim, à medida que cada um vai ganhando intimidade com aquela tarefa, vai tornando-se apto a participar de outra mais elaborada e, dessa forma, mudando de personagem. Nessa cadeia, aquele que conhece menos aprende com aquele que sabe mais e assim por diante; a experiência é que está em jogo no processo de transmissão, e a partilha do saber é construída na prática da brincadeira.

O Pastoril de Pirangi, que antes recebia o nome de seu organizador, era formado por doze moças. O senhor Pedro era o palhaço que recebia o nome de Venove, e a senhora Antonia era a Diana, vestida com um vestido branco com duas faixas, uma de cor vermelha e outra de cor azul, representando os dois cordões de pastoras.

As apresentações eram feitas em casas feitas de palhas e iluminadas por candeeiros a gás, e assistidas por pessoas da comunidade. O Pastoril tinha a vertente profana e no desenrolar das jornadas eram vendidas prendas, geralmente flores. Acompanhava as pastoras e o Velho um grupo de músicos com cavaquinhos, bandolins, violões e pandeiros. O dinheiro

arrecadado das prendas servia para a renovação do figurino das pastoras, mas a contrapartida era que as brincantes, ao serem escolhidas pelos rapazes que ofertavam as prendas, tinham que dançar com eles sob os olhos do Velho Venove.

O Pastoril de Pirangi foi ao longo das décadas se modificando e na atualidade recebe o nome de Pastoril Flor do Lírio. Suas pastoras atuais são adolescentes que fazem apresentações em tempo limitado, determinado pela organização dos festivais de que participam. O palhaço, nessa nova formação, recebe o mesmo nome do personagem de seu antigo fundador: Venove.

Pastoril de Zé Miguel de São Paulo do Potengi

O Pastoril de São Paulo do Potengi⁴⁰ ou Pastoril de Zé Miguel foi formado a partir da década de 1960 pelo senhor José Miguel do Nascimento, um curioso das danças da tradição que, ao ver um Pastoril em terras de São Pedro do Potengi, encantou-se com o folguedo e resolveu criar nas antigas terras do Juremal um Pastoril que se configurou como religioso-profano. Esse Pastoril nasceu quando da Fundação da Sociedade Educadora São Francisco, uma das escolas mais antigas da cidade de São Paulo do Potengi.

⁴⁰ Na primeira metade do século passado, na margem esquerda do Rio Potengi, em território pertencente a São Gonçalo do Amarante, existia um povoado por nome “Juremal” que se destacava devido ao seu acentuado comércio, inclusive com feira dominical. O pequeno lugarejo localizava-se bem próximo da margem do Rio Potengi, correndo sempre o risco de enchentes em épocas de inverno. Temendo a ameaça das águas, o povoado foi instalado à margem direita do Rio Potengi, pertencente ao município de Macaíba. No novo povoamento, instalou-se residência, construiu-se vários armazéns e começou o desenvolvimento da localidade. Em janeiro de 1912, a tão sonhada e anunciada feira e missa foram realizadas, o sucesso foi tanto que os estoques no comércio local quase se acabaram. No mesmo ano de 1912, a intendência de Macaíba reconheceu o núcleo populacional como povoado de São Paulo. O Decreto 603 de 31 de dezembro de 1938 elevou o povoado à condição de distrito com o nome de São Paulo do Potengi, unindo a religiosidade do povo ao rio que banhava o território. No dia 30 de dezembro de 1943, através da Lei N° 268 São Paulo do Potengi foi desmembrado de Macaíba tendo incorporado aos seus domínios parte das terras do município de São Gonçalo do Amarante que, pela mesma Lei, foi extinto.

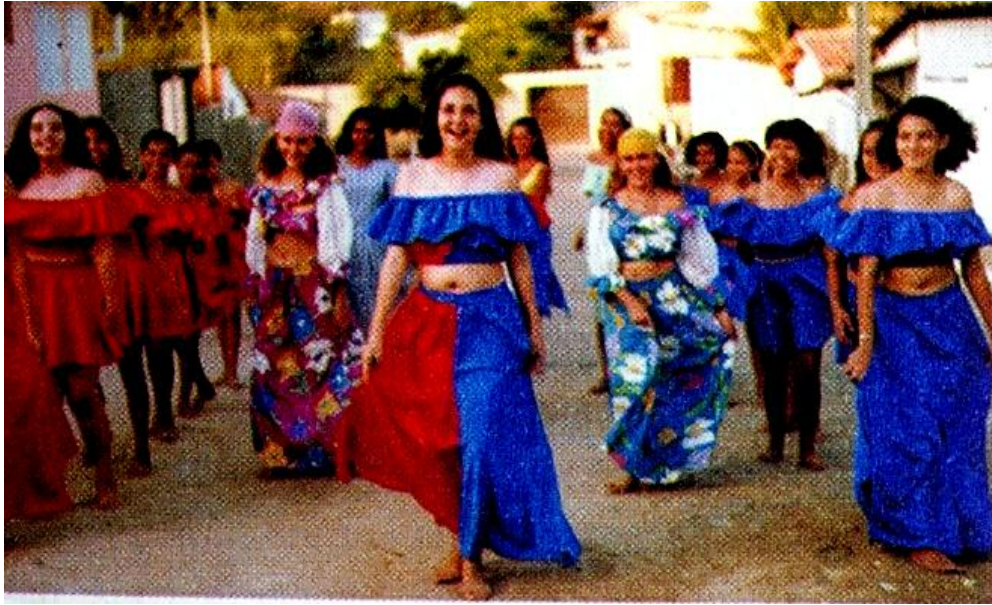


Imagem n. 27. Pastoril de Zé Miguel. Foto Ulisses Passarelli, 1997.

Conta uma antiga brincante de Pastoril e filha do senhor José Miguel que, ao ver tal Pastoril, seu pai resolveu criar um grupo desse folguedo em sua cidade e pediu para a mestra Massu ensinar a suas filhas e alunas da escola, mais outras moças da comunidade, aquela dança que tanto o encantou. Ele se empenhou após os ensinamentos dos passos pela mestra Massu em ensaiar os movimentos e as músicas que aquelas meninas/moças haviam aprendido.

Josiene Pereira, outra filha do senhor José Miguel, que foi mestra do Pastoril, informou que as mães daquelas brincantes confiavam suas filhas ao seu pai, para que o folguedo se apresentasse em outras localidades. Amigos da família ajudavam no transporte, a vestimenta era conseguida com a ajuda dos familiares das brincantes. Essa brincante disse que no Pastoril de São Paulo do Potengi o lado religioso da brincadeira é mais “lento”, já o outro, o profano, é mais sensual.

Em colóquio com o senhor José Miguel e suas filhas, ele se lembra de suas primeiras brincantes, apesar de a memória já lhe falhar em alguns momentos. Disse-nos que houve três gerações de brincantes. A primeira ocorreu dos anos de 1960 até meados da década de 1980; a segunda ocorreu dos anos de 1980 aos anos de 1990; e a terceira e última geração foi formada na década de 1990, quando o Pastoril de Zé Miguel deixou de se apresentar por falta de patrocínio e devido às adolescentes se envergonharem dessa dança. Segundo nosso entrevistado a vergonha se dá pelo fato de as brincantes mais jovens acharem as jornadas maçantes e sem “sentido” para elas; em suas palavras “[...] elas querem dançar outras danças,

umas danças que não contam uma história, que é só pra requebrar e que podem dançar sem uma cantoria animada como as do Pastoril”.

Ao longo da conversa, o senhor José Miguel informou que suas filhas fizeram as personagens da Mestra e da Diana, Zefa de Pastilha (Josefa Soares) foi a Contramestra em uma das gerações, Helena de Chico Periquito (Eliete Maria de Medeiros) foi a primeira Diana e sua filha Jane Cristina foi essa personagem na terceira geração de pastoras. Lembra com saudades do senhor Valdemar, que fazia o personagem do Velho, e que nas palavras do entrevistado “era a alegria da brincadeira”.

Os ensaios consistiam de apresentações do folguedo com zabumbas, sanfoneiros, triângulos, e as meninas “brincavam” com as danças e com as músicas, nas palavras do senhor José Miguel “[...] parecia uma pintura para pendurar na parede, pois era gostoso de ver a brincadeira sendo dançada por aquela moçada”. O mundo desse senhor em relação ao Pastoril é revelado na experiência estética e partilhado com suas brincantes.

Aludindo ao pensamento de Merleau-Ponty (2004a), é pela análise do acordo existente entre o homem e o mundo que podemos conhecer o fundamento de qualquer ação e vice-versa, permutação que se dá a todo o momento, como se fosse a afirmação contínua de um pacto inicial, realizado por ocasião do nascimento, entre o próprio homem e seu corpo.

É a partir dessa experiência estética partilhada com as brincantes e com o público que o senhor José Miguel se lembra do Pastoril; é, portanto, no ato de ver que se entrecruzam o pensamento e a visão, e é aí que aparece a ideia, o sentido das coisas. Transportando esse pensamento merleauPontyano para a Arte, uma obra é o resultado de um pensamento que interroga as coisas, e a resposta do artista para essa experiência é que vai constituir a obra. No caso do espectador, a experiência é a mesma. A pessoa diante de uma obra recria seu sentido. Tanto recria que, para Josiene, ex-pastora do cordão vermelho, as canções do Pastoril são as mesmas, mas cada brincante dá um tom especial ao cantar. Nesse Pastoril, as músicas foram ensinadas por dona Massú e copiadas por algumas brincantes, mas outras pastoras aprenderam as canções pela oralidade.

O Pastoril do senhor José Miguel, em sua primeira versão, teve o apoio do Pároco Monsenhor Expedito, conhecido por essa região como o profeta das águas. Em sua última versão, o folguedo entrou em decadência, segundo seus organizadores pela falta de brincantes e ajuda do poder público para dar-lhe continuidade.

Em São Paulo do Potengi, a brincadeira do Pastoril se dá nos eventos da escola, no período do folclore, quando os professores resgatam tal folguedo para apresentações que acontecem em uma única semana, determinada pela semana do folclore da escola.

A boa vizinhança dos Pastoris Potigüares

Os pastoris pesquisados se encontram em eventos patrocinados pelos poderes Municipal e Estadual do RN. Tais eventos são encontros de folclore e autos natalinos, em que esses pastoris se apresentam. Além desses eventuais encontros a boa vizinhança se dá no pertencimento ao grupo, no fazer amizade com outra pastora ou outro velho, ou ainda ouvir o CD gravado por este ou aquele Pastoril. Tais ações são permeadas pela escuta e pela visualidade ou ainda por uma memória corporal de um brincante em relação a outro brincante de Pastoril.

Como já dito, nos Pastoris potigüares aprende-se pela escuta, pelo olhar, preserva-se, dessa forma, a memória inscrita num corpo que é ao mesmo tempo sagrado e licencioso, que é lírico, ético e estético.

Escutar e ver são elementos de fundamental importância no Pastoril, assim como a memória, a oralidade e o corpo licencioso e grotesco. Evidenciamos tais elementos nos Pastoris potigüares por entendermos que eles fazem parte da cultura dos brincantes desse folguedo, e é a partir de elementos como a escuta, a oralidade e a visão que os brincantes aprendem com sua cultura, com seus pares.

A visão inicia nosso corpo no mundo, é ela, também, que nos adianta as coisas ao corpo, é um poder da visão que faz com que estejamos ao mesmo tempo em toda parte ou em lugares distantes, é a ela que devemos esse poder de nos imaginar em outros lugares. O olho é mesmo como que uma janela para a alma. “O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 42).

Ao explicitar o modo como opera a visão, Merleau-Ponty (2004a) mostra-nos também como os sentidos não são separados. Tato, olfato, audição, visão e paladar repercutem-se, no entanto a visão celebra a união do olho e do espírito, do visível e do invisível. Dessa forma, trata-se, sobretudo, de um olho encarnado, habitado por um espírito. Um olho atual e operante, que de certa forma compreende, aprende e ensina ao corpo.

É pertinente mencionar que escutar é de fundamental importância no Pastoril, pois a maioria de seus brincantes são oriundos de culturas iletradas, e é através da escuta que se dá o processo de aprendizagem das canções, que na sua maioria são de domínio público. É através da visão e da escuta que os brincantes de pastoril realizam sua aprendizagem do folguedo.

Ao ver e ao ouvir esses brincantes, oralizam as canções, quer sejam de cunho sagrado, quer sejam profanas. Essa cultura oral é vista como herança, ela permanece na memória dos

brincantes de Pastoril. Para Zumthor (1983) a especificidade de uma cultura denominada pela oralidade encontra novos instrumentos de abordagens e análise da arte em que estão inseridos. Nos Pastoris potiguares, assim como nos demais Pastoris brasileiros, é pela oralidade que os brincantes expressam sua arte, cantam e encantam a quem assiste a eles.

