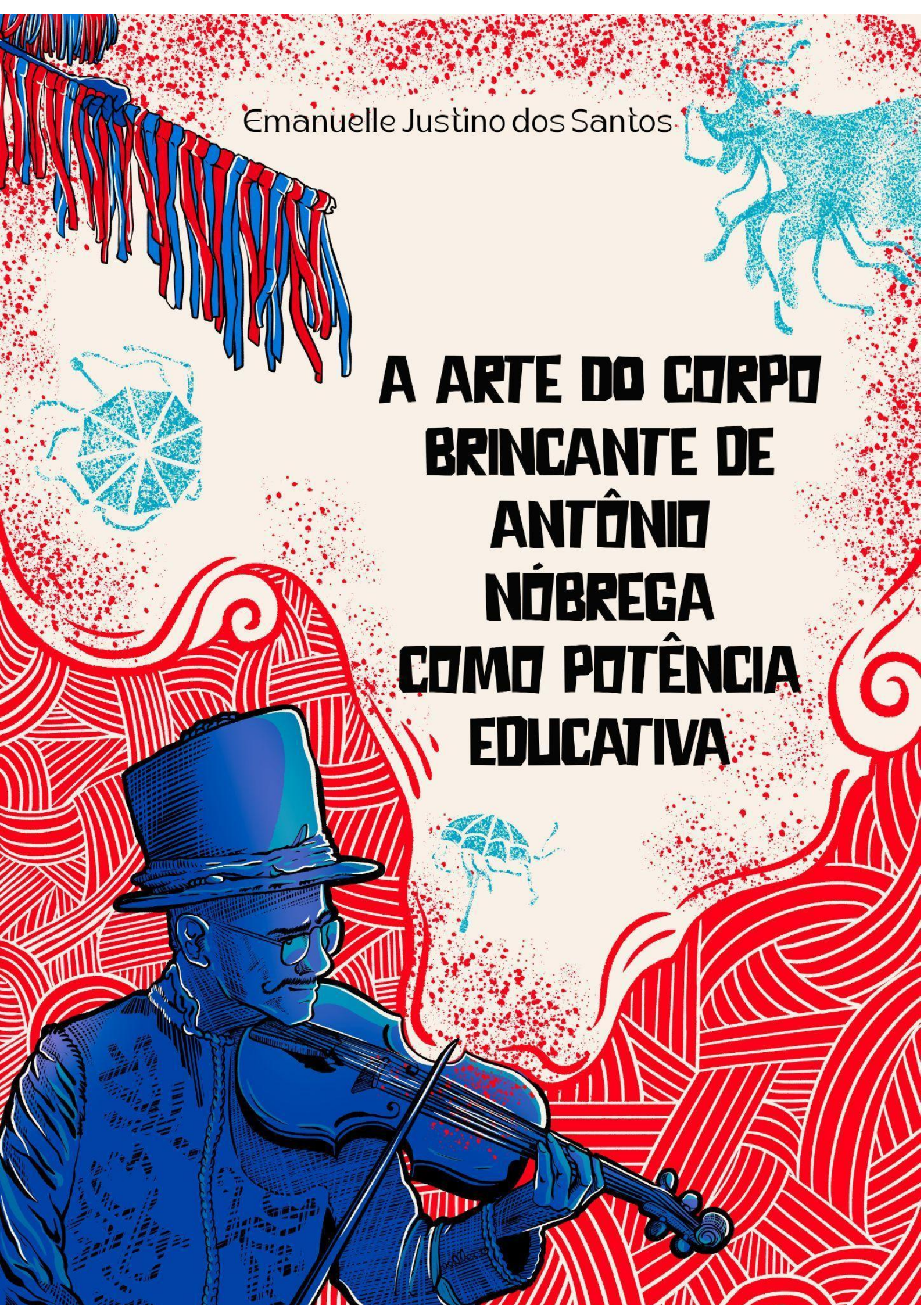
Emanuelle Justino dos Santos

A ARTE DO CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO POTÊNCIA EDUCATIVA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO: DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

A ARTE DO CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO POTÊNCIA EDUCATIVA

Emanuelle Justino dos Santos (Discente)
Rosie Marie Nascimento de Medeiros (Orientadora)

Natal-RN/2023

A ARTE DO CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO POTÊNCIA EDUCATIVA

EMANUELLE JUSTINO DOS SANTOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para a obtenção do título de doutora em Educação. Área: Educação.

Linha de pesquisa: Educação, comunicação, linguagens e movimento.

Natal-RN/2023

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial Moacyr de Góes - CE

Santos, Emanuelle Justino dos.
A arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega como potência educativa / Emanuelle Justino dos Santos. - 2023.
239 f.: il. color.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Natal, RN, 2023.
Orientadora: Profa. Dra. Rosie Marie Nascimento de Medeiros.

1. Antônio Nóbrega - Tese. 2. Estesia - Tese. 3. Corpo - Tese. 4. Cultura - Tese. 5. Educação - Tese. I. Medeiros, Rosie Marie Nascimento de. II. Título.

RN/UF/Biblioteca Setorial Moacyr de Góes - CE CDU 316.74:37

Elaborado por Jailma Santos - CRB-15/745

EMANUELLE JUSTINO DOS SANTOS

A ARTE DO CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO POTÊNCIA EDUCATIVA

Aprovada em: 27/02/2023.

Profª. Drª. Rosie Marie Nascimento de Medeiros
(Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Profª. Drª. Terezinha Petrucia da Nóbrega
(Avaliadora interna - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira
(Avaliador interno - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. Luiz Arthur Nunes da Silva
(Avaliador externo - Instituto Federal do Rio Grande do Norte)

Profª. Drª. Ana Cristina Zimmermann
(Avaliadora externa - Universidade de São Paulo)

Prof. Dr. Raimundo Nonato Assunção Viana
(Avaliador suplente - Universidade Federal do Maranhão)

Prof. Dr. José Pereira de Melo
(Avaliador suplente - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

AGRADEÇO

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte e ao Programa de Pós-graduação em Educação, pela oportunidade de realizar o doutorado;

À Secretaria Municipal de Educação de Natal, pela concessão do afastamento para este curso;

À minha querida orientadora, a Profª. Drª. Rosie Marie Medeiros, por acolher minha ideia, pelos ensinamentos sempre generosos e também por acreditar nesta tese;

À estimada Profª. Drª. Petrucia Nóbrega, por apresentar Merleau-Ponty, pelo terreno fértil de ensinamentos desde minha graduação em Educação Física e pela avaliação deste estudo;

Ao amigo e Prof. Dr. Raimundo Nonato Viana, pelo incentivo em fazer o processo seletivo do doutorado, assim como a disponibilidade de uma leitura sensível e inspiradora deste escrito;

Ao querido Prof. Dr. Marcílio Vieira e à Profª. Drª. Ana Zimmermann, pelas leituras benevolentes, pelo olhares criteriosos e respeitosos para com a estruturação do escrito;

Ao Prof. Dr. Luiz Arthur Silva pelas contribuições na redução fenomenológica e críticas pertinentes e ao Prof. Dr. José Pereira pela apreciação cuidadosa da tese;

Aos amigos Adeilza Bezerra e Gilmar Leite pelas conversas fenomenológicas, seus textos, poesias e apoio no início deste estudo e durante a pesquisa;

Aos meus amigos e amigas do Estesia, da Dança e da Educação Física, pelo companheirismo e parcerias, e aos muitos alunos e alunas que sempre me mobilizaram a aprender mais;

Aos rimantes, cursistas do curso remoto *Na rima: poesia popular brasileira*, pela partilha das poesias, conversas e múltiplos ensinamentos;

Às amigas Isabella Semaan e Bruna Fava, pelo acolhimento afetuoso, danças e animada companhia na famosa Selva de Pedra;

Ao ilustrador Maxwell Sousa, pela perspicácia e criatividade na elaboração das capas da tese;

Ao Arthur Felipe Freitas e à Lívia Saraiva, pelas traduções, em Inglês e Espanhol, do resumo;

À professora Lorena Nayara da Silva, pela revisão da língua portuguesa desta pesquisa;

Ao educador Antônio Meira, pelas danças brasileiras, sua alegria e seu contagiante encantamento pela cultura brasileira;

À toda família Almeida, em especial à Rosane e à Maria Eugênia, pelas danças brasileiras, pelos diálogos e acolhimento em seu lar em parte de minha estadia na cidade de São Paulo;

Ao artista Antônio Nóbrega, pelos ensinamentos e entrevista, por sua arte, pela doação de algumas de suas obras e outros livros que muito contribuíram na construção desse texto;

Ao Instituto Brincante, pelas pessoas maravilhosas e a mágica educativa e lúdica deste lugar;

À minha amada mãe Ivoneide, ao meu querido irmão Emanoel e ao meu amado esposo Wellington, pelo apoio, afeto e paciência nesta minha trajetória acadêmica, assim como todos os meus estimados familiares por todo o carinho dedicado;

A Deus pelo dom da vida e da coragem de seguir em frente na busca dos meus sonhos e, em especial, da conquista de conseguir fazer esta pesquisa doutoral.

RESUMO

A ARTE DO CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO POTÊNCIA EDUCATIVA

A tese se baseia no argumento de que a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela como potência educativa através dos sentidos estesiológicos existentes em suas produções de dança, poesia e cinema. Nesse exercício, objetivamos interpretar a maneira como essas produções expressam estesias de uma força de potência educativa capaz de convidarmos a um exercício corporal do ver, movimentar-se, sentir e vivenciar as conexões e ressignificações da tradição brasileira. Adotamos a fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1971; 1999; 2003) para a descrição, interpretação e ampliação dos horizontes de sentido do fenômeno estudado. A tarefa desse estudo delimita-se as seguintes produções: *Brincante – o filme*, *Lunário Perpétuo* e *Rima*, tecida às vivências do curso *Na rima: poesia popular brasileira*, de modo remoto, e da Sambada Junina, de modo presencial, ambas oferecidas pelo Instituto Brincante, e também a outros eventos presenciais do artista no Estado de São Paulo: o ciclo de encontros *Brasisbrasil*, na Unicamp/Campinas e o *Ciclo de Palestras com Antônio Nóbrega* no Centro de Pesquisa e Formação do SESC Bela Vista, essa última na capital paulista. Esses fios de sentidos são entrelaçados a outros através de diálogos e explicações das aulas, das palestras e da entrevista com ele, buscando compreender mais, na tessitura metodológica de uma rede de significados, a respeito da relevância educativa da expressividade dos corpos brincantes, as estesias e os saberes da cultura brasileira. O diálogo foi ampliado com alguns interlocutores principais: Edgar Morin (2003), Patrice Pavis (2011), Paul Zumthor (1997; 2007) e Susanne Langer (1980); com isso, fundamentamos a tese de que a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela como uma potência educativa, inspirando muitos educadores, estudiosos da cultura, outros artistas e público, em geral, que se identificam com os exercícios de ressignificação estética dos saberes da tradição, configurando uma educação sensível por meio do olhar, do sentir e do movimentar-se recriando o nosso mundo. O artista, em seu fazer artístico, de cunho armorial, dá maior visibilidade ao mundo da tradição, ressignificando e dialogando com os elementos da arte erudita com a arte popular. O escrito é dividido em três atos. No primeiro, evidenciamos traços biográficos do artista e a linguagem do cinema, salientando a apreciação reflexiva de algumas cenas da película *Brincante - o filme*, considerando o artista, seu personagem Tonheta e expressões da dança no cinema, tecendo algumas relações com a educação. No segundo, abordamos ideias de performance e da linguagem poética, destacando a experiência perceptiva dos espetáculos *Lunário Perpétuo* e *Rima*, tecendo aprendizagens sensíveis com o curso remoto *Na rima*, com o artista, no movimento de direcionar nosso olhar para pensar a educação. No terceiro, destacamos as noções de estesia e da linguagem da dança, evidenciando as principais aprendizagens da pesquisadora relativas às vivências com danças brasileiras, em diálogo com a poesia, nos cursos e palestras ministradas por ele presencialmente, assim como a experiência festiva da Sambada Junina, em busca de fortalecer o argumento de tese relativo às múltiplas formas de como a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se mostra como potência educativa por sua estética sensível, poética, risível e dançante. Por fim, concluímos que a tese admite o exercício de pensar em uma educação como potência educativa que se dá pelo convite em aprendermos mais a respeito da arte do corpo brincante, convidando-nos a comungarmos mais com a ludicidade, a criatividade, a solidariedade, a comunidade, a expressividade, o sentimento, a historicidade, a criatividade, a autonomia, a dança, a poesia, a festividade, aproximando-se dos saberes ancestrais da cultura tradicional brasileira que preza mais o ser que o ter, a alegria que a tristeza, o social que o individual.

Palavras-chave: Antônio Nóbrega, estesia, corpo, cultura, educação.

ABSTRACT

THE BODY ART BRINCANTE OF ANTÔNIO NÓBREGA AS AN EDUCATIONAL POWER

The thesis is based on the argument that Antônio Nóbrega the body art "brincante" reveals itself as an educational power through the aesthesiological meanings that exist in his productions of dance, poetry, and cinema. In this exercise, we aim to interpret how these productions express the esthesis of an educational power capable of inviting us to a bodily exercise of seeing, moving, feeling, and experiencing the connections and resignifications of the Brazilian tradition. We adopted the phenomenology of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (1971; 1999; 2003) for the description, interpretation, and expansion of the horizons of the meaning of the studied phenomenon. The task of this study is delimited to the following productions: *Brincante – the film*, *Lunário Perpétuo* and *Rima*, woven from the experiences of the course *Na rima: Brazilian popular poetry*, in a remote way, and from Sambada Junina, in person, both offered by Instituto Brincante, and also to other face-to-face events by the artist in the State of São Paulo: the cycle of meetings *Brasisbrasil*, at Unicamp/Campinas and the *Cycle of Lectures with Antônio Nóbrega* at the Centro de Pesquisa and Formation of SESC Bela Vista, the latter in São Paulo. These threads of meaning are intertwined with others through dialogues and explanations of classes, lectures, and interviews with him, seeking to understand more, in the methodological fabric of a network of meanings, regarding the educational relevance of the expressiveness of the playing bodies, the aesthetic and the knowledge of Brazilian culture. The dialogue was expanded with some main interlocutors: Edgar Morin (2003), Patrice Pavis (2011), Paul Zumthor (1997; 2007) and Susanne Langer (1980); with this, we support the thesis that Antônio Nóbrega the body art "brincante" reveals itself as an educational power, inspiring many educators, cultural scholars, other artists, and the public, in general, who identify with the exercises of aesthetic resignification of knowledge of tradition, configuring a sensitive education through looking, feeling and moving, recreating our world. The artist, in his artistic work, of an armorial nature, gives greater visibility to the world of tradition, re-signifying and dialoguing with the elements of erudite art with popular art. The writing is divided into three acts. In the first one, we show biographical traits of the artist and the language of cinema, emphasizing the reflective appreciation of some scenes from the film *Brincante - the film*, considering the artist, his character Tonheta and expressions of dance in the cinema, weaving some relationships with education. In the second, we approach ideas of performance and poetic language, highlighting the perceptive experience of the shows *Lunário Perpétuo* and *Rima*, weaving sensitive learning with the remote course *Na rima*, with the artist, in the movement of directing our gaze to think education. In the third, we highlight the notions of aesthetics and the language of dance, highlighting the researcher's main learning experiences with Brazilian dances, in dialogue with poetry, in the courses and lectures given by him in person, as well as the festive experience of Sambada Junina, seeking to strengthen the thesis argument related to the multiple ways in which Antônio Nóbrega the body art "brincante" shows itself as an educational power due to its sensitive, poetic, laughable and dancing aesthetics. Finally, we conclude that the thesis admits the exercise of thinking about education as an educational power that is given by the invitation to learn more about the art of the playing body, inviting us to commune more with playfulness, creativity, solidarity, community, expressiveness, feeling, historicity, creativity, autonomy, dance, poetry, festivity, approaching the ancestral knowledge of traditional Brazilian culture that values being more than having, the joy that life sadness, the social than the individual.