Outro elemento a se considerar é a memória, pois é através dela que movimentos e canções são recuperados pelos que ensinam e pelos que aprendem no Pastoril. Tais lembranças são vividas pela oralidade. Para esses brincantes esses conhecimentos veiculados pela tradição oral têm o mesmo peso e importância que os conhecimentos formais da escola. Esses saberes, veiculados pela oralidade, em seu espaço, prática e discurso é mais um forte indício que consideramos ao estudarmos tais pastoris.

A memória, vinculada à tradicionalidade, confere aos brincantes preservar suas canções. Ao cantar, cada um se insere na tradição e, de certa forma, conserva essa tradição através da memória e introduz a sua própria cultura. Nessa memória preservada, o canto de um serve para o outro, os repertórios se cruzam, entrelaçam-se e se renovam; dessa forma, a memória transmitida pela oralidade permanece viva e recria-se.

O corpo licencioso e grotesco sinaliza o realismo grotesco em que o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade indivisível. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio positivo. O seu traço marcante é o rebaixamento, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 2002).

No Pastoril tal corpo conta história, tece memória visual e musical; dança, reverencia deuses e homens, barbariza com os excessos do baixo grotesco, da licenciosidade gestual do Velho, das canções de duplo sentido entoadas a cada brincadeira, a cada ensaio; torna-se, de tal forma, corpo identitário quando elege o lugar, a comunidade para expressar tal dança.

Assim, o corpo lírico dos Pastoris de hoje carregam traços de sua cultura imbricados num olhar e num escutar que extrapolam suas funções biológicas, corpo que se deixa ouvir, falar, trazer a conversa em forma de canções e introduzir em suas práticas dançantes o riso, a arte e a educação.

Percebemos, ainda, que tais elementos apontam para uma compreensão do conhecimento do Pastoril para o campo da educação. Conhecimento esse pautado numa educação celebrada no riso, no corpo e nas experiências do mundo vivido desses brincantes de Pastoril.

Terceira Jornada

Elementos para se
compreender uma
educação através do riso

Educação como aprendizagem da cultura

Reafirmamos o que foi dito nas páginas introdutórias desta tese: uma educação celebrada no corpo e no riso que se configura como uma forma de aprendizagem da cultura. Não um corpo e riso ou uma educação qualquer, mas envolvidos pelo ver e pelo escutar que dialogam com a gestualidade licenciosa do corpo e com as cançonetas do Pastoril.

Compreender o Pastoril como Educação celebrada no corpo e no riso constitui-se uma forma de percebermos que os indivíduos envolvidos nesse processo trazem consigo traços de sua cultura. Pensar a Educação através da cultura é pensá-la como nos propõe Porpino (2006), como um educar que transita pelo tempo, criando-se no presente, preservando o passado e formando-se novas perspectivas para o futuro.

Pela sua presença corporal esses homens e mulheres brincantes de Pastoril produzem cultura e, por meio desta, estabelecem-se no mundo, ultrapassam a fronteira do biológico, criam e recriam símbolos, criam cultura. Corpo que constitui um fenômeno multidimensional ao mesmo tempo biológico e cultural. Merleau-Ponty (2002) argumenta que é por meio da cultura que nossas vidas se instalam em outras vidas; tornam-se co-possíveis numa ordem de verdade, instalando-nos de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do nosso corpo. Interessante observar que, como comenta Merleau-Ponty (2004a, p. 49), nosso contato conosco se faz por meio da cultura pelo menos por meio de “[...] uma linguagem que recebemos de fora e que nos orienta para o conhecimento de nós mesmos”.

Cultura é aqui entendida como o modo de relacionamento humano com seu real, ou ainda como o conjunto dos artefatos construídos pelos sujeitos em sociedade (palavras, conceitos, técnicas, regras, linguagens, danças) pelos quais dá sentidos, produz e reproduz sua vida material e simbólica; é, ainda, metaconhecimento poético da cultura da oralidade (ZUMTHOR, 1997).

É por nós entendida como circuito metabólico que envolve os níveis biológico, econômico, simbólico, histórico e meta-histórico; é um sistema aberto ao inacabado e indeterminado, simultaneamente uno e diverso, padronizado e desviante, singular e universal, material e imaterial, imanente e transcendente, físico e metafísico, humano e pré-humano.

Ainda tomamos o conceito de cultura enquanto criação e manifestação espontânea que representa a sensibilidade estética, o conhecimento e o sentimento presentes no cotidiano de diferentes povos. Cabe ressaltar que, ao falarmos de cultura, é fundamental que façamos um recorte, visto o grande número de significados e adjetivos que a envolvem. Entretanto, mesmo

buscando a identidade de um determinado aspecto da cultura, não podemos desconsiderar as relações e articulações existentes tanto entre seus adjetivos e significados quanto com relação a outros aspectos humanos. Convém dizer que concebemos o termo cultura popular de forma dinâmica e em relação com a vida cotidiana; liga-se a outras vertentes da cultura, bem como a outras dimensões humanas, sempre numa perspectiva dialógica, recursiva e holográfica. Cultura que não está reduzida a um campo disciplinar, mas que deve ser compreendida como resultante da emergência humana, que, por sua natureza, é também produzida por essa cultura.

Assim, numa perspectiva de organização recursiva, podemos dizer que uma determinada manifestação da cultura é produzida por seus portadores, e estes são produzidos por essa mesma cultura, de forma que existe uma ampla relação em muitos outros momentos da vida humana.

A cultura nos folgedos populares funciona como uma memória, transmitida de geração em geração, na qual se encontram conservados e reproduzíveis todos os artefatos simbólicos e materiais que mantêm a complexidade e a originalidade da sociedade que a vive.

Zumthor afirma que à memória alia-se a tradição no sentido de que ambas são coletivas e, de certo modo, instalam modelos, padrões, guardam experiências do grupo social e assim a “[...] memória do grupo tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida” (ZUMTHOR, 1997, p. 13, 14, 15). A memória, continua o autor, é seletiva. “As nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumulam de experiência, no dia-a-dia. A seleção drena duplamente o que ela criva”.

Para o autor citado a cultura popular permite o enquadramento dos fatos, ela se refere a usos, à popularidade de uma característica de costume ou de um discurso; é a satisfação de necessidades isoladas da globalidade do vivido. Ela se manifesta, na maioria das vezes, de forma oral; é uma lembrança sem documentação, um reflexo guardado na memória coletiva, situando-se em um universo que se estruturou historicamente de forma alheia à cultura letrada, o que não significou, necessariamente, hostilidade em relação a esta.

O termo cultura popular, oportunamente utilizado nesta tese, remete-nos ao Pastoril. Detemos nosso olhar no Pastoril, um folgado da cultura popular brasileira, entendendo-o como momento privilegiado nos quais os brincantes interrompem sua rotina de trabalho e de lida da casa para “brincar” com os vizinhos, amigos, coparticipantes da mesma crença e das mesmas tradições. Consequentemente, podemos pensar o Pastoril como uma grande escola, na qual se

aprende, antes de outras tantas coisas, como a vida em sociedade acontece, seus valores, seus conflitos e suas possibilidades de interação e sociabilidade.

No Pastoril os brincantes são provocados pelas Mestras, pelo Velho e por outros brincantes mais antigos do folguedo quando escutam as cançonetas, aprendem os movimentos dançados, participam da organização da festa; essa provocação se dá pelas gestualidades licenciosas e pelas cançonetas geralmente de duplo sentido; elas se imbricam e tecem uma Educação através da cultura.

Apontamos possibilidades dessa Educação que se celebra no corpo através do riso em uma dimensão interna e outra externa, ancoradas nas cançonetas e nos gestos licenciosos como possibilidades desse educar. Nessa dimensão interna, o brincante de Pastoril aprende a “brincar” com seus pares, a produzir, a ver e a conhecer o folguedo via corpo e riso na relação com o outro. O brincante aprende de fato o folguedo quando troca experiências e se sente um agente ativo na busca do conhecimento; ele se torna, então, sujeito de sua própria aprendizagem e não como mero objeto sem respostas e saber. Seu local de morada, sua vivência, sua realidade, sua brincadeira e principalmente sua forma de enxergar e ler o mundo precisam ser levados em consideração para que essa aprendizagem aconteça.

Na dimensão externa, esse processo de aprendizagem ocorre naquele que vê o Pastoril, ou seja, no espectador, na sua relação com o folguedo. É nessa relação de ver e ouvir o Pastoril que se dá tal aprendizagem; é por meio dessa relação ancorada nas canções e na gestualidade do brincante que se constrói o conhecimento coletivo, em que a experiência de um se correlaciona com a vivência do outro. Saberes que geram conhecimento. Conhecimento que comporta necessariamente uma competência, uma atividade cognitiva e um saber. Conhecimento que não é dissociado da vida humana e da relação social. É por meio da gestualidade, da voz e da escuta que o processo de aprendizagem ocorre no espectador; esse é o momento de concretização da comunicação que ocorre no instante da transmissão oral da poesia, ou seja, das cançonetas que são dançadas apontando para uma gestualidade singular e própria do brincante de Pastoril para aqueles que assistem a ele. Nesse sentido, a recepção da brincadeira pelo espectador implica uma transformação; ele contracenando com o executante intérprete ou brincante, com um envolvimento que se constitui numa identificação da brincadeira por meio da performatividade daquele brincante.

À volta de uma apresentação popular, meninos e meninas ficam absortos em cada gesto e palavra proferida, procurando uma oportunidade de se fazerem aprendizes daquele ritual ou daquele folguedo popular, e vez ou outra interferem, na ânsia de serem brincantes. Outros já estão inseridos, tornando muito concretas as possibilidades de continuidade de cada

grupo, da crença e da tradição que ele expressa e que o fundamenta. Temos aí implícito o caráter educativo dessas manifestações populares.

Esse educar nos folguedos da cultura popular e em especial no Pastoril revela-se na performance do brincante, mas também quando as pastoras tecem seus bordados, cortam e costuram seus figurinos, ensinam os passos a novos participantes, encorajam o cântico das cançonetas, fazem vibrar a sonoridade das jornadas em “boa noite, meus senhores todos”, esquentam seus corpos com a brincadeira e deixam-se levar pela embriaguez da música e da dança, embaladas por sua gestualidade licenciosa e pelas cançonetas de duplo sentido, provocando o riso em quem assiste ao folgado.

O riso, de certa forma, é genuíno e também educativo nessas apresentações da cultura popular. O conhecimento produzido por esse corpo brincante educa, desperta, invoca o riso. Consideramos a estética do riso importante para a Educação na atualidade, concordando com alguns autores, tais como Larrosa (2004), de que pouco se ri na Educação. Pensar o riso e o que faz rir na Educação significa engendrar por um caminho de definições que sofreram transformações significativas ao longo do tempo. Desde os primeiros escritos acerca do riso, encontrados na Grécia, até os dias atuais, muito se especulou sobre quais seriam as causas e as implicações do riso e do risível para nossa existência, para a Educação, a ponto de estes serem vistos como uma remissão para o pensamento preso nos limites da razão (ALBERTI, 2002).

O riso ajuda-nos a refletir sobre sua importância na Educação, bem como nos reporta à estética das danças medievais que eram celebradas através dele, e nos faz compreender alguns folguedos populares brasileiros, como o Pastoril e seus personagens, por exemplo.

Pensamos que essa estética das danças medievais se faz necessária na Educação, que se necessita de uma pedagogia profana no sentido atribuído por Larrosa (2004), não de uma vadiagem ou negação de valores, mas que não proíba, não ignore, não moralize demasiadamente, mas que saiamos dos saberes e métodos disciplinares e de respostas únicas para uma Educação que aponte experiências com uma pedagogia indisciplinada e risível.

Refletir o riso no Pastoril e trazê-lo para ser refletido na Educação leva-nos à constatação de algumas recorrências interessantes: o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, a cultura, o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a Educação não pudesse mais se estabelecer fora dele. Mas pouco se ri na Educação, pouco se fala desse riso e por que não pensarmos numa pedagogia do riso?

Por que falar do riso? Primeiro, porque em pedagogia se ri pouco [...] Talvez meu principal interesse em falar do riso seja a convicção de que o riso está proibido [...] e são as proibições e as omissões que melhor podem dar conta da estrutura de um campo, das regras que o constituem da sua gramática profunda (LARROSA, 2004, p.170, 171).