Keywords: Antônio Nóbrega, aesthetic, body, culture, education.

RESUMEN

EL ARTE DE TOCAR EL CUERPO DE ANTÔNIO NÓBREGA COMO PODER EDUCATIVO

Esta tesis se basa en el argumento de que el arte del cuerpo lúdico de Antônio Nóbrega se revela como un poder educativo a través de los sentidos estéticos existentes en sus producciones de danza, poesía y cine. Nuestro objetivo es interpretar la forma en que estas producciones expresan la fuerza estética de un poder educativo que nos invita a un ejercicio corporal de ver, mover, sentir y experimentar las conexiones y resignificaciones de la tradición brasileña. Adoptamos la fenomenología del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1971; 1999; 2003) para la descripción, interpretación y ampliación de los horizontes de sentido del fenómeno estudiado. La tarea de este estudio se limita a las siguientes producciones: *Brincante - la película*, *Lunário Perpétuo* y *Rima*, tejidas a las experiencias del curso *Na rima: poesia popular brasileira*, a distancia, y de la Sambada Junina, presencial, ambos ofrecidos por el Instituto Brincante, y también a otros eventos del artista en el Estado de São Paulo: el ciclo de encuentros *Brasisbrasil*, en Unicamp/Campinas y el *Ciclo de Conferencias con Antônio Nóbrega* en el Centro de Investigación y Formación del SESC Bela Vista, este último en la capital paulista. Estos hilos de sentido se entrelazan con otros a través de diálogos y explicaciones de las clases, las conferencias y la entrevista con él, buscando entender más, en el tejido metodológico de una red de significados, sobre la relevancia educativa de la expresividad de los cuerpos jugadores, la estética y el conocimiento de la cultura brasileña. El diálogo se amplió con algunos interlocutores clave: Edgar Morin (2003), Patrice Pavis (2011), Paul Zumthor (1997; 2007) y Susanne Langer (1980); con esto, fundamentamos la tesis de que el arte del cuerpo-juego de Antônio Nóbrega se revela como un poder educativo, inspirando a muchos educadores, estudiosos de la cultura, a otros artistas y al público en general, que se identifican con los ejercicios de resignificación estética del saber de la tradición, configurando una educación sensible a través de la mirada, el tacto y el movimiento, recreando nuestro mundo. El artista, en su obra artística de sello armorial, da mayor visibilidad al mundo de la tradición, resignificando y dialogando los elementos del arte erudito con el arte popular. El texto se divide en tres actos. La primera sección esboza la biografía del artista y el lenguaje cinematográfico, destacando la apreciación reflexiva de escenas de la película "Brincante", considera el artista, su personaje Tonheta y las expresiones de la danza en el cine, tejiendo algunas relaciones con la educación.La segunda sección aborda las ideas de performance y lenguaje poético y destaca la experiencia perceptiva de las performances *Lunário Perpétuo* y *Rima*. En la tercera sección discutiremos las nociones de estética y lenguaje dancístico y destacaremos las principales experiencias de aprendizaje de la investigadora en relación a las danzas brasileñas en diálogo con la poesía durante los cursos y conferencias impartidas por Antônio Nóbrega en persona, así como la experiencia festiva de la Sambada Junina. Finalmente, concluimos que la tesis permite el ejercicio de pensar la educación como un poder educativo que se da a través de la invitación a conocer más el arte del cuerpo que juega, invitándonos a comulgar más con la lúdica, la creatividad, la solidaridad, la comunidad, la expresividad, el sentimiento, la historicidad, la creatividad, la autonomía, la danza, la poesía, la fiesta, acercándonos al saber ancestral de la cultura tradicional brasileña que valora más el ser que el tener, la alegría que la tristeza, lo social que lo individual.

Palabras clave: Antônio Nóbrega, estética, cuerpo, cultura, educación.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Antônio Nóbrega e sua Companhia de Dança 39
Imagem 2 - O caminhão do Brincante nas estradas 47
Imagem 3 - A preparação de Rosalina e João Sidurino 51
Imagem 4 - Na tenda do Brincante 53
Imagem 5 - Rosalina, Escapulino e João Sidurino 58
Imagem 6 - Tonheta-bebê, a fala e a fome 59
Imagem 7 - Malabarismos com as maçãs 61
Imagem 8 - Andando eu vou... 64
Imagem 9 - Tonheta e a venda do elixir da mandraga 67
Imagem 10 - Os enamorados à beira da janela 70
Imagem 11 - Noite cheia de estrelas 71
Imagem 12 - Tonheta no leito fúnebre de sua amada 73
Imagem 13 - O encontro de Tonheta com a Morte 74
Imagem 14 - As bailarinas brincam 82
Imagem 15 - As bailarinas dançam 84
Imagem 16 - A presença de Gaia 86
Imagem 17 - Gaia e seus filhos 87
Imagem 18 - *Performance* dançante de Antônio Nóbrega 89
Imagem 19 - A *performance* indígena 92
Imagem 20 - Os corpos mascarados dançantes 97
Imagem 21 - Dançando com o mestre nos espaços urbanos 99
Imagem 22 - Dançando na estação e no metrô 100
Imagem 23 - Dançando na sala vermelha e branca 102
Imagem 24 - Dançando o Frevo com malabares. 104
Imagem 25 - Improvisos do Zambê 105
Imagem 26 - As coreiras do Tambor de Crioula 106
Imagem 27 - Releitura das danças afro-brasileiras 108
Imagem 28 - Tonheta e sua namorada 117
Imagem 29 - A *performance* do Lunário 122
Imagem 30 - Os trupés do Cavalo Marinho 123
Imagem 31 - O mar, a nau e seus tripulantes 126
Imagem 32 - Elementos celestiais do Lunário 128
Imagem 33 - Romance da Filha do Imperador do Brasil 129
Imagem 34 - Meu foguete brasileiro 133
Imagem 35 - O casal dançante 135
Imagem 36 - Com a Luzia do Frevo 136
Imagem 37 - Entre o palco e os canaviais 137
Imagem 38 - Cenas do Rima 142
Imagem 39 - CD Rima e a ciranda Ninguém solta a mão de ninguém 145
Imagem 40 - Curso *Na rima* e as redes sociais 152
Imagem 41 - Aula de dança com Antônio Nóbrega 171
Imagem 42 - As brincantes do Samba de Parelha 183
Imagem 43 - Aulas presenciais de dança 189
Imagem 44 - Cenas da Sambada Junina 198