Não sendo alheio à Educação, o riso se escorre, acontece, irrompe com todo o seu potencial e se movimenta, serpenteando nessas redes com os saberes que se tecem nos cotidianos das pessoas. Logo, o riso suspende a razão, desarma-a, e é por isso que ele deveria irromper irredutível nos espaços educacionais, tal como se irrompe na educação não escolarizada e em especial nos folguedos populares. Nessa educação advinda de processos culturais, os folguedos são bons exemplos para se compreender o riso desarmado, sem técnicas, sem amarras.

No Pastoril, enquanto uma educação não escolarizada, o riso se transmite espontaneamente por meio do jogo, da brincadeira. Nesse folguedo o riso pode ser evidenciado quando as pastoras cantam à entrada do Velho ou quando este faz gracejos com elas ou com o público, como fica evidenciado na cançoneta “é mais embaixo”, de autoria dos Velhos Faceta e Barroso.

Eu passei com minha amada
Peguei no cabelo dela
Ela disse é mais embaixo meu véi
É mais embaixo
Eu passei com minha amada
Peguei na ventinha dela
Ela disse é mais embaixo meu véi
É mais embaixo, etc.
(VELHO FACETA e VELHO BARROSO)

Pensamos que uma das contribuições do riso dos dramas pastoris para a Educação se dá quando seus agentes assumem uma atitude de festa. O riso permite que a aprendizagem alce voo sobre si mesma. É através do olhar e da escuta que esse riso se permite nesses folguedos. Essa atitude de festa se dá no riso, no momento da celebração, de apresentação do grupo que dá sentido ao brincante com sua brincadeira e com seu público. É pela festa que se celebra no corpo do brincante que ele partilha valores com quem assiste a ele; é através dela que ele apresenta seu mundo de experiências, dos costumes, seu momento de ser no mundo e

usa seu corpo como leitura para partilhar tais valores. É pela leitura desse corpo que o espectador aprende com o folguedo.

Colocando-me enquanto espectador desse folguedo, o riso ocorre quando ouço as canções de duplo sentido, as obscenidades e gracejos do Velho. Esse riso espontâneo, arrancado através de gargalhadas minhas e de outros espectadores pelo Velho do Pastoril, dá-se na informalidade, sem necessidade de forçar o riso ou a risada. É inebriante enquanto assisto a uma apresentação desse folguedo, pois me desprendo do sério e deixo-me levar pelas canções, pelas piadas, pela brincadeira que surgem do Velho ou das brincantes.

Esses brincantes incorporam, quando brincam, uma educação que celebra a vida; nós, espectadores de folguedos populares, nos educamos quando rimos de uma canção ou de um gesto provocado por tal brincante. Para eles o templo da educação é o templo do riso, da sabedoria popular, que é igualmente o templo do prazer, da circulação do conhecimento pautado na memória, na escuta, no olhar. Tais conhecimentos no Pastoril também são éticos e estéticos, posto que abrigam as vivências do êxtase, da alegria, do arrebatamento quando dançam e quando cantam suas canções, quer sejam de cunho sagrado, quer sejam profanos.

Esse folguedo da cultura popular brasileira revela-se enquanto Educação quando faz conhecer outras possibilidades de compreensão do fenômeno, possibilidades lúdicas e participativas instauradas nos corpos dançantes dos brincantes, conforme pontifica Nóbrega (1999, p. 136):

Essas danças são portadoras da nossa memória e constituem a diversidade da formação social brasileira, demonstrando elementos de resistência à homogeneização da cultura pelo domínio eurocêntrico, além de contribuir para a desmistificação do elemento popular, considerado como algo grotesco, exótico, ou mesmo, inferior à cultura erudita.

A autora comenta que para compreendê-la se faz necessário vivenciá-la, pois se trata de um conhecimento vinculado ao corpo, configurado pelo movimento e pela percepção que criam gestualidades próprias e vocabulários significativos, corroborando com uma Educação da cultura.

Pensar essa aprendizagem da cultura como Educação celebrada no corpo e no riso é

[...] pensar em um educar que inclua a criatividade, a flexibilidade, a sensibilidade, o entusiasmo, o amor, o corpóreo, o estético. Porém, não negando o prosaico de nossas vidas, mas sim poetizando-o, para que poesia e prosa possam gozar de instigantes diálogos. No contato com

esse sentido estético da vida, percebemos que a dança pode ser compreendida como educação capaz de permitir e despertar um sentido de beleza, que não se prende a padrões ou dicotomias, mas que rejunta fragmentos e abre novos horizontes para uma vida que não negue a sua realidade paradoxal (PORPINO, 2006 p. 138).

Nesse sentido, concordamos com Porpino (2006), quando comenta que esse educar extrapola o modelo linear e hermético existente e pode dialogar com outras possibilidades de Educação que vão além do ensino formal. Tal reflexão contribui para pensar outras possibilidades, mais dialógicas, flexíveis e poéticas de uma Educação celebrada no corpo através do riso. A dança, como comenta a autora citada, e provavelmente os folguedos populares, possibilitam vivências estéticas desveladoras da plasticidade do corpóreo, propondo, dessa forma, situações de ensino-aprendizagem que se dão no corpo do brincante como uma concepção de Educação mais humana.

Porpino (2006) comenta ainda que esses folguedos e as danças da tradição podem ser pensados como ambientes educacionais significativos, uma vez que o aprendizado se dá na informalidade das atitudes, convivendo simultaneamente com o dinamismo das inevitáveis recriações dos mesmos na contemporaneidade. Para a autora “[...] tais experiências guardam em si possibilidades educativas que vão além do ensino formal, que são vividas informalmente, e até mesmo transmitidas e recriadas de geração em geração, como no caso das danças mais tradicionais” (PORPINO, 2006, p. 114).

Enquanto educação problematizadora, no sentido freireano, superando as contradições opressor e oprimido em situação concreta (FREIRE, 1987), o Pastoril pode ser pensado como uma possibilidade de Educação que problematiza em suas apresentações as relações homem-mundo, que através da educação estética valoriza a escuta, o olhar, o riso. Nesse folguedo e em outros da cultura popular, o ato de educar é um processo de mediação e relação entre quem ensina e quem aprende, envolve todos os indivíduos que fazem parte da mesma coletividade e acontece para a vida, mediado por suas relações com a brincadeira, com o outro, com o mundo.

Frente a essas ponderações, podemos fundamentar a ação de ensinar e aprender no Pastoril com as reflexões de Paulo Freire (1996, p. 25, 26).

[...] ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. [...] Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender [...] ensinar inexiste sem aprender e vice-versa e foi aprendendo socialmente que, historicamente, homens e mulheres descobriram que era possível ensinar [...].

Para Paulo Freire (1996) aprender é um ato de encontro entre pessoas mediado pelo mundo. Desse modo, é preciso ressaltar a riqueza entre o ensino e a aprendizagem que habita no fato de se dissipar o próprio paradigma da relação aprendiz-mestre. Porque o aprendiz não é objeto da manipulação de um sujeito que supostamente apreende um conhecimento a ser alcançado. Na verdade, mestre é aquele que professa, que dá o testemunho de sua experiência, de seu conhecimento, de sua visão de mundo. Não é diferente com o aprendiz que numa perspectiva conjunta e coparticipativa, nesse processo de ensino e aprendizagem, também professa os seus conhecimentos.

Entendemos que o Pastoril, enquanto um folguedo popular brasileiro, é tido como uma possibilidade de Educação em que a formação do indivíduo se dá também fora das instituições educativas, através da transmissão da cultura, implicando e produzindo, também, uma revolução na Educação e nos processos pedagógicos que surgem. O ato educativo no Pastoril nos faz pensar numa educação não burguesa, independente do âmbito escolar; uma Educação em que se valoriza a oralidade e a gestualidade. Dessa forma, a Educação no Pastoril remete-se a uma preparação para o viver. Viver em conjunto, gerando experiências a partir da convivência, da possibilidade de lidar com o imprevisível, com situações novas e contradições que porventura apareçam no coletivo.

Desse modo, todos esses brincantes, portadores de uma sabedoria popular, contribuem na construção desse laço que é ao mesmo tempo educacional e social, contribuindo para reforçar os laços de pertencimento. Como pilar dessa sociedade, a voz desses brincantes tem ecoado até hoje, não com tanta força e tanta significância como no passado, mas contribuindo para uma Educação pautada na oralidade, na visualidade, no riso, destarte, no corpo.

A cultura oral nos pastoris: Canções - palavras ditas e consumadas nas jornadas

Levar em consideração a tradição oral como produção de linguagem e conhecimento nesse folguedo significa depreender o indivíduo como produtor de texto, autor de sua palavra. Significa, também, buscar outras concepções para a compreensão desses sujeitos que se manifestam por suas gestualidades para demonstrar sua dança, bem como suas relações com o aprender que se dá pela escuta, pela visão, pela oralidade e pelo corpo. Tais elementos se constroem pelo viés da poética da oralidade, pautando-se numa teatralidade da brincadeira

como uma prática coletiva. Nesse saber estabelecido os brincantes dão conta das canções pela sua “vocalidade”, fazendo ressurgir por suas vozes as cançonetas de cunho religioso ou profano, conduzindo e presentificando saberes expressos no corpo através de gestos e cantos.

Como depositários das palavras vivas, sagradas e profanas do Pastoril, esses brincantes fazem da transmissão oral uma técnica para ensinar; ensinar um *modus vivendi* para aqueles que o escutam. Como um sistema dinâmico de aprendizagem, no circuito dessa linguagem oral, proferir uma palavra, cantar uma cançoneira é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados e pronunciados no decorrer de uma dada brincadeira em uma determinada noitada ou ensaio. A palavra oral, assim, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição, porque alia sua dicção e veridicção a outras técnicas de dinâmica de expressão, tais como a música, o gesto e a dança.

Através dessa pedagogia da oralidade homens e mulheres brincantes de Pastoril transformam o espaço dessa brincadeira, recuperam práticas culturais consideradas próprias e específicas na e para a expressão de sua identidade brincante. Cercam-se de uma memória coletiva que primou por um delinear a partir das canções coletivas, com troca de experiências, com o compartilhamento do vivido, procurando sempre por um modo de vida que aponta para um refazer comunitário que renasce a cada ensaio ou a cada apresentação do folguedo, seja na comunidade local, seja na escola, num palco, na rua.

Em folguedos populares, a exemplo do Pastoril, caracterizado de forte tradição oral, a palavra proferida/cantada é investida de um poder de realização, isso porque essa palavra vem imbuída de hálito, de vida, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere. Nos circuitos dessa linguagem oral, na qual a palavra adquiriu uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão, poder e educação, formou essa pedagogia da oralidade. Nesse circuito da tradição, que guarda a palavra do ancestral, e no da transmissão através das cançonetas, que a ritualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e brincadeira, índice de sabedoria e educação. Essa oralidade tornou-se/torna-se uma pedagogia porque, constantemente, re-edita/re-editou esse saber na dança ou brincadeira do brincante de Pastoril e na resposta coletiva desse folguedo.

Nessa aprendizagem da cultura que se dá na informalidade, a observação, o escutar e a repetição são cruciais para a aprendizagem. Repetir é, assim, uma forma de conhecer. Repetir ou imitar não é uma limitação, mas uma liberação que o brincante conquista ao mastrar as regras da brincadeira, podendo criar e traçar novos caminhos para o folguedo. Essa aprendizagem pela repetição fortalece os laços, o pertencimento de um grupo, valores de uma ética que são repassados ao espectador pela dança e pela música.

Serres (2004, p.69) afirma que é pela imitação que conhecemos. A imitação “[...] engendra a reprodução, a representação e a experiência virtual [...]”. Para o referido autor, a imitação supõe uma atividade de sentidos; é através dela que o corpo imita, armazena, lembra, relembra. Ao observar o outro, o brincante aprende pela repetição, pela imitação, aprende consigo e com o outro, produzindo dessa forma conhecimento. Confirmamos essa assertiva com o pensamento de Serres (2004) quando assegura que,

Nosso saber origina-se do saber de outros que o aprendem a partir do nosso. Ao ensinar, lembrar e expor esse saber, nós o aumentamos em ciclos indefinidos de crescimento positivo que, por vezes, ficam bloqueados pela estupidez da obediência (SERRES, 2004, p. 68).

Dessa forma, ao repetir e ao imitar, o corpo inventa e, como comenta Serres (2003) algo como uma criação ocorre. A repetição, segundo o autor citado, é sempre nova a cada vez que se repete. No Pastoril esse repetir pode ser confirmado na cançoneta de abertura das jornadas mais usadas nos pastoris sagrados ou profanos.

Boa noite, meus senhores todos,
Boa noite, senhoras também;
Somos pastoras, Pastorinhas belas,
Que alegremente vamos a Belém.
Sou a Mestra do Cordão encarnado
O meu cordão eu sei dominar
Eu peço palmas, peço riso e flores,
Ao partidário eu peço proteção.
Sou a Contramestra do cordão azul
O meu partido eu sei dominar
Com minhas danças, minhas cantorias,
Senhores todos, queiram desculpar.
Sou a Diana, não tenho partido,
O meu partido são os dois cordões,
Eu peço palmas, fitas e flores,
Ó meus senhores, sua proteção.
(DOMÍNIO POPULAR)

Repetir faz parte do cotidiano da brincadeira, repetir para o aprendizado, repetir como um caminho de recriação, repetir para criar ciclos de superação de limites do próprio corpo. Os passos dançados e os personagens da encenação e as cançonetas, em sua grande maioria, são os mesmos há anos, sendo repetidos por mestres e imitados por aprendizes, até que se chegue ao domínio total de cada um. No entanto essa imitação-repetição não elimina a individualidade de cada sujeito participante da brincadeira. Dessa forma, a repetição do fazer

não impede que sejam incluídos elementos nascidos da individualidade, porém, devido à natureza coletiva da brincadeira, esses elementos novos acabam sendo debatidos e negociados na coletividade.

O repetir dos movimentos, das canções no Pastoril não é feito de forma mecânica. O brincante repete o fazer e com essa repetição o aprende. A Diana, por exemplo, não tem sessões de treinamento para o aprendizado de seus movimentos e canções; essa repetição é feita na própria situação da brincadeira ou ainda no ensaio, que é uma espécie de apresentação sem vestimentas.

O ensaio nos folguedos populares é mais compreendido como um ritual. Difere do ensaio de um grupo de dança profissional ou amador por este ser sistematizado. Nos folguedos não há preocupação com correção de erros, com repetição sistematizada, com preparação para apresentações, há um sentido de ritualização nos ensaios dos folguedos.

No Pastoril, a repetição, seja ela realizada ao longo dos anos, seja durante uma noite inteira, tem muito a ver com a natureza ritual da brincadeira, como se constata no comentário feito pelo Sr. Manoel Salvador do Pastoril dos Idosos de Nísia Floresta sobre a brincadeira. Segundo ele “antigamente brincava Pastoril a noite toda sem preocupação para acabar, hoje a brincadeira tem hora marcada para terminar, não dá nem para apresentar parte das jornadas, mas a gente brinca assim mesmo, não é como brincar a noite toda, mas o povo gosta do que vê”. Repetir as canções a cada ensaio torna os participantes conhecedores das oralidades do folgado; eles, ao cantarem tais canções, perpetuam a tradição de cantar as jornadas nessa aprendizagem da cultura advinda da oralidade.

A tradição oral das canções do Pastoril, além de fortalecer relações entre pessoas e comunidades, cria uma rede de transmissão de tipos distintos de conhecimento e de modo de vida. Essa relação de aprendizagem a partir da cultura é importante na estruturação e consolidação da cultura dos grupos de pastoris norte-rio-grandenses. Nessas comunidades, as palavras transformam-se em ação.

Mais que uma atividade comunicativa, essa relação de cumplicidade entre cantadores e ouvintes nesse ato de cantar significa, para os envolvidos, a partilha de valores que lhes foram e são significativos e semelhantes. E que, acima de tudo, não devem deixar de ser repassados e principalmente preservados. Como portadores da voz no mundo, conforme define Zumthor (1989), os brincantes/intérpretes assumem, também, junto às comunidades onde estão inseridos, os papéis de detentores públicos de uma voz, pois como intérpretes dessa voz, sua vocação, além de proporcionar prazer ao ouvido, devem propor, através dela, as virtudes que

venham ajudar a manter o laço social da comunidade. São eles que vão alimentar toda essa rede imagética dessas sociedades.

A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais e as quais assume, totaliza, magnífica (ZUMTHOR, 1989, p. 81).

Vale ressaltar a importância dessas cançonetas para a aprendizagem da brincadeira e para a transmissão das mesmas para o público de Pastoril. Canções, quer sejam de domínio público como as cançonetas “Pai eu quero me casar”, “Balaio”; quer sejam musicalizadas e letradas por compositores populares de Pastoril, tais como “Dona Maçu”, “Taioba”, “Vamos pegar caranguejo”, despertam o riso e produzem aprendizagem em quem brinca o folgado ou em quem assiste. No brincante e no espectador tais canções aguçam o ouvir e provocam a repetição delas, que são entoadas como um coro. Tal repetição se dá devido as músicas, na maioria, serem de duplo sentido e provocarem, de certa maneira, o riso na plateia.

Tal riso pode ser provocado quando os brincantes, com seus gestos licenciosos, movimentam seus corpos embalados pelas cançonetas. Esse riso pode ser percebido na cançoneta “Casamento da pastora”, canção de domínio público.

Papai eu quero me casar
Oh, minha filha, você diga com quem
Eu quero me casar com o sanfoneiro
Oh, minha filha, você não casa bem
Por quê? Papai
O sanfoneiro aperta o fole
E, depois, vai apertar você também.
Papai eu quero me casar...
Eu quero me casar com o sapateiro
Oh, minha filha, você não casa bem
Por quê? Papai
O sapateiro trabalha furando o couro
E o seu couro, ele vai furar também
Papai eu quero me casar...
Eu quero me casar com o balaieiro
Oh, minha filha, você não casa bem
Por quê? Papai
O balaieiro bota roupa no balaio
E, depois, quer botar em você também
Papai eu quero me casar...
Eu quero me casar com o machadeiro
Oh, minha filha, você não casa bem

Por quê? Papai
O machadeiro trabalha lascando o pau
E, sendo assim, vai lascasr você também
Papai eu quero me casar...
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Essa cançoneta, quando cantada em cena, tira o público do sério e faz com que tais espectadores também cantem a cançoneta. Com tal irreverência apresentada na letra de duplo sentido, somada com os “requebros” e “remelexos” das pastoras e do Velho, faz com que a plateia que assiste à apresentação ria da situação apresentada em forma de “requebros” e irreverências dos brincantes. Essas ações são partilhadas num processo de aprendizagem que extrapola o âmbito formal de ensino. Os espectadores aprendem com os brincantes, quer seja nas cançonetas, quer seja nos movimentos dançados no folguedo. Há, dessa forma, uma inter-relação de aprendizagem que é recíproca para ambos, brincante e espectador. E é a partir desse processo ocorrido pelas canções e pela gestualidade licenciosa que ocorre o riso em quem assiste ao folguedo.

O riso no Pastoril envolve a transposição da oralidade marcada pela fidelidade extremada em relação à prosódia popular, aos gracejos, ao jogo de palavras dúbias, à brincadeira. A presença desses elementos serve também para conferir ao enredo das jornadas um aspecto de risibilidade. O que pesa na configuração do riso nas jornadas de Pastoril é o fato de essas serem capazes de produzir no espectador sentimentos simultâneos e contraditórios de “familiaridade” e “estranheza”. O espectador vê-se envolvido pelo sentimento de pertença em relação às jornadas, posto que se envolve com as cantigas entoadas pelas pastoras e pelo Velho.

Trata-se de sabedoria, de beleza, de riqueza, de inteligência, de sagacidade, tal qual a compreendemos no Pastoril. Na cultura do escutar provocada pela familiaridade e estranhamento, somos desafiados a repotencializar a capacidade de vibração do corpo diante dos corpos dos outros, a ampliar o leque da sensorialidade para os demais sentidos.

Mesmo não ressoando com tanta força, essas vozes nos Pastoril nos fazem rir a cada cançoneta, a cada remelexo e requebros de seus brincantes, cada vez que um Velho ou uma pastora entoa sua voz e se põe a cantar. Cantam cançonetas para alegrar, para saudar o Menino Deus e o público, para fazer rir quem o escuta; cantam para suas vozes serem ouvidas e suas canções serem aprendidas; cantam para celebrar e também para educar nosso deseducado escutar; cantam para a vida, para festejar, cantam “suvaco de gambá”.

Por causa de um *suvaco*
Um *suvaco* de gambá
A confusão foi grande
Na Avenida Caxangá (bis)
Eu entrei no coletivo
Como não tinha lugar
Logo no corre-mão
Procurei me segurar
Uma moça do meu lado
Nervosa, começou a gritar
Dizendo: seu motorista
No carro tem um gambá
Por causa de um *suvaco*...
Com o cheiro desse *suvaco*
Passou mal o cobrador
Uma *véia* teve um ataque
Uma freira desmaiou
Uma bicha tava sentada
Folheando uma revista
Gritou alto, apavorada:
Pare o carro, motorista
Por causa de um *suvaco*...
E aquela *professora*
Uma moça muito bela
Com o cheiro desse *suvaco*
Quis pular pela janela
Foi quando o motorista
Nervoso, comunicou
Que a direção do carro
Se partiu com o fedor
Por causa de um *suvaco*...
Com o motor todo enguiçado
A porta, logo se abriu
E todo mundo, correndo
Por esta porta saiu
Quando a polícia chegou
Veja o que aconteceu
Descobriu que o *suvaco*
Bem fedido, era o meu
Atchim!
(VELHO XAVECO)

Ao ouvir tais canções, torna-se inevitável o riso para quem participa do folguedo assistindo. O riso é então profundamente relevante para a cultura do homem e da mulher que assiste o Pastoril, e sua importância na narrativa do referido folguedo tem-se se revelado e se reforçado até mesmo nas ocasiões em que ele eventualmente tenha deixado de existir no ciclo sagrado.

O riso é compreendido como um meio de o homem manter-se em equilíbrio, como um elemento de defesa e de preservação da espécie humana. Mediado pelo riso, o espectador enfrenta com maior naturalidade os ditos e interditos, as piadas e brincadeiras, as canções de duplo sentido entoadas pelos brincantes de Pastoril. É pelo riso que os brincantes desse folguedo misturam aquilo que é sagrado com aquilo que é profano, quebram-se hierarquias no calor da brincadeira e do riso. É através dele que o cômico popular, aqui representado pelo Velho, fornece ao gênero irônico e ao riso condições para criticar o seu meio, massagear sua oposição por um traço religioso ou profano através do grotesco.

Em tais cançonetas, geralmente cantadas nos pastoris profanos, percebemos alguns mecanismos recorrentes que levam a se pensar o riso: o duplo sentido, o à parte, enquanto cumplicidade com o público; a repetição de palavras, falas ou situações, a obscenidade, a linguagem de baixo calão, a escatologia, a sátira e o malogro da vontade.

Esses artifícios geradores do riso podem ser encontrados, alguns na transmissão das cançonetas, outros na ação física ou nos gestos licenciosos. No entanto, o trânsito de alguns, de um para outro âmbito ou ainda sua presença concomitante num e noutro também é possível. Exemplificamos tal recorrência desses artifícios geradores do riso na cançoneta “O cara preto”, de autoria do Velho Xaveco.

Sai daqui, chifrudo
Que corno aqui não tem vez
Tem cara preta
Tem cara preta
Tem cara preta
O bicho tem cara preta (bis)
O cara preta é um bicho diferente
Ele vive escondido debaixo do matagá (bis)
Ele é guloso, muito feio e cabeludo
Tô falando do veludo, você botou no currá
Mas esse bicho fica muito afobado
Quando eu cutuco ele no roçado quando ara (bis)
Fica babando, da coice de todo jeito
Quando eu furo, do sujeito
Seu couro com minha vara
Eu, outro dia, acordei de madrugada
Escutei uma zoada que vinha lá do roçado (bis)
Cheguei pra perto pra vê o que acontecia
O cara se espremia na maniva enfincada
Você, amigo, que me escuta nessa hora
Um conselho dou agora, um conselho de vizinho (bis)
Cuidado amigo
Cuidado com o cara preta

Esse bicho é traiçoeiro
E mata devagarinho
(VELHO XAVECO)

É recorrente nessas canções o duplo sentido, a repetição de palavras para fazer rir os espectadores. Nessas canções a sexualidade pode ser claramente referida ou então insinuada simplesmente para alegria do público que rir das “tiradas” do Velho ao entoar tais canções. O riso, dessa forma, situa-se para além do conhecimento, para além do saber; é uma experiência indispensável para quem assiste ao Pastoril, rir com seus personagens, rir com suas canções, rir com a gestualidade licenciosa do brincante desse folguedo.