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 12
Estrutura metodológica 28
1º ATO: A ESTÉTICA NAS ENCENAÇÕES DOS CORPOS BRINCANTES 39
Narrativas do Brincante - o filme 44
Encenações do brincante Tonheta 55
Expressões dançantes no cinema 78
Episódios de uma educação corporal 109
2° ATO: A ESCRITA POÉTICA NOS ESPETÁCULOS DOS CORPOS BRINCANTES 117
A atmosfera do Lunário Perpétuo 119
A poética do Rima 139
Na rima: entre versos e poéticas brincantes *148*
A educação do olhar e do sentir no Brincante 163
3ºATO: A EXPERIÊNCIA DO MEU CORPO BRINCANTE 172
A arte do brincante para educadores 179
Nos passos das danças brasileiras 187
Meu corpo brincando na sambada junina 195
Líricas de uma educação do corpo 201
POTÊNCIAS EDUCATIVAS DO CORPO BRINCANTE 205
REFERÊNCIAS 209
Analógicas 209
Digitais 213
APÊNDICE I 218
APÊNDICE II 227
APÊNDICE III 230
APÊNDICE IV 235
APÊNDICE V 238

APRESENTAÇÃO

Esses cantos, esses toques, essas danças são
as pedras do meu céu e as estrelas do meu chão.
Com eles, soletro, penso e esperanço
meu sonho humano. Com eles, eu
aprendi a amar o meu país e seu povo.
(*Brincante - o filme*, Antônio Nóbrega).

De pé, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida - com os lábios próximos ao microfone, sua voz, embargada de muita emoção e intenso sentimento - traz palavras metaforizadas que nos inflamam através de seu caloroso relato de reconhecimento e profundo respeito aos corpos brincantes da tradição. Tal declaração é carregada de gratidão aos tocadores de alfaias[1], cantadores[2], emboladores[3], dançarinos e demais artistas populares que compartilharam com ele toda a riqueza de saberes da tradição[4].

Os toques, as loas[5], as danças e tantas outras manifestações tradicionais são ensinamentos experimentados na convivência com os artistas populares em temporalidades e espacialidades vividas; todas encarnadas em suas memórias e subjetividades que o constituem como o artista e, igualmente, o corpo brincante que se revela ser. Ao apreciá-lo, é possível sermos solicitados a participar da dimensão lúdica de sua arte, de brincar com ele, envolvendo-nos com os vívidos fios da tradição brasileira, expressos em seus gestos corporais, *performances* e nas próprias narrativas nobreganianas.

Partimos da tese de que a arte do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega se revela como potência educativa através dos sentidos estesiológicos existentes em suas produções de dança, poesia e cinema. Essas expressões trazem uma dinâmica de ressignificação estética dos corpos dos artistas populares e dos saberes tradicionais, configurando uma educação sensível por meio do olhar, ouvir, dançar, cantar, atuar, dramatizar e movimentar-se no mundo. O

---

[1] Alfaia é um instrumento musical da família dos membrafones, ou seja, o som é obtido através da membrana ou pele, com volume determinado pelo tocador, utilizado nas manifestações tradicionais do Maracatu, Coco e Ciranda.

[2] Cantador é aquele que canta, isto é, é um poeta popular que, em versos cantados de improviso, com uma viola ou rabeca, relata fatos diversos em desafios com seus pares.

[3] Embolador é quem cria as emboladas, que, por sua vez, significam uma arte poética nordestina, composta de versos rimados e improvisados por cantadores.

[4] Saberes da tradição é um termo, caro à composição escrita desta tese, que se refere aos conhecimentos e práticas elaboradas dinamicamente pela cultura popular, compostas por processos, técnicas corporais, artes, linguagens, simpatias, rituais, festejos, danças, brincadeiras, cantorias, entre outras manifestações de são apreendidas e transmitidas de geração em geração pela coletividade.

[5] Loas significam versos declamados.

artista expressa uma estética capaz de imprimir novos sentidos à cultura popular em seu corpo, revelando múltiplos ensinamentos que abarcam o mundo vivido dos artistas populares, dando visibilidade a esse rico acervo de conhecimentos tradicionais ainda, em sua maioria, pouco conhecidos em sua inteireza.

A noção de "corpo brincante" se refere ao mestre da tradição, ao artista popular brasileiro, cuja expressividade traz saberes, práticas, narrativas e expressões da arte popular, junto aos modos de ser e conviver que dão todo sentido existencial a uma determinada comunidade. Nessa perspectiva, Antônio Carlos Nóbrega conviveu por bastante tempo com esses artistas da tradição e, portanto, tem muito a nos ensinar por meio de suas produções. Como artista e agente de cultura, seu corpo brincante ensina e também aprende, delineando conhecimentos tradicionais, valorizando a identidade coletiva e o convívio com outros corpos, além de impulsionar e (re)organizar as ações cotidianas, potencializando o viver por meio das danças, cantos, poesias, brincadeiras, entre outras expressões e linguagens.

Partindo desse olhar, a atitude educativa de permitir-se ao prazer de brincar e vivenciar o lúdico, dialogando com a ideia de o ser humano não ser apenas um *Homo Sapiens* ou mesmo *Faber*, ou seja, um ser racional e utilitário; sem, contudo, desconsiderar essa dimensão, mas também com ela ser capaz de levar em conta a dimensão lúdica, de jogar e divertir-se, portanto, de ser um *Homo Ludens* (HUIZINGA, 2007). O diálogo com o historiador Johan Huizinga (2007)[6] contribui com o olhar fenomenológico, porque ele realça o caráter lúdico da cultura, produzida no exercício do jogo, que se dá em diversas circunstâncias do viver, dentre elas, da ciência, da filosofia e das artes, sendo esses três últimos elementos muito relevantes para pensarmos a respeito das potencialidades educativas do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega para nossa investigação de natureza doutoral.

O artista, em 2022, completou 50 anos de existência profissional dedicados à produção e ressignificação estética da cultura popular brasileira. Ele se revela como um fenômeno educativo que evidencia múltiplas intenções, dinamicidades e expressividades da tradição em seus gestos, trazendo aprendizagens relevantes para aquelas pessoas que se identificam com sua arte. A lírica de suas narrativas é grávida de sentidos diversos, sensibilizando o corpo ao mundo da cultura, da arte, do bem-viver, do conviver e da Educação.

Esse corpo, sempre em transformação, cria e recria seus movimentos constantemente, permitindo-se ir ao encontro com o outro e o mundo. Ele convida-nos a brincar, a ressignificar

[6] No livro *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, Huizinga (2007) reúne um dos elementos fundamentais da cultura humana: o instinto do jogo, tecendo as relações na lei, na ciência, na poesia, na guerra, na filosofia e nas artes que nutrem o jogo.

nosso modo de ver, sentir e agir na vida, ampliando nossa percepção sobre nós mesmos e de nossa relação com os outros e o mundo cultural. O corpo brincante desse artista -, ao expressar suas emoções, simbologias, ideias e produções - pode nos mobilizar ao exercício de uma leitura contemporânea a respeito de nossa existência, especialmente de nossa condição de sermos brasileiros, detentores de um arcabouço cultural muito valioso.

A arte do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega se mostra como potência educativa, haja vista o artista convida-nos a intensificar nossas experiências vividas com suas obras. Ele revela-se como um *performer*, que, para Pavis (2011), diz respeito a alguém que está presente por inteiro, de modo sensível e corporal, diante do espectador, fazendo-o mergulhar no universo que representa. O movimento expressivo de suas gestualidades corporais reverbera uma energia em nossos corpos, entrelaçando-nos à narrativa desse seu depoimento e de sua arte, dando visibilidade às cores, tons, poéticas e expressões da tradição. Seu corpo brinca, em sua atuação performática, convidando-nos a imergir no exercício lúdico e a nos permitir a ser também brincantes, apreendendo traços ressignificados de saberes e fazeres da tradição, através das expressões estéticas contidas nas palavras, poesias, cantos, movimentos, danças e encenações delineadas em suas obras.