Ao aprender as canções, esses brincantes de Pastoril cantam histórias. Esses brincantes são verdadeiros cantadores de histórias através de suas canções aprendidas com o tempo. O cantador, para Zumthor (1989), é aquele homem e aquela mulher que aprendeu a interiorizar as vozes poéticas, uma vez que para eles “não há arte sem voz”. Pela fala, esses brincantes/cantadores vão descortinando, junto aos seus ouvintes, os traços fundamentais de sua cultura, pois é a voz deles, uma vez ritualizada e re-escutada, que vai ajudar o público a perceber a unidade do mundo, bem como afetar profundamente a sensibilidade e a capacidade inventiva dessas sociedades que aprendem pela oralidade.

Para Merleau-Ponty (1999) a fala e o pensamento estão envolvidos um no outro; assim como o sentido está arraigado na fala, a fala é a existência exterior do sentido. É preciso compreender a fala e a palavra não como uma mera designação do objeto ou vestimenta do pensamento, e sim como a presença do pensamento no mundo sensível, seu emblema, seu corpo. Essa comunicação se dá através da palavra que para Merleau-Ponty (1999) é gesto. No Pastoril gesto e palavra transmitem mensagens que são ressignificadas por aqueles que assistem ao folguedo e por aqueles que o brincam. Nesse gesto e nessa palavra, valores são transmitidos tais como pertencimento de uma dada comunidade, alegria em festejar o folguedo; transmite-se uma aprendizagem que se dá através da oralidade, da repetição de movimentos e música.

A palavra e a fala, diz Merleau-Ponty (1999), são presenças no mundo sensível dadas pelo corpo. A gesticulação do corpo é um poder de expressão natural que abre para a significação existencial. Assim, os gestos são compreendidos pela reciprocidade intersubjetiva, pois quando duas significações percebidas se entrelaçam, um novo mundo cultural começa a existir. Há um novo sentido, uma variação do “ser-no-mundo” dado pela diferenciação da mímica, do gesto. Assim, o sentido se faz para cada um no contato corpóreo de sua existência.

É num mundo sensível, então, que a fala se revela como saber intersubjetivo, um meio de expressão no nível do corpo que antecede o juízo.

É alhures, porém, que Merleau-Ponty (1999) discutirá a relação entre gesto e expressividade ao dizer que a fala é uma modalidade de gesto, o que nos obriga a reavaliar tanto o que entendemos por fala quanto o que entendemos por gesto. O autor referenciado classifica as operações de fala em dois tipos: a falada e a falante. A primeira corresponde à fala que apenas utiliza os sentidos já criados e estereotipados, remete à linguagem em estado nascente, como um ato instituinte e criativo, isto é, aquele momento em que ainda não se sabe exatamente o que vai ser comunicado, mas já existe um querer dizer; a segunda, ao contrário, caracteriza-se por ser uma atividade expressiva, que não só renova, mas inaugura sentido, é remetida à linguagem sedimentada constituída por significações correntes e demais formas de expressão de um dado meio sociocultural, ou seja, é a base da comunicação social porque é o próprio saber sedimentado na linguagem.

Para Merleau-Ponty (1999) a palavra tem sentido próprio e recorrerá ao gesto para esclarecer a comunicação pela palavra, buscando no corpo o entendimento para essa compreensão. A fala emerge enquanto gesto de um corpo que é toda relação de sentido com o mundo. Para o autor o modo de apreensão do sentido da fala do outro é o mesmo que o do gesto corporal: eu os compreendo na medida em que os assumo como podendo fazer parte do meu próprio comportamento. Dessa forma, a palavra se faz gesto na relação com a linguagem, o repertório gestual, as ambiguidades e com a expressão corporal.

Todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem [...]. O “eu” que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como um aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro (MERLEAU-PONTY, 2002, p.41).

Dessa forma a palavra é um gesto e uma conduta. A palavra, como entendida por Nóbrega (2003), contém atitudes, sentidos e significações gestuais que são inscritos no corpo e na dança, revela e esconde os gestos de uma sociedade, de uma cultura, de uma época.

A palavra contém atitudes, sentidos não apenas do ‘sujeito pensante’, posto que não há separação entre pensamentos e processos corporais. [...] Ao afirmar que *a fala é gesto*, Merleau-Ponty amplia a compreensão da linguagem, relacionando-a com as experiências do corpo e da existência. Assim quando digo eu te amo ou te odeio, um mundo de

relações configura o sentido da comunicação e imprime certa fisionomia ao corpo, uma atitude corpórea, um engajamento na ação (NÓBREGA, 2008, p. 266, 267).

Os gestos enfatizam, descrevem, completam; às vezes traem o conteúdo de um discurso oral. Estão sempre presentes na performance do brincante. “O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade assim se define (assim como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos” (ZUMTHOR, 2010, p. 206).

Em suas construções poéticas, sob forma de frases, cantos, toadas, as palavras se fazem gestos, e o ser humano justifica sua presença no mundo, bem como se firma no tempo e no espaço. O brincante de Pastoril faz de sua palavra gesto quando canta suas cançonetas, regozija-se com o público presente, entoando canções de domínio público ou de composições coletivas que abrigam em suas frases e melodias o mundo vivido desses brincantes.

Essas cançonetas ou narrativas repassadas pela tradição oral fazem de cada circunstância da vida, por que passam os indivíduos, um ato de ensinamento e de intensa oralidade, pois é uma característica muito peculiar nos brincantes, uma vez que eles tiram dessas ocasiões lições que podem marcar profundamente suas vidas. Daí, a necessidade de o brincante estar sempre puxando a fonte de onde se alimentou essa tradição. É como afirma a mestra Lídia, do Pastoril de Cabeceira de Tibau do Sul: “Ouvi dos antigos, meu pai sempre cantava, minha mãe, meu avô, minha avó [...]”.

Tendo isso em vista, escutar no Pastoril faz com que os brincantes aprendam através da experiência dos mais antigos na brincadeira, por isso ser fundamental a escuta. Escutar no Pastoril é de grande importância, pois é através da escuta que os brincantes incorporam as cançonetas que são de fácil assimilação para eles. Não há uma escrita delas, não se aprende em espaços escolares; é nos ensaios e pela repetição que elas são cantadas e apreendidas pelas brincantes iniciantes. Interessante observar que as cançonetas, todas elas, são aprendidas pelas pastoras, independente da personagem que representem.

Um exemplo dessa aprendizagem é a canção da borboleta, que todas as pastorinhas cantam, mas na apresentação apenas a personagem da borboleta é quem canta a canção.

Borboleta pequenina
Saia fora do quintal
Venha ver tanta beleza
Hoje é noite de natal

Eu sou uma borboleta
Pequenina e feiticeira
Eu ando no meio das flores
Procurando quem me queira
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Vale ressaltar que essas jornadas ainda comportam um grande índice de oralidade que para Zumthor (1989) designa tudo aquilo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, na manutenção que o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade, e existiu na memória de certo número de indivíduos. Esse índice de oralidade provocado pelas canções produz uma educação celebrada no riso. O peixe pacu, música do Velho Xaveco, é um exemplo de canção de duplo sentido que provoca o riso no Pastoril.

Lá no rio eu fui pescar
Mas o peixe eu não pesquei (bis)
O pacu não quis a isca
E eu me atrapalhei (bis)
Pacu pequeno é minhoca
Pacu grande é mandioca (bis)
O vizinho me falou
Que o pacu vive lá na loca (bis)
E que a isca desse peixe
É gogo e mandioca (bis)
Pacu pequeno é minhoca
Pacu grande é mandioca (bis)
Se o amigo vai pescar
Não esqueça esse bizú (is)
Leve sempre a mandioca
Pra pescar um bom pacu (bis)
Pacu pequeno é minhoca
Pacu grande é mandioca (bis)
(VELHO XAVECO)

Pelas canções, com estrofes curtas ou longas, sagradas ou profanas, os brincantes desse folgado constroem histórias que são repassadas pela cultura. Pelo canto, o brincante afirma-se no tempo e no espaço, pela repetição as canções vão sendo aprendidas coletivamente com base na percepção e na memória. A repetição e a conservação dessas canções geram o que Zumthor (1989) vai chamar de índice de oralidade. Podemos afirmar que as canções no Pastoril embalam o folgado e têm a função da voz poética descrita por Zumthor (1989).

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. [...] graças ao vagar de seus intérpretes [...] a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles a referência permanente e segura. [...] através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado (ZUMTHOR, 1989, p. 167).

Sobre a aprendizagem das canções dona Helena do Pastoril da Saudade da praia de Ponta Negra comenta que isso se dá mediante a escuta e a repetição. Ela aprendeu-as com a senhora Fátima e passou para a geração de pastoras seguintes. Essa é uma característica da transmissão da cultura, que é vista como sendo transmitida de geração a geração através da oralidade. Segundo Zumthor (2007) isso se dá pelo fato de essa oralidade estar circunscrita a um limitado grupo, em uma relação de momento que não buscaria a universalização, opondo-se à escrita, que, por estar pulverizada entre muitos leitores, atingiria o universal.

É interessante observar como o pensamento de Zumthor (1989) reporta-se ao presente tópico da pesquisa, pois afirma que a memória eterniza o conhecimento; coletivamente ela é fonte de saber dos indivíduos. A existência dessas canções é transmitida pela tradição oral, o que nos remete às práticas orais de ensino. Dessa forma, podemos parafrasear Zumthor (1989, p. 53) e dizer que essas canções, advindas da tradição oral, ao longo de sua história “[...] enriquece-se não somente com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, mas com a força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas, essas bocas que sucessivamente a assumem”.

Essas canções no Pastoril dos Américos eram repassadas de pais para filhos. Na conversa de uma das pastoras que fazem parte da família Américo, as meninas viam e ouviam seus parentes dançar e cantar e começavam a imitar a brincadeira (dança) e a cantarolar as canções de chegada, de louvação, de chamada do Velho e de despedida. Dona Conceição, ex-brincante desse folguedo, também ressalta que esse saber é fruto da interação entre aqueles que já conhecem e os que ainda estão aprendendo a brincadeira. De acordo com ela “[...] a qualidade é que tem o saber. A gente tá olhando, né, a pessoa, quando é bom, de qualquer coisa, de dança, de tudo, ele olha e aprende, ele já tem o dom dele ali”.

Ao perguntar como se dá a aprendizagem das músicas, os entrevistados são unânimes em dizer que é pela imitação; eles escutam os brincantes cantar e põem-se a repetir a música cantada, guardam-nas na memória. No dizer de Dona Conceição, “guardam na cabeça e depois que aprendem não esquecem mais”.

Percebemos que ao lembrar-se das canções de tempos idos, o corpo desses brincantes manifesta o sentido do folgado do Pastoril quando dançam e cantam. Merleau-Ponty (1999) afirma que o primeiro dos objetos culturais é o corpo do outro como portador de um comportamento. Nesse sentido, o brincante de Pastoril vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, dessa forma, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. O corpo se caracteriza pela visão e pelo movimento, estando sempre em inter-relação com o outro, com o mundo.

As cançonetas e os movimentos dançados fazem parte da experiência corporal do brincante, pois ao rememorar tais cançonetas, seus corpos vibram, dançam, celebram a brincadeira, festejam, cantam e encantam. Para embasar essa experiência corporal, tomamos o argumento de Merleau-Ponty (1999, 2007), que trata tal experiência corporal como originária, que redescobre a unidade fundamental do mundo enquanto mundo sensível. Em sua concepção, o conjunto de experiências humanas só pode ser configurado e protagonizado por um corpo, e qualquer forma de distanciamento entre o homem e o mundo sensível merece ser questionada. O corpo próprio ou vivido constitui a maneira pela qual nos instalamos no mundo, tanto ganhando quanto doando significação.

O sensível, para o autor citado, é a experiência do pensamento, é uma espécie do Ser, é um apelo à palavra, quer seja pelo corpo, quer seja pela memória. O sensível se encarna no corpo e é, também, uma prolongação de sua carne. As coisas, então, não existem mais em si, sendo aqui e agora, em seu lugar e em seu tempo; elas “[...] só existem no término destes raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meu intermédio como coisa que sente” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 113).

No Pastoril tal sensível se dá nos movimentos dançados, no entoar das canções, na brincadeira com o espectador, na disputa entre os cordões de pastoras. Nessas disputas cada cordão demonstra a sua melhor performance. Para Zumthor (2007, p. 50) performance é um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido; é ato presente e imediato de comunicação poética, que requer a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte, voz e ouvido, envolvidos em um contexto situacional do qual todos os elementos – visuais, auditivos e táteis – lançam-se à percepção sensorial em um ato de teatralidade.