Ao dançar, declamar, cantar e atuar, Antônio Carlos Nóbrega expressa uma arte, ligada ao movimento armorial[7], que produz e é, ao mesmo tempo, produzida pela cultura. Nesse sentido, amparados pela fenomenologia, dialogamos com a ideia de cultura que, segundo autor medievalista Paul Zumthor (1997), apresenta-se como um fenômeno híbrido, complexo e heterogêneo, repleto de múltiplos conhecimentos, configurado por diversas práticas, expressões, artes, modos de ser e conviver que dão todo sentido existencial a uma dada coletividade.

Partindo da leitura de Zumthor (2007), entendemos que a noção de cultura se diferencia da de tradição. A segunda, termo mais específico, que remete a um tipo de cultura em que se dá por meio de uma rede de múltiplas contribuições, saberes, memórias, hábitos e condutas dos ancestrais, ampliando o sentido da existência, educando-nos e também pode contribuir com nossa humanização.

---

[7] Como citado na p. 31 deste escrito, refere-se a busca de uma arte autêntica, genuinamente brasileira, com base nas raízes da tradição popular nordestina, cujo criador foi Ariano Suassuna. Desde 1970, houve uma procura, por muitos intelectuais e artistas, de uma identidade brasileira. Com um olhar interrogativo do passado, hoje, busca-se apresentar as interpelações sobre o Brasil na época em que o Movimento Armorial foi configurado e analisar o pensamento de Suassuna e como esse intelectual influenciou outras personalidades, no caso desta tese, consideramos como tal movimento artístico foi fundamental para a constituição da obra de Antônio Nóbrega. Consulte: <https://www.youtube.com/watch?v=gK9b7U04Ly0&t=6s>.

Essa ideia destacada nos permite aprender mais sobre a cultura, ampliando nosso olhar a respeito das figuras dos artistas da tradição, os “folgazões”. Esses sujeitos muito têm a nos ensinar sobre os sentidos singelos do viver, junto à importância de aprendermos a mudarmos nossas atitudes a favor de não apenas darmos valor aos momentos utilitaristas das relações humanas, mas também e, especialmente, a permitimo-nos a brincar e, portanto, a darmos mais leveza e beleza às relações sociais e educativas, assim como nunca esquecermos de quem realmente somos, de nossa identidade cultural, de nossa historicidade e das formas de convivermos com os outros, conosco mesmos e com o mundo do qual fazemos parte.

O tecido estrutural desta tese nos permite afirmar que a arte do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega é capaz de educar por sua potente expressividade, fundamentada no trabalho de releitura estética de saberes e fazeres dos corpos brincantes da tradição brasileira, convidando-nos a integrar esse universo através da experimentação corpórea da poesia, da dança e do cinema. Tal força estesiológica dá subsídios para a mobilização de recriação de nossos horizontes perceptivos, além de nossas maneiras de trilhar os caminhos de elaboração de ideias, motivações, atividades e criações carnais de nosso viver.

Com base no pensamento de Merleau-Ponty (1971), entendemos que a noção de carne diz respeito ao corpo ativo-passivo, ao visível-vidente, à massa em si e ao gesto que se vê no ato de olhar. A carne é a indivisão do ser que sou e do resto que se sente em mim. “E como é que eu sei disso senão porque o meu visível não é, de modo nenhum, representação minha, mas minha carne?” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 245).

Em nossa carne, dialogamos com a fenomenologia para refletir, problematizar e sentir a(s) maneira(s) como a arte de Antônio Carlos Nóbrega permite-nos mergulhar no diversificado mundo da cultura nacional. Segundo Luís Adriano Costa (2011), ao fazer uma dissertação que analisa o Movimento Armorial na obra discográfica dele, “Nóbrega reflete a busca de estabelecer um elo entre a arte popular e a erudita, entre o desordenado e disciplinado, o sutil e o espalhafatoso.” (COSTA, 2011, p. 91).

Seu famoso personagem Tonheta traduz a figura zombeteira de um brincante, que remete ao velho Faceta, palhaço animador da dança do Pastoril profano, presente na região Nordeste. Tonheta pode ser visto como um misto de pícaro, palhaço, arlequim, vagabundo, entre outras coisas, vibrando emoções de dor e alegria, desordem e êxtase, capaz de nos envolver de modo misterioso e arrebatador, assim como arrebata também o próprio artista pernambucano (COSTA, 2011; 2015).

Tais considerações se aproximam das ideias da pesquisadora Terezinha Petrucia da Nóbrega (2015) quando afirma que o corpo é feito da corporeidade de outros corpos do mundo, estando ligado a intercorporeidade das relações, da história e da cultura indo além de determinismos de toda ordem. Esse entendimento se aproxima do modo peculiar como o corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela, apresentando releituras do mundo mágico da cultura popular. O artista se mostra como um personagem atuante e vigente da arte armorial, sendo capaz de criar outro mundo: mais sensível e belo.

Na perspectiva fenomenológica, o corpo revela-se como linguagem, expressão e potencialidade de vida. Segundo Caminha (2012), ele se constitui como o próprio sujeito humano revelando-se como "eu", isto é, um "eu posso", dotado de múltiplas potencialidades. Esse corpo-sujeito, por meio de seus gestos, linguagens e intenções, atua e inventa novas relações com e no mundo, elaborando suas subjetividades e (im)possibilidades expressivas. Pelo "eu posso", todos nós podemos sentir e movimentarmo-nos corporalmente, vivenciando diversas relações e interações com outros corpos e o entorno, ensejando "[...] interações capazes de nos possibilitar a experiência original do corpo de se fazer 'presente à existência.'" (CAMINHA, 2012, p. 43).

O poder expressivo do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega encanta-nos, pois se aproxima do referencial sensível da fenomenologia. Dessa forma, longe de ser um folclorista da cultura, o artista educa por sua criatividade, inspiradas na riqueza e dinâmica da cultura popular para produzir sua arte, partindo de uma comunhão festiva com o mundo. Cantor, poeta, dançarino e, especialmente, brincante, ele fez de sua existência uma obra de arte, tecida pela estética da dança, da música, do teatro, dentre outras expressões artísticas. Ele pode nos ensinar que podemos criar um novo mundo - mais colorido, encantador, intenso e divertido -, no qual seja possível sonhar, dar mais leveza ao viver, acreditando mais nas possibilidades inventivas e expressivas das pessoas, no exercício de lembrarmos de quem somos e da cultura da qual nos constituem socialmente.

Nessa circunstância, vibrou em mim o desejo de trazer à tona a consideração do corpo brincante de Antônio Nóbrega nos processos educativos e artísticos do Instituto Brincante, de modo a pensarmos a dimensão estesiológica de suas obras, na perspectiva transformadora da existência. Vislumbrou a visão de que é possível aprender mais sobre os saberes do corpo, da cultura e da tradição no ofício de ensinar e pesquisar, e também ampliar nossas experiências em diferentes espaços e tempos, ao refletir sobre o assunto.

Esse exercício investigativo de tese considera que a Educação também pode ser um espaço contemporâneo do lúdico, do riso, da expressividade, do corpo, do movimento, da criatividade e da estesia - isto é, do sentir, da abertura para aprender mais sobre a cultura e a arte através do movimento intencional -, intersubjetivo e perceptivo para que os corpos possam fazer parte de um processo educativo mais leve e significativo.