A ideia de performance proposta por Paul Zumthor (2007) é das mais frutíferas para uma reflexão atual sobre os folguedos populares. A performance para ele está profundamente ligada ao que considera por vocalidade, a poesia vocal, recitada ou cantada, partindo de um modelo da oralidade pura. No seu uso mais geral, refere-se de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 49). Acerca desse fato, o autor reconhece uma qualidade essencial de toda performance: a reiterabilidade não redundante. Considerando que a história de todo texto poético (não necessariamente escrito) envolve formação (produção), transmissão (que permite a recepção), conservação e reiteração, observa que, nas tradições orais, a conservação se dá na memória e está sujeita às atividades criativas desta; é o que chama de *movência*. Decorre da *movência* a não redundância das reiterações, sendo ela a responsável por ricas variações observadas em culturas tradicionais e orais.

No Pastoril o uso das palavras para além de uma ferramenta utilitária do cotidiano assume um nível mais profundo em suas funções ao permitir imagens que são sonoras e contribuem para o estabelecimento de uma nova leitura sobre a cena em que se narra. A performance desses brincantes enquanto voz viva, em presença do corpo, e enquanto linguagem sonora, gestual e cênica, contribuem para uma aprendizagem celebrada no corpo e no riso. A voz desses brincantes é o lugar simbólico por excelência para expressar sua brincadeira. É através dela que as letras tradicionalizadas projetam temas expondo construções poéticas saudosas, melancólicas, pueris, religiosas, acintosas, subvertendo a moral vigente.

No Pastoril profano, essa moral vigente subvertida é compreendida nas cançonetas de duplo sentido, que para o Sr. Manoel do Pastoril dos Idosos de Nísia Floresta são essas cançonetas que chamam a atenção de quem assiste ao folguedo, e que essas canções ele aprendeu ouvindo e vendo antigos brincantes de Pastoril. É, segundo o entrevistado, pela memória que os registros das músicas se perpetuam no tempo. Pela memória a voz do brincante de Pastoril carrega uma identidade de saberes acumulados de experiências arraigadas no passado, que funciona mediante a assimilação de elementos desse passado reconstruindo-se no presente. Memória, canção (oralidade) traçam um *continuum*: o passado encontra-se presente no enunciador da mensagem poética; ao cantar, ele constrói as referências do presente através de sua memória e acaba reconstruindo, à sua maneira, o próprio passado no presente quando canta as cançonetas tais como elas eram cantadas anteriormente ou quando alguns versos são re-elaborados nas canções.

Essas re-elaborações das cançonetas na atualidade se dão pelo fato de se construir uma nova partitura para aqueles e aquelas brincantes de Pastoril que se utilizam de mídias como CDs para suas apresentações. Um exemplo dessas re-elaborações é visto na cançoineta “Balaio”, de domínio público, que é cantada diferentemente nos diversos grupos pastoris do RN.

Meu balaio, balaio, balaio
Meu balaio mandei fazer
Vou arranjar um garoto
Pra fazer você roer
Assubi no pé de pau pra tirar meu papagaio
Quando cheguei lá em cima
Ai, meu Deus, eu caio, eu caio.
Meu balaio, balaio, balaio
Meu balaio mandei fazer
Vou arranjar um garoto
Pra fazer você roer
Alecrim da beira d’água
Não se corta de machado
Se corta de canivete
Do bolso do namorado.
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Pensar as cançoinetas como aprendizagem da cultura, como uma maneira de expressão que transpõe as palavras nos faz pensar também a relação destas com as gestualidades do brincante como sendo uma relação sensível e relacional, visto que, no Pastoril, canções e gestos se imbricam, intercomunicam-se produzindo aprendizagem pela oralidade e pela gestualidade.

Corpo e gestualidade nos pastoris potiguares

No Pastoril, assim como em outros folguedos da cultura popular brasileira, a aprendizagem se dá no corpo do brincante; o corpo é o seu meio de expressão e comunicação. É através dele que os participantes vivem suas experiências estéticas, transcrevem as marcas da cultura, afirmam sua existência, cantam, dançam, simbolizam, encontram respostas para suas inquietações, projetam valores, concebem e representam experiências, sentidos e significados.

Nesse encontro de festa e de celebração para o brincante e o espectador, encontramos o corpo como um elemento indispensável tanto para quem brinca, quanto para quem assiste à brincadeira. É através de sua presença corporal refletida em sua dança que tais corpos se

projetam, experimentam, transformam, conformam, sentem prazer, dor, amor, fome, festejam seus rituais.

Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos. É mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido, transcende às necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação (VIANA, 2006, p. 122).

Assim, esses corpos dançam! Escrevem suas histórias, criam cultura e, ao criar cultura, organizam-se corporalmente numa maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, de aprender (NÓBREGA, 2000). O corpo, de certa forma, é o alicerce de toda arte, o lugar de todo “saber fazer”; é ele que percebe, lembra e imagina.

Para Merleau-Ponty (2004a) o corpo é obra de arte, e sua linguagem é poética. O pensamento desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens do Pastoril referenciadas no segundo capítulo desta tese; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

A afirmativa acima pode ser configurada na fala de uma brincante de Pastoril, do Bairro Bom Pastor, no município de Natal, quando diz ser seu corpo:

Um agente da cena, quando danço, canto no Pastoril sinto rejuvenescer. Parece que meu corpo volta há uns vinte anos atrás quando eu podia fazer muitas coisas que não faço hoje. Foi com o Pastoril daqui que deixei meu corpo mais solto, hoje faço ginástica, danço quadrilha, danço boi de reis, encontro às amigas da dança. Meu corpo aqui fala, se pronuncia quando dança, ele na dança fala de forma livre, acontece pelo meu espírito jovial e de quem está dançando comigo. Nesses encontros aqui na associação meu corpo vive uma diversidade de coisas, eu tenho agora outra compreensão dele.

O corpo no Pastoril cria sentidos e, ao criá-los, compartilha a experiência vivida por seus brincantes que executam os movimentos (passos) desse folguedo ou cantam as

cançonetas. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico nos quais todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras.

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento acerca do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.

As imagens de vídeo, os ensaios e as apresentações do Pastoril evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que no brincar e cantar desses brincantes traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que eles dançam. O Pastoril como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

Ao afirmar que o corpo é sensível, o filósofo cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (MERLEAU-PONTY, 2004a).

A pintura é caracterizada, então, como uma prática que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.15).

A pintura, assim como os folguedos populares, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ela não expressa somente dados visuais; o olfato, o tato, até mesmo o paladar são, numa pintura ou num folguedo, a exemplo do Pastoril, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

O pintor, assim como o brincante de Pastoril, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como

fundamental para o viver, para o olhar as coisas. Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando a essas noções o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

Esse corpo do qual falamos nos faz pensar em um corpo que se educa a partir de processos culturais, educa-se na informalidade, fora dos espaços escolares. Pensar essa perspectiva de corpo na Educação é poder pensar um ato educativo em que há criação de novos sentidos para a existência e a possibilidade de interpretações diversas para uma mesma situação, podendo se constituir numa possibilidade de educar que não negue a própria condição humana (PORPINO, 2006).

Corpo que se faz poética através das canções, que desperta e reconvoca seus brincantes para brincar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que consideram a linguagem dos gestos, que convidam a ouvir, a ver, que se deixam falar, que acionam suas capacidades expressivas, encarnadas, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados, que se deixam falar, criar, que se direcionam a um educar aberto à transformação, à inovação.

No Pastoril tais corpos se destacam pelo papel cômico das imagens obscenas e dos gestos licenciosos. Eles se proliferam nos pastoris profanos e constituem poderoso motivo de riso. Nesse cômico, a performance do Velho de Pastoril é singular a cada brincante que interpreta tal personagem e ele, o brincante, sabe usar essa performance a seu favor para fazer rir aquele que assiste.

Essa gestualidade licenciosa no Pastoril também educa nosso deseducado olhar. É por meio dela que os brincantes desse folgado mostram sua dança. É por meio da visão que nós, espectadores, enxergamos tais movimentos licenciosos. É através da visão que os brincantes, em um primeiro momento, apreendem os movimentos dançados desse folgado, mas além da visão eles empregam todos os seus sentidos para fazer reverberar sua dança.

É a partir do olhar que nossa visão anuncia, suscita sentidos em nosso corpo e, ambigualmente, ele, com seus sentidos, habita a visão. Assim, o corpo operante, descrito por Merleau-Ponty (1999, 2007), compreende-se como um emaranhar entre movimento, corpo, visão e mundo. Não nos é alheio concluir que a visão suscite o movimento, pois mesmo sem saber como opera nosso corpo, logo que vemos alguma coisa, já sabemos nos juntar a ela. Talvez seja por esse motivo que aprender a “brincar” Pastoril seja essa aprendizagem atribuída ao olhar.

É através do olhar que primeiro interrogamos as coisas e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004a).

Merleau-Ponty (2007, p. 135) apresenta uma peculiar leitura do entrelaçamento entre o corpo e o que ele pode ver. “Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele”. Ele entende, assim, que há uma recíproca inserção e entrelaçamento entre corpo visível e todos “visíveis com ele”. Nesse contexto, descreve que a reversibilidade que define a carne permite o estabelecimento de relações entre os corpos e ultrapassa o campo do visível.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty explicita como corpo e mundo imbricam-se, revelando através desse envolvimento de reversibilidade os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 17).

É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que sem ele nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 16).

Ao analisar como, segundo Merleau-Ponty, o pintor emprega seu corpo e acrescentamos o brincante de Pastoril, compreendemos, portanto, que a visão abre nosso corpo ao mundo, é de dentro dele que o corpo aprende a projetar-se e, no entanto, é ele também que projeta nossa visão. O filósofo diz ser a visão um pensamento condicionado pelo corpo, pelos “acontecimentos do corpo”, que nos fazem ver uma coisa ou outra. Esse pensamento se dá num “mistério de passividade”, sem seu próprio arbítrio sobre as leis que o regem. Continua argumentando que quando, por exemplo, se quer compreender como a situação dos objetos é vista, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes do seu corpo, e que é capaz de, a partir daí, dirigir sua atenção ao espaço que está no prolongamento dessas partes.

O olhar imprime-se sobre o corpo dos brincantes de Pastoril. Olhar, nesse folguedo, segundo dona Helena, do Pastoril de Ponta Negra, é fundamental, pois é a partir do olhar que as novas e velhas gerações aprendem a brincar-lo. Esse olhar é tão importante porque é a partir dele que se dá a aprendizagem dos movimentos do folguedo; há uma incorporação desses movimentos olhando, ouvindo, “brincando”. O olhar dessas brincantes é vivido por elas mesmas, ele é, parafraseando Merleau-Ponty (2004a, p. 48), “[...] soberano incontestável na sua rinação do mundo” independentemente se sua dança acrescenta algo ou não.

A visão nos abre ao mundo, ao intelecto, ao pensamento, como também fundamenta, sustenta o conhecimento ao nos envolver no sentido bruto, o sensível significativo que a visão revela. A visão nos revela a Carne do mundo; nela os sentidos não estão separados; nela passado, presente e futuro não são coisas distintas, fechadas e separadas. A visão é, portanto, essa reversibilidade da carne; a carne é essa espessura entre o que é visto e quem vê (MERLEAU-PONTY, 2004a).

A visão, para o filósofo citado, depende do movimento. Ele afirma que o visível instiga o movimento. Para ele o envolvimento entre o visível e o movimento não se resumiria a uma relação de unilateralidade.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 16).

A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão envolve conhecimento, uma abertura ao Ser.

É pelo olhar que rimos dos gestos licenciosos do Velho, quando este personagem canta e movimenta-se em cena numa gestualidade licenciosa que beira ao cômico com suas obscenidades, sátiras e absurdos. Nesses gestos licenciosos, que fazem rir o público, esses elementos do riso avultam a quebra da ilusão cênica, o à parte, a piada, o absurdo e o equívoco. Tais gestos licenciosos na cena fazem reverberar o riso quando há diálogos cúmplices com as pastoras e com o público.

Esse olhar na apresentação do folguedo volta sua atenção em alguns personagens, tais como o Velho, a Mestra e Contramestra e a Diana. Nessas apresentações, focamos nosso olhar para o Velho, que traz consigo um cajado, uma espécie de bengala, colorida, em formato

de cobra, que aponta para as pastoras e para os espectadores e com ela faz gestos licenciosos. Ao se utilizar de tal elemento e manipulá-lo de maneira libidinosa ora para uma pastora, ora para outra, ou ainda para alguém da plateia, faz com que tal público ria dessa manipulação licenciosa da bengala.