Uma educação começou a me afetar corporalmente, através da emoção de sentir *Carrossel do Destino*[8], quando eu dancei uma ciranda com a poética melódica da música de Antônio Carlos Nóbrega, fiquei arrepiada com tal descoberta. Nela, ele nos convida a darmos as mãos, fazermos uma roda - permitindo-nos entrar nas circularidades simbólicas próprias dessa dança de cultura praieira - e afinar os compassos gestuais de nosso existir com o viver.

Essa educação sensível começou a entoar suavemente na minha percepção de modo intenso, ampliando minha experiência vivida como estudante e, agora, como pesquisadora que se encontra em uma dinâmica de busca pela construção de outros saberes educativos no exercício de ressignificação da tradição brasileira, considerando o corpo brincante de Antônio Nóbrega e uma rede de significados de sua linguagem artística.

Percebemos a dança tradicional viva, intensa, circular e pulsante, podendo ser reinventada a cada nova roda, a cada novo brincante que entra e sai da movimentação e comunicação com outras pessoas, estando aberta a novas configurações que permitem ao corpo dar-se à poética do mundo em forma de movimentos que são expressos na vivacidade e na presentificação de sua realização, que começou a vibrar em meu corpo nas vivências e estudos com a dança desde minha formação inicial em Educação Física na UFRN.

Ao experimentar a ciranda tecida pela circularidade musical da canção *Carrossel do Destino*, meu corpo se pôs a cirandar, movido pela sensibilidade e didática envolvente da professora Larissa Marques, em 2006, na disciplina de Metodologia da Dança. Nunca mais esqueci daquele momento: a dança e a sonoridade poética da música aguçaram um sentir que não movimentava apenas minhas fibras musculares, mas também circulava todo meu ser, dando-me um arrepio do qual a estesia se instalou em mim, e, ainda hoje, ponho-me a cirandar nessa vibração prazerosa desses movimentos corporais.

Ressalto que essa ciranda da referida professora, apreendida em meu corpo, não foi uma reprodução do modo como vivenciamos a ciranda à beira das praias e terreiros dos artistas da tradição, nem mesmo é similar ao modo como experimentamos no Instituto

[8] Essa ciranda faz parte do espetáculo *Lunário Perpétuo* e também aparece no *Brincante - o filme*, tais obras são parte do material de estudo desta tese.

Brincante, mas sim foi permeada pela improvisação de passos com o pé esquerdo para frente e para trás - imitando a fluidez das ondas do mar - e tendo como mote a referida canção.

Outras experiências significativas teceram parte do que sou, ampliando meus horizontes perceptivos, a exemplo dos ensinamentos sobre Cultura Popular, em 2005, e Dança, em 2008, vivenciados com as professoras Rita Luzia e Karenine Porpino, respectivamente. Na disciplina de Dança, também tive a oportunidade de apreciar alguns vídeos da série *Danças Brasileiras*[9], do Instituto Brincante, com a presença de Antônio Nóbrega e Rosane Almeida[10], apreendendo muitos sentidos importantes relativos aos saberes da tradição. Somado a isso, também dialoguei com artistas da tradição potiguar e experimentei muitas danças populares no decorrer de minha graduação.

Mais do que dançar e graças à dança, eu acessei o universo da pesquisa, participando como dançarina do processo de criação do Espetáculo *De baixo do Barro do Chão* através de meu envolvimento com o Parafolclórico[11], em 2008 - concomitantemente com a pesquisa de Iniciação Científica, intitulada *Trajetos de pesquisa dos processos de criação em dança: uma experiência com o grupo Parafolclórico da UFRN* -, que trouxe elementos marcantes de uma educação estesiológica, fundada na experiência do sentir, que transformou minha percepção.

Saí de uma condição limitada e utilitarista de compreender o mundo, passando a enxergar mais à frente, vendo no contato com a arte e a cultura novas possibilidades de compreender o mundo vivido[12], projetando-me a elaborar novas inspirações em minha

---

[9] Dirigido por Belisário Franca, em 2004, Antônio Nóbrega e Rosane Almeida são os mestres de cerimônia do projeto Danças Brasileiras que buscou apresentar parte representativa das danças e manifestações populares brasileiras de marcante presença corporal. Evidenciam, em seus estudos, passos, molejos e procedimentos coreográficos, fazendo-nos viajar pelo exuberante mundo tradicional dos Batuques, Toré, Caboclinhos, Capoeira, Frevo, Cortejos, Reisados, Maracatus, etc.

[10] Rosane Almeida é atriz, dançarina, educadora, co-criadora dos espetáculos de Antônio Nóbrega e fundadora do Instituto Brincante. Esposa de Antônio Nóbrega, ela é parceira da vida e da arte do artista (LIMA, 2006).

[11] Criado em 1991, o Parafolclórico da UFRN surgiu após uma mudança na grade curricular do curso de Educação Física, com a inserção da disciplina Folclore. Rita Luzia Santos, professora do Departamento de Educação Física (DEF) da UFRN e idealizadora da iniciativa, conta que os alunos começaram a demonstrar grande interesse pela cultura popular e que, a partir das várias descobertas, nasceu a ideia de criar um grupo que representasse as manifestações culturais do Nordeste. Inicialmente, foi trabalhada a releitura das danças folclóricas do Rio Grande do Norte. Os espetáculos destacam a diversidade cultural brasileira. Essa ênfase está intimamente ligada à memória, uma vez que a disseminação das diferentes danças populares são fatores importantes para a preservação das tradições locais. Consulte: <http://nac.ufrn.br/nac/?p=2797>.

[12] Entrar na UFRN, cursar licenciatura em Educação Física e, principalmente, estudar as danças populares foi uma fase ímpar e maravilhosa, um verdadeiro "divisor de águas" que coloriu e potencializou o meu viver, bem como a compreensão de corpo, arte e cultura. Foi uma excelente oportunidade para que eu pudesse ter novos sonhos, outros desejos, encorajando-me a querer estudar mais e mais, sentindo prazer em aprender, encantando-me com o universo das danças e da cultura brasileira como um todo. Para uma jovem pertencente à classe popular, sair da área utilitarista do comércio informal, que sempre acompanhou minha rotina, para ingressar em novos estudos, assim como por ter residido em um bairro de periferia, distante do campus universitário, em um contexto de poucas oportunidades e raro incentivo à permanência no universo acadêmico, o ato de estudar, para mim, nunca foi "um artigo de luxo", mas sim uma esperança de transformação vital, uma

existência. E ainda hoje todo esse universo continua mobilizando-me no exercício de busca de novos horizontes perceptivos de minha formação cultural, educativa e científica a respeito do corpo, da arte popular e da tradição brasileira.

Essas experiências anteriores se reafirmam na tese de Medeiros (2010), quando escreve que o Parafolclórico pode colaborar com tudo isso, pois é um relevante projeto de extensão universitária que pode proporcionar uma educação tecida no corpo para além dos espaços formais, tendo o estudo da dança e o processo de criação de espetáculos compostos por significações culturais, simbólicas e estéticas, capazes de configurar preciosas fontes de saber, contribuindo fortemente com a formação cultural das pessoas.

A intenção formativa do referido grupo foi tecida em meu corpo de modo importante, haja vista que direcionou os meus olhos para a riqueza de saberes existentes nas manifestações tradicionais, especialmente em vê-los como temas potentes para permitir aos corpos experimentarem e criarem diferentes formas de expressão cênica e de ensino de dança, inclusive, colaborando para eu pensar no meu próprio exercício profissional em Educação Física e também ser mote inspirador de meus investimentos no campo da pesquisa.