Esse cajado ainda é chamado de “macaxeira do velho”, “já tomou, já tomasse”, “urinou”, e com ele o personagem, como se manipulasse um enorme falo, vai convidando/manipulando o espectador e as pastoras para entrarem nas suas nuances, com seus trejeitos licenciosos e modificação da voz, dando ao manejo do cajado uma eroticidade exacerbada. Esses gestos licenciosos, que fazem rir o mais sério espectador, podem ser observados quando o Velho, junto com a Mestra ou a Contramestra, cantam as canções de duplo sentido. Pelas canções e pelos “remexidos” de tais personagens percebemos uma moral sexual por nós comentada em capítulos anteriores e respaldada por Foucault na história da sexualidade.

Nessas canções de duplo sentido, o velho mexe e remexe seu corpo e a extensão dele, que é sua bengala, convidando a pastora para requebrar, cantar, dançar e fazer o povo rir de tais remexos eróticos.

É verdade senhor velho
O senhor é incapaz
Senhor velho me respeite
O senhor não é voraz
Quando eu era pequenino
Eu gostava de calção
Quando eu era pequenino
Eu gostava de calção
As meninas me chamavam prá pegar
Na minha... (mão)
É verdade senhor velho
O senhor é incapaz
Senhor velho me respeite
O senhor não é voraz
Quando eu era pequenino
Eu andava de calceta (bis)
As meninas me chamavam
Pra tocar na minha corneta...
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Com sua licenciosidade provocada pela gestualidade libidinosa, o Velho de Pastoril ironiza, parodia, satiriza com seu humor, faz rir quem está na plateia. Esse riso é comunicativo; quem ri necessita pelo menos de um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado, estabelecendo-se como um fenômeno social. O corpo, no Pastoril, remete-nos a sua condição

humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. No folguedo citado, a dança desses brincantes se configura na experiência do corpo, do movimento, da sensibilidade, da musicalidade, da gestualidade.

No Pastoril, assim como nos outros folguedos populares, os brincantes, quando dançam, comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Eles demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999).

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251).

O gesto, nesse folguedo, é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses brincantes. Ele é poético, pois o brincante de Pastoril dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades licenciosas, e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dança.

Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos, não só de quem executa, mas também de quem observa. Merleau-Ponty (1999) afirma que o corpo é o nosso meio geral de ter o mundo. Para o filósofo, esse corpo, quando se movimenta, reorganiza-se, informa-se sobre o meio ambiente, ao mesmo tempo informa-se sobre si mesmo, criando significações transcendentais ao dispositivo anatômico. Desse modo, o autor citado argumenta que:

Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Nesse folguedo da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada brincante; esses gestos criam sentidos de significações, logo, ao criarem sentidos, eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 59). O referido autor argumenta que,

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim compreendido, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

O gesto no Pastoril é, no dizer de Josiene, ex-brincante de Pastoril de São Paulo do Potengi, que dá brilho à brincadeira. É através dele que as pastoras mostram a dança para seu público; é pela gestualidade, principalmente dos braços, que as canções ganham vida, vibram e convidam o espectador a participar do folguedo.

Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. São o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento.

[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objecto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um (SCHMITT, 2006, p. 22).

A historicidade do corpo faz com que haja modificações, e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando, portanto, a linguagem do corpo que está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

Paula Francinete, brincante do Pastoril de Bom Pastor no município de Natal, a respeito dos gestos feitos nesse folguedo, informa que eles vão mudando de acordo com o tempo, que

“a gestualidade do Pastoril de hoje é diferente dos pastoris de antigamente”. Ainda dando a fala a essa pastora, ela diz ser a gesticulação das mãos uma das coisas mais bonitas no Pastoril, pois é através de suas mãos que ela passa todo o encantamento da brincadeira. O rebolado dos quadris, os passos que elas ensaiam ajudam na composição da brincadeira. A referida pastora lembra ainda das brincadeiras do Velho com sua bengala colorida e como ele a movimenta, fazendo o público dar risadas.

Os gestos são um dos elementos constitutivos dos rituais e das danças da tradição. “Esses gestos são “movimentos” do corpo [...]; são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24).

No Pastoril, a amplitude, o ritmo, a velocidade desses movimentos e dessas ações gestuais têm a maior importância: um gesto pode ser apressado, mas também pode ser, dependendo das circunstâncias, lento, comedido, exacerbado ou mesmo condensar-se à realidade a que se adequa seu brincante. Neste folguedo toda gestualidade é elemento de grande impacto na transmissão e recepção da performance do brincante. Neste, os movimentos acompanham a narração da cena e, como justifica Zumthor (2010, p.207), “[...] cabe ao corpo modalizar o discurso, explicar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências”.

No Pastoril existe uma vasta gama de gestos que se distinguem segundo seus brincantes, suas finalidades e suas motivações, mas que no conjunto contribuem para inscrever os corpos desses brincantes nas relações sociais e para enriquecer os modos de significação dançante entre os indivíduos. Tais gestos, quando licenciosos, fazem rir aquele que observa e aquele que é observado e é objeto de derrisão. Pudemos observar tais gestos licenciosos com a cançoneta “o galo”.

O galo tinha um filho frango
Um filho frango
E a mulher é uma galinha
Uma galinha
Ela dorme no pau
Ela dorme no pau
Ela dorme no pau
E ainda acorda cantando
(DOMÍNIO PÚBLICO)

Quando o Velho canta essa cançoneta, vai manipulando o cajado para frente e para trás, próximo da pastora, e aponta para o público, coloca-o no seu ventre e remexe, provocando gargalhadas em quem assiste à cena. O Velho do Pastoril retira ainda as gargalhadas do

espectador com seus trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias. Para provocar o riso no Pastoril, o Velho, pícaro tenaz, utiliza-se de jogos de palavras, da ridicularização, do estereótipo, do grotesco, do burlesco, da obscenidade e da ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. Trata-se de um riso provocador, pois tais ações e seus usos são cuidadosamente orquestrados pelo personagem.

Esse corpo, que no Pastoril carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto no referido folguedo esses gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante. Corpo que através de sua gestualidade corporal constitui-se em técnica, uma vez que é dotado de tradição e eficácia. Corpo que se educa pelas possibilidades da escuta das canções e da licenciosidade dos gestos e é na tessitura social e cultural que tais elementos invocam o riso como aprendizado que passa a ter significações, variando conforme os processos educacionais e culturais do brincante de Pastoril. Corpo que compreende o riso neste folguedo como uma espécie de fenômeno liminar, que é capaz tanto de afirmar quanto de subverter a ordem.

Esse corpo é compreendido por Nóbrega (1999) como obra de arte, aberta e inacabada, configurada pela experiência corporal denotada pelo movimento, por meio do logos sensível e estético, da dimensão poética revelada no movimento do gesto, investidos de plasticidade e beleza de cores, sons e formas. É corpo vivo, como afirma a Fenomenologia merleau-pontyana, corpo dotado de sentidos em todos os seus atos e que em suas relações, quer seja com os objetos do mundo, quer seja com o próprio mundo ou ainda com o outro, encontrará novas formas de ver esse mundo. No Pastoril ele pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição), ludicidade, libidinosidade, através do jogo de assimilação e troca de informações que se compraz no tempo e espaço e eroticidade, uma vez que mistura vários sentidos como de religiosidade e prazer ao mesmo tempo, mas que, na verdade, é o corpo se comunicando com o mundo a sua volta.

Sendo assim, pensamos que esse corpo e sua gestualidade licenciosa expressa o riso no Pastoril e desfaz as dicotomias existentes entre o sério/cômico, a gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade. Parece evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado, a visão sério-trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso.

Afirmamos que tal gestualidade licenciosa provoca o riso no Pastoril brotando como uma significação positiva, como fonte regeneradora que seja capaz de restaurar, renovar a

sisudez da Educação com seu caráter transformador e utópico. Um caráter de recriação de novas vidas que se exprime na vitalidade, na intensidade que emana desse folgado personificado no corpo de seus brincantes.

Jornada Final

Chegamos a este momento do trabalho com a percepção de que o cenário norte-riograndense apresenta-se como espaço e momento propício para a difusão e divulgação do Pastoril, pois percebemos interesses nessa divulgação nos brincantes artistas populares, nas entidades que divulgam os folguedos populares (mesmo que de forma esporádica) e na pesquisa científica, quer seja na área da Educação, Arte, Antropologia, quer seja em outras áreas do conhecimento que divulgam esses saberes advindos da cultura.

Por meio do Pastoril, desvendou-se uma Educação celebrada no corpo e no riso, que se dá através das cançonetas e das gestualidades licenciosas do brincante desse folguedo. Apoiamo-nos na fenomenologia de Merleau-Ponty e na tradição e transmissão da oralidade como é concebida por Paul Zumthor, bem como na fenomenologia da memória dos brincantes e nos estudos da história cultural e da filosofia do corpo. Por meio do Pastoril afirmamos uma aprendizagem que é repassada por uma memória corporal que se dá na brincadeira do folguedo. Apreender essa gestualidade e essa voz que nele se manifestam é entender que a brincadeira do Pastoril está ligada a um ato de festejar e a uma prática teatral que vem se desenvolvendo desde um período compreendido medieval.

Configurando-se como uma Educação celebrada no corpo e no riso, apontam-se cenários educativos a partir de suas cançonetas e de sua gestualidade licenciosa apreendida pelo escutar e pelo olhar. Esses cenários educativos configuram-se na festa, no riso e transportam-nos para o comando voraz e anárquico do deus Dionísio, mas também aos zelosos ditames do deus Apolo, com sua sobriedade e espírito reflexivo.

Seduzidos pela astúcia dionisíaca e espírito reflexivo apolínic, celebremos uma Educação do corpo através do riso, Educação que se dá pela aprendizagem da cultura. Ou ainda uma Educação incorporada na dança ou uma dança que é Educação, em que o aprendizado das danças da tradição e dos folguedos populares pode ser pensado como significativos ambientes educacionais que podem contribuir para o questionamento em torno de modelos herméticos e lineares de educar, além de apontar outras possibilidades que são ao mesmo tempo educativas, poéticas, flexíveis, estéticas e pedagógicas.

Nessa Educação pautada no corpo e no riso, apontamos cenários educativos que se imbricam com a própria vida do brincante de Pastoril e que fazem parte de seu mundo vivido. Tais cenários são incorporados por esses brincantes pela escuta, pela visão, pelo riso. Diante dessas paisagens, destacamos uma compreensão de Educação que extrapola os saberes disciplinares; que mesmo sendo conduzida por uma edição de natureza apolínic, embriaga-nos com uma aprendizagem desregrada, provocadora, autônoma, que se dá pelo processo da

escuta, da visão, do riso, que se manifesta no corpo como se fôssemos possuídos pelo espírito dionisíaco que desperta o encantamento por uma Educação que não mensura, não censura, não quantifica, mas que dá espaço para uma aprendizagem anárquica descortinada pelo riso.

Assim, podemos considerar que essa Educação no Pastoril se dá no corpo através do riso, no ver e no escutar dos brincantes desse folguedo popular. Educação que comporta o surpreendente, o indizível, que se revela em beleza, rompe a mecanização gestual, não se fixando em regras pré-estabelecidas, que busca, ao brincar, ampliar as referências educativas como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento. Nesse folguedo da cultura popular brasileira, a Educação se dá como um processo em que seres humanos se relacionam, e nesse relacionar-se se fazem e se transformam. Dessa forma, Educação pressupõe um espaço de relações humanas em que palavras, sentidos, afetos, corpos, pessoas posicionam-se, marcam lugares, definem ações e se encontram. Nesse sentido nos educamos nas escolas, nas famílias, nas ruas, nas igrejas, no cotidiano, na transmissão de saberes não escolarizados; educamo-nos pelo escutar, pelo olhar e pelo riso.

Tendo investigado o Pastoril como ato educativo, ressaltamos pontos que sintetizam nossa reflexão apresentada na tese:

- Uma concepção de corpo que extrapola os modelos lineares de corpo e que guardam possibilidades educativas que vão além do ensino escolar e são possibilitadas no Pastoril pelas canções e pela gestualidade licenciosa dos brincantes. Essas experiências são vividas no corpo de cada brincante e projetadas nesses corpos através da cultura, transmitidas e criadas de geração a geração, tornando-se significativas para cada um deles. Nesse corpo foi possível traçar uma revisão teórica sobre o corpo lírico do Pastoril a partir da Idade Média, compreendendo-o à luz das análises da nova história, abrangendo as configurações socioculturais e estéticas do Pastoril como drama medieval que se redescobre na atualidade por meio de novas gestualidades e sentidos.
- Uma fenomenologia da memória que, através das canções e da gestualidade licenciosa, apresenta-se diante de nosso olhar uma brincadeira que funcionaliza seu discurso pelas vozes dos brincantes, que contextualiza experiências reais que narram sua fé, religiosidade e sua licenciosidade em jornadas, ordenadas por meio de uma memória oral.
- Um olhar e um escutar como formas de compreensão da cultura e da existência. Por meio da visão e da audição, é que se dá a aprendizagem desse folguedo nos corpos que cantam e encantam, como o do Velho do Pastoril Profano, uma

personagem delimitada pela herança direta dos cômicos do circo, dos bufões e das raízes das festas profanas e públicas carnavalescas. Através das canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, vocabulário grosseiro, atos obscenos, caracterizações exageradas (algumas vezes criticadas pelo decoro com o público), sempre estiveram presentes nas manifestações natalinas e festivais de folclore nacionais.