Assim, com essa vivência marcante, somada à intensa circularidade de outras atividades culturais e acadêmicas vividas na graduação, especialmente, naquele intenso ano de 2008, em 13 de dezembro, tive a oportunidade de apreciar presencialmente uma *performance* de Antônio Nóbrega, no evento de Inauguração do Ginásio Poliesportivo Nélio Dias, no bairro de Lagoa Azul, Natal/RN. Na condição de apreciadora, percebi uma riqueza de significações culturais existentes em sua atuação performática. Isso fez com que as palavras e os sentidos de nosso vocabulário linguístico não dessem conta de traduzir minha emoção com essa experiência estética. Fortemente impactada, porém sem compreender bem o prazer contemplativo daquela *performance*, senti-me pertencente a sua obra.

A partir de então, motivada pela atmosfera de busca em conhecer mais a respeito da estética da tradição, optei em dialogar com os brincantes do Grupo Araruna de minha cidade, Natal/RN. Na dissertação intitulada *A tradição do Araruna: compondo proposições estéticas sobre o corpo, a dança e a Educação Física* (SANTOS, 2019), concatenei as noções de corpo, cultura, estética e tradição, relacionando a historicidade das danças aristocráticas e das festas tradicionais com os relatos dos corpos brincantes a respeito da cultura de movimento do

---

necessidade primordial para continuar a caminhada na pesquisa, na profissão e em minhas metas, conciliar estudos com uma jornada de trabalho sempre foi a dinâmica da qual fez e faz parte de minha existência, para atender as necessidades básicas do cotidiano, assim como boa parte dos estudantes, especialmente, os de licenciatura de nosso imenso, desigual e, ao mesmo tempo, tão diverso país que é o Brasil.

Araruna. Junto a isso, apresentei os elementos simbólicos existentes nos figurinos, nas cores, nos objetos cênicos e nas letras das músicas do Grupo.

Ao associar a área da Educação Física, no referido trabalho dissertativo, ensaiei algumas pistas de sistematização, aprofundamento e ressignificação da tradição a partir do processo de pesquisa, improvisação e criação das danças tradicionais. Com isso, identifiquei uma lacuna que motivou-me a dar continuidade a um novo exercício investigativo, envolvendo a atitude sensível e educativa de se permitir a ser um brincante, apreendida com o contato com os artistas da tradição, haja vista que não basta as atividades úteis do trabalho, precisamos celebrar a cultura popular e fortalecer nosso imaginário em um exercício de dilatação dos horizontes da vida.

No encantamento com esse universo, especialmente, senti-me atraída pelo exercício artístico de ressignificação da tradição brasileira e direcionei-me, novamente, ao movimento de aprofundar os saberes a respeito de Antônio Carlos Nóbrega. A partir de então, entre as diversas demandas do viver e o meu crescente interesse em aprender mais sobre a atitude estesiológica do corpo brincante - que se permite produzir arte e cultura -, estive neste movimento de acompanhar suas obras e atividades culturais, entre elas, palestras, espetáculos e cursos no Instituto Brincante, tanto presencialmente, quanto por meio das tecnologias da informação e comunicação, especialmente as redes sociais e sites disponíveis atualmente.

Entendemos que, como corpo brincante, o artista chama atenção por sua expressividade, dança, teatralidade, musicalidade, comicidade, entre outras significações ligadas à tradição brasileira que muito pode nos mover ao universo de uma educação mais sensível, por meio do olhar, do gesto, da expressividade e do sentir.

Segundo Petrucia Nóbrega (2015), em *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*..., há uma educação por meio do olhar em seu sentido cinestésico, baseada na fenomenologia de Merleau-Ponty. Trata-se de uma educação sensível que amplia a noção de estética ao afinar-se com a estesiologia do corpo, convidando-nos a dançar a nossa vida na criação de horizontes filosóficos e educativos - capazes de compor uma carta do visível, uma coreografia e uma cartografia do movimento -, que buscam expressar uma filosofia performativa do corpo, uma educação estesiológica, transformadora do espaço cênico e social.

Nesse espaço coreográfico, circunscreve-se também uma educação do olhar como forma de expressão filosófica, estética e existencial que aproxima-se da elaboração de horizontes expressivos de uma filosofia performativa do corpo e do movimento. Essa

compreensão de educação estesiológica traz um corpo carregado de relatos, descrições e expressões de sua experiência vivida que podemos associar com a expressividade do corpo de Antônio Carlos Nóbrega. Tal fenômeno faculta a dinâmica de uma educação sensível por meio de seus espetáculos, danças, poesias, palestras, oficinas e modos de compartilhar suas obras e suas produções culturais pelo Brasil e pelo mundo afora. Atrelado a esse entendimento, também vemos a Educação como espaço de diálogo e expressão corporal atrelada ao sentir, criar, dançar, poetizar, inventar, viver e conviver.

Uma educação como contingência manifesta pela linguagem do corpo, como meio de experimentação do mundo, de espaço de apreensão e de ressignificação da cultura. Percebemos essa educação como prática da liberdade, conforme o pensamento de Paulo Freire (2006). Esse importante educador ergueu os pilares para a educação crítica, autônoma e dialógica, entendendo que a palavra não pode ser vista apenas como veículo das ideologias alienantes, mas sim precisa se tornar uma maneira de ensinar o educando a ler o mundo e nele contribuir com a mudança de si, do outro e da sociedade.

Esses ensinamentos freireanos, a respeito da Educação como uma experiência da liberdade, ao nosso ver, podem se aproximar de uma educação estesiológica - revelando-se explicitamente sensível e ética -, ao considerar em seus argumentos: a esperança, a utopia, a autonomia, a curiosidade, a cultura, a criticidade, o diálogo e a corporeificação das palavras nas atitudes de convívio entre as pessoas. Em seu pensamento, a existência ultrapassa o viver, pois significa muito mais do que estar no mundo. É estar nele e com ele, engajado(a), sendo e, ao mesmo tempo, criando um mundo. O ato de dialogar possibilita uma experiência de um contexto no qual a pessoa participa e faz sua história, elaborando e sendo influenciada pela cultura.

Vemos a Educação como uma experiência de transformação sociocultural, humanização, emancipação humana e ampliação dos horizontes existenciais do viver. Pensar em uma educação como democratização da cultura, é pensar em nosso Brasil e refletir - de modo crítico, dinâmico e consciente - sobre como boa parte de nossa população tem acesso apenas a informações limitadas, alienantes e massificadas sobre a cultura e a tradição brasileira. Nem mesmo, por vezes, podem desfrutar de uma formação que seja renovada, libertadora e significativa, traduzida em uma educação de qualidade que se faça acessível às necessidades educativas de todos(as) nós.

Por esse prisma, vamos em busca de uma educação como prática formativa e transformadora, constituída de uma ética de humanização, como espaço de se permitir a brincar, dançar, afetar, criar e dialogar com os nossos pares, em uma dinâmica comunicativa e potente da linguagem corporal com os outros corpos e o mundo. Tal Educação se aproxima da expressão artística, da produção de saberes e da melhoria da convivência social, consentindo a potencialização e a transformação das vidas humanas.

Nessa lógica, a motivação para a realização desta pesquisa de Doutorado, no Programa de Pós-graduação em Educação da UFRN, vem do desafio de conduzir os estudos em uma trajetória que conceda a elaboração de conhecimentos que evidenciem o corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega e a estesia formativa dessa experiência, partindo especificamente do interesse em imprimir sentidos ao fenômeno, em estudo, para pensar a Educação.