- Um riso que extrapola as linearidades do certo e do errado e que surge no Pastoril quando se entoa uma cançoneta ou um gesto libidinoso dos personagens. Percebemos que a presença do Pastoril, a partir das cançonetas denominadas outrora de *villancicos* e de personagens cômicos, sempre marcou as manifestações populares, e que muitas destas, pertencentes a épocas medievais e renascentistas, ficaram impressas nas culturas ibéricas, principalmente nas festas e folguedos ligados ao catolicismo. Em terras brasileiras, foram transformadas e miscigenadas, resultando nos folguedos, a exemplo do Pastoril.
- Uma educação como aprendizagem da cultura que se dá no corpo de cada brincante através de seus repertórios gestuais e musicais adquiridos pela vivência de anos de atuação com o mesmo personagem, caracterizados, dessa forma, por um repertório de movimentos gestuais, além da parte musical composta por canções, trovas e loas.
- Uma cartografia dos Pastoris no estado do Rio Grande do Norte, em que se foi necessário ouvir as vozes dos brincantes e o que essas vozes tinham a dizer em relação à história do Pastoril e sua organização e, a partir delas, interpretar o que é inerente à construção desse conhecimento para pensarmos o riso, o corpo e a Educação no âmbito desse folgado popular. Confirmamos, com este estudo, que o religioso sempre deu licença ao profano. Os artistas populares souberam desvirtuar e transformar ritos religiosos em folguedos cômicos festivos, como aconteceu com o rito religioso do nascimento de Jesus, transformado em Pastoril Sagrado, e seu popular sucessor, em Pastoril Profano.

Esse folgado aproxima-se também das representações teatrais de variedades, em especial do Teatro de Revista e do Circo-Teatro desenvolvidos no Brasil, que por sua vez foram herdeiros e mantiveram estreitos laços com a *Commedia dell'Arte* italiana. Esses conteúdos merecem ser verticalizados num próximo estudo.

As reflexões explicitadas, até o momento, remetem-nos a continuarmos a pensar a aprendizagem através da cultura como um espaço de apropriação do conhecimento produzido pelos brincantes e que essa aprendizagem é significativa, pois possibilita refletir sobre o vivido, conhecer os sentidos criados e recriados em sua cultura como realidade mutante e paradoxal, tendo no riso uma Educação que é celebrada, festejada e inscrita no corpo. Uma Educação que valorize a escuta, a visão, o riso. Tais elementos podem colaborar com a organização do conhecimento na Arte, na Educação Física e, em particular, na Educação.

Conforme ficou evidenciado ao longo deste estudo, buscamos dimensionar o alcance de uma reflexão centrada no corpo e no riso, através da escuta das cançonetas do Pastoril, e na visão, por meio dos gestos licenciosos; uma reflexão centrada no corpo do brincante de Pastoril. O corpo, no Pastoril potiguar, assim como em outros pastoris do Norte e Nordeste do Brasil, educa-se pelo ver, pelo escutar, pelo riso. Dessa forma, o modo de ver e de ouvir dos brincantes de Pastoril não se esgota na mediação da luz dos olhos ou das afetações sensíveis do ouvido, pelo contrário, essa Educação se dá pela mediação do saber. Saberes que são incorporados por esses brincantes quando repetem as canções, os passos de movimentação simples, e que a cada ensaio, a cada apresentação, aprendem com os outros participantes da mesma festa. Para os brincantes de Pastoril, cada ensaio, cada apresentação é uma celebração, muito mais do que simples aprendizado de utilidades práticas para atividades cotidianas. A aprendizagem é significativa, pois eles incorporam os gestos, as músicas, a dança como uma forma de educar pelo ouvido e pela visão.

Por meio desse folguedo é que o brincante guarda em seu corpo o passado sob forma de gestos, experiências formativas e de vivências incorporadas através de técnicas que não são padronizadas nem ensinadas, mas são apreendidas pelo olhar e pelo escutar. Ele afirma essas experiências no presente e esboça prontidões para o futuro. Por essa experiência expressa nessa celebração, nesse folguedo, ele busca suprir outra necessidade, a de viver em toda a plenitude a beleza desenhada e residida nas formas, nas cores, nos sons, na gestualidade de sua dança. Corpo que se transforma ao olhar do espectador, possibilitando-lhe experiência de ver vários quadros se desenhando pelos gestos. Corpo que varia sua espacialidade e temporalidade. Rasga o tempo, lança-se no espaço, joga com essas duas dimensões, criando diferentes nuances.

Para os brincantes desse folguedo, essa manifestação da Arte é também um processo educativo, pois, quando brincam, produzem conhecimentos e celebram a vida, a vida cotidiana, celebram as alegrias, as tristezas, as dores e os amores; trata-se de um saber que se institui e se presentifica em corpos brincantes.

Nesses Pastoris potiguares, reafirmamos uma Educação celebrada no corpo e no riso, alegria manifestada em sua dança e em suas canções aprendidas e re-encantadas, revelando histórias da criação daquilo que eles acreditam; histórias que revelam sua gestualidade, sua corporeidade, seu mundo vivido. A Educação que os brincantes de Pastoril nos conduzem não é algo para produzir um sujeito necessário à vida econômica, mas uma Educação incorporada no corpo através do riso. Nesta, o riso não é imobilizado, nem tampouco engessado; põe-se nu diante da arbitrariedade e da contingência de qualquer forma estabilizada de Educação, impede que as máscaras, crentes de si mesmas, solidifiquem-se e se ressequem. E essa é sua contribuição para a aprendizagem: não a destruição das máscaras, mas o reconhecimento de seu caráter de máscaras e o impedimento de que se grudem completamente. E, então, o baile de máscaras converte-se em uma alegre dança. Eis uma Educação alegre, apolínicamente e dionisíaca que assume a festa como celebração compartilhada, trilhada em conjunto, Educação que abre espaços para o corpo e para o riso como processos singulares à aprendizagem de saberes contidos na cultura.

A pesquisa em vídeos, imagens e entrevistas possibilitou perceber a transformação dos discursos dos brincantes através da fenomenologia da memória, bem como registrar um processo histórico, estético e educacional pouco estudado. Por outro lado, assinala a responsabilidade do pesquisador em registrar o estudo desse fenômeno, que é um folguedo da cultura popular brasileira, sem desrespeitá-lo, penetrando nessa manifestação artística sem feri-la, evitando o sacrilégio desta, contendo-se com o uso das palavras, pois estas são perigosas para afirmar e teorizar qualquer vivência artística, estética e corporal. O viés da Educação, através dos estudos da cultura popular e da Arte, ajudou-nos a redimensionar os aspectos envolvidos, reunindo os registros educacionais, estéticos, artísticos e antropológicos, bem como observações de campo em prol de compreender os percursos do folguedo, dos brincantes e da pesquisa em relação ao Pastoril Potiguar.

Sabemos que o fenômeno por nós pesquisado não se esgota aqui, mas esperamos que possa contribuir com o debate e com os estudos do corpo, do riso, da Educação, como num território que é ao mesmo tempo artístico, lúcido e lúdico, lógico e analógico, como um fazer que seja antes de tudo um saber. Um saber que propõe um diálogo, um diálogo em que há muitos diálogos e muitos bailados.

Brincantes

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História da vida privada: da renascença ao século das luzes**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. 6 ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume-Hucitec, 2002.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BROWN, Peter. **Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

D'AMORIM, Elvira; ARAÚJO, Dinalva. **Do lundu ao samba: pelos caminhos do coco**. João Pessoa: Idéia/Arpoador, 2003.

DUVINAUG, Jean. **Festas e civilizações**. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições UFC, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Bernadini e Homero de Freitas de Andrade. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Mário Sabino Filho. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: O nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 24 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

GASSNER, John. **Mestre do teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LANGER, Susane. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga Neto. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. I. Coordenação de tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na idade média**. Tradução de Marcos Flávio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MEDEIROS, Rosie Marie Nascimento. **Uma educação tecida no corpo**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

MELLO, Luiz Gonzaga de; PEREIRA, Alba Regina Mendonça. **O pastoril profano de Pernambuco**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Para uma teoria da corporeidade**: um diálogo com Merleau-Ponty e o conhecimento complexo. 1999. 220f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 1999.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: **Educação Motora**. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora, Natal, p. 54-59, set.-out. 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de movimento. In: LUCENA, Ricardo; SOUZA, Edmilson. **Educação física, esporte e sociedade**. João Pessoa: editora da UFPB, 2003.

- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corporeidade e educação física**: do corpo-objeto ao corpo-sujeito. Natal: EDUFRN, 2005.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Espaço e tempo das danças populares**: uma abordagem coreológica. In: Revista Paidéia: Revista Brasileira de ensino de arte e educação física. v. 1, n. 1, dez. 2005. Natal: UFRN/ PAIDEIA/ MEC, 2005.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. A palavra é gesto. In: **IV encontro nacional de ensino de arte e educação física. I encontro nacional de formação de professores Educação física e arte no projeto pedagógico da escola**. Natal-RN, p. 263-269, Abril de 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: EDUFRN, 2006.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2006.
- RAMOS, Jayr Jordão. **Os exercícios físicos na história e na arte**: do homem primitivo aos nossos dias. São Paulo: IBRASA, 1983.
- SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). **O corpo e o gesto na civilização medieval**. Lisboa: Edições Colibri, 2006.
- SERRES, Michel. **Hominescências**: o começo de uma outra humanidade? Tradução de Edgard de Assis de Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Tradução de Edgard de Assis de Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- VALLS, Tereza Ferrer. **La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcádia**: una encrucijada de tradiciones escénicas. Congresso Internacional Teatro Spagnolo e Italiano del Cinquento. Volterra, Itália, maio/jun, 1991.
- VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Corpos que dançam**: expressões da linguagem do corpo na educação. Revista Interface, v. 2, n.1, jan/jun, 2005. Natal: Editoração e Impressão do CCSA/UFRN, 2005.
- VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O bumba-meu-boi como fenômeno estético**. 2006. 177 f. Tese (doutorado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da *Commedia dell'Arte***: contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo**: Da renascença às luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth e Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**: de la literatura medieval. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 2010.

Créditos das epígrafes

Jornada de Abertura

LINS, Ivan e MARTINS Victor. **Daquilo que eu sei**. Música de autor desconhecido interpretada por Ivan Lins e Victor Martins.

Primeira Jornada

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Segunda Jornada

LINS, Ivan e MARTINS Victor. **Arlequim desconhecido**. Letra e música de Ivan Lins e Victor Martins.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Terceira Jornada

ROSA, Noel e Braguinha. **As Pastorinhas**. Letra e música de Noel Rosa e Braguinha.

ENDEREÇOS DOS GRUPOS DE PASTORIL DO RN

- ✓ Pastoril da Saudade – Salão Paroquial da Igreja Santa Rita dos Impossíveis, Vila de Ponta Negra, Natal, RN.
- ✓ Pastoril dos Idosos do Bairro Bom Pastor – Centro comunitário do Bairro Bom Pastor, rua Manuel Miranda, 1235, Bom Pastor, Natal, RN.
- ✓ Pastoril Dona Joaquina – Praça Senador Dinarte Mariz, 156, Centro. São Gonçalo do Amarante, RN.
- ✓ Pastoril dos Américos / Idosos de Ceará-Mirim – Rua Bela Vista S/N, Centro. Ceará-Mirim, RN.
- ✓ Pastoril de Cabeceiras – Distrito de Cabeceiras, Tibau do Sul, RN.
- ✓ Pastoril de Cuité – Associação de Cultura e Arte, Distrito de Cuité, Pedro Velho, RN.
- ✓ Pastoril de Nísia Floresta - Pastoril dos Idosos, Associação dos Idosos, Praça Central, S/N e Pastoril de Campo de Santana, Distrito de Campo de Santana, Nísia Floresta, RN.
- ✓ Pastoril Flor do Lírio - Paçoca de Pilão, Praia de Pirangi, Parnamirim, RN.
- ✓ Pastoril de Zé Miguel - Fundação da Sociedade Educadora São Francisco, rua São Francisco, 66, Centro, São Paulo do Potengi, RN.