O estudo busca elaborar reflexões que gerem aprendizagens relevantes e vitais para a existência, considerando o sensível e a arte, entre elas, a dança, a poesia e a cultura, criando, assim, múltiplos sentidos em busca de uma educação que crie nexos entre o sério e o riso, o sensível e o inteligível, a natureza e a cultura, aproximando-nos de experiências sensíveis de reinvenção de nossa brasilidade, de potencialização da nossa existência, da atuação e da expressão de nossos corpos no mundo.

Na perspectiva merleaupontiana, a relação comunicativa do corpo com o mundo remete à linguagem, essa última se revela como forma viva de expressão, conduzindo um movimento de aquisição de sentidos e de composição de um mundo, dando-nos motes para refletirmos um horizonte de significações culturais, simbólicas, sensíveis e existenciais contidas nas narrativas das obras de arte (MERLEAU-PONTY, 2004; 2013). Logo, a noção de expressividade pode elaborar ideias, criar outras verdades e transformar experiências, mobilizando-nos à busca de novas descobertas que podem ampliar a construção das aprendizagens, ensinamentos, simbologias, manifestações e linguagens do corpo.

Segundo Merleau-Ponty (2002), a expressão é criadora em relação ao que ela metamorfoseia e é justamente ela que sempre ultrapassa o corpo, fazendo-o entrar numa configuração em que muda de sentido. Os atos de expressão, atuais e anteriores, para a nossa percepção, projetam-se no mundo a assinatura de uma civilização, o traço de uma elaboração humana. “Nossos atos de expressão ultrapassam seus dados de partida em direção a uma outra arte” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 96).

O filósofo entende que devemos colocar em suspenso a linguagem “significante” para deixar aparecer a linguagem “pura”, e a linguagem é a pintura assim como a pintura é a linguagem. Ele entende que a pintura “[...] não é uma soma de signos, é um novo órgão da cultura humana que torna possível, não um número finito de movimentos, mas um tipo geral de conduta, e que abre um horizonte de investigações” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 97). Por esse ponto de vista, assim como a pintura, as outras linguagens artísticas - música, dança, teatro e cinema - de Antônio Carlos Nóbrega o configuram como um performer com um estilo próprio, uma história de vida e uma arte que se põe inteiramente no presente que orienta sua expressão, seu gesto e, portanto, sua percepção em situação.

Em diálogo com a fenomenologia de Merleau-Ponty (2002), compreendemos que toda percepção - que supõe a dinâmica do uso de nosso corpo - é expressão primordial, que primeiramente constitui os signos como signos, fazendo habitar neles o exprimido de sua configuração, abrindo, assim um campo, uma nova ordem, fundadora de uma instituição ou uma tradição.

Entendendo que a expressividade do corpo funda uma instituição, percebemos, assim, a linguagem como síntese da existência humana, reconhecida como fonte originária de sentidos e significações do pensamento, na qual perpassa pelas noções de corpo, comunicação e cultura. Vemos o corpo como a expressão do próprio sujeito. Já a comunicação como um processo dinâmico e mutável de interações entre as pessoas e o mundo. E a cultura como um mundo, um meio de convivências e criações de todos(as) nós.

É por meio da linguagem do corpo e do movimento humano que apreendemos o mundo. Ao termos acesso aos códigos, signos sociais, símbolos históricos, artísticos e culturais - que são transmitidos, resgatados e ressignificados de geração em geração, compondo nossa tradição - tecemos múltiplas narrativas, originando diversos aprendizados ao formar um imenso vocabulário gestual, repleto de muitas experiências sensíveis que entrelaçam a nossa percepção de mundo, mesclando presente e passado, sagrado e profano, pensar e agir, sons e letras, expressões e emoções. Pela perspectiva merleaupotiana, podemos afirmar que a linguagem nos humaniza e, portanto, ela também nos educa ao construir um mundo cheio de memórias, emoções, saberes, fazeres e sentidos, imprimindo novos tons ao corpo e aos movimentos do viver.

O corpo em movimento é expressão de linguagem e sua carne, segundo Petrucia Nóbrega (2015), é feita do mesmo estofo do mundo, portanto, é atravessada pela experiência

vivida. Assim, a linguagem se manifesta no próprio ato da expressão, da intercorporeidade, da historicidade e das afecções humanas. É pela circularidade dessas ideias que argumentamos: o corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega se revela como potência educativa ao configurar uma dimensão sensível, capaz de nos transportar às narrativas da tradição, tanto potencializando nossa existência, quanto convocando-nos a sermos brincantes, convidando-nos ao exercício de recriação de si, dos outros e do mundo, em um viver mais vivo, intenso, criativo e estesiológico.

Seu corpo também se revela brincante no próprio engajamento de imersão ao mundo da tradição e, ao mesmo tempo, da produção artística, dotando-se de coragem ao reinventar-se e abrir-se ao sensível - no exercício de refletir e lançar-se ao mundo -, tecendo relações com outros corpos brincantes, por exemplo, os do Maracatu, do Cavalo-Marinho, do Reisado, entre outros. Ele também confunde-se com o mundo do qual contempla, torna-se um mundo em si. Tal fenômeno coaduna com as palavras de Merleau-Ponty (2013, p.98), quando afirma que "[...] o espírito do mundo somos nós, a partir do momento em que sabemos mover-nos, a partir do momento em que sabemos olhar".

Na tentativa de "ir mais longe", o corpo busca a restituição do sentido das coisas, como se cada passo dado permitisse outro passo, como se cada expressão desenhe outra tarefa ou funde uma instituição infinita da percepção. Na percepção do olhar, pelas lentes da fenomenologia, o movimento de reflexão a respeito da força de sentidos educativos existentes no corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega se faz em um horizonte investigativo do qual pulsa uma estesia em meu corpo. Nem mesmo as palavras, em seu significado linguístico, parecem traduzir a potência de sensações que configuram essa estesia corporal, haja vista que a multiplicidade dos sentidos - atribuídos aos atos de ver, sentir e movimentar-se em direção ao outro e ao mundo - ampliam a experiência vivida de nossa carne, aproximando-se, assim, do pensamento de Petrucia Nóbrega (2015).

Nesse sentido, percebemos a existência de uma educação sensível - construída a partir da apreciação da arte do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega -, proporcionou-nos aprendizagens transformadoras, guiando-nos em direção a um universo repleto de narrativas, ensinamentos, movimentos, sensibilidades, presentificações e estesias capazes de modificar nossa percepção sobre a arte brasileira. Por intermédio de oficinas, palestras e cursos, o artista convidou-nos ao exercício educativo de reinvenção de nós mesmos, de nossos pares e do próprio mundo vivido em busca de experiências mais sensíveis, solidárias, lúdicas, criativas, afetivas e brincantes.

Nessa seara, fazemos uma aproximação com a leitura de Petrucia Nóbrega (2018) quando a autora traz a noção de estesiologia que se refere à capacidade de sentir, de entrar em contato com o mundo da vida, para além do sentido utilitarista do viver, - ligando-se às narrativas, experiências, simbologias, emoções e memórias dos artistas populares - ao configurar uma expressão estética de corpos sensíveis e abertos aos saberes da tradição. Dessa forma, aquelas pessoas que se sentem estesiadas - isto é, afetadas pela estética das obras de Antônio Carlos Nóbrega -, podem conseguir se identificar com a cultura popular, percebendo a riqueza de saberes e gestualidades que extrapolam nossa própria realidade habitual, capaz de prover um generoso arcabouço de novas aprendizagens, perspectivas e interrogações ao corpo.

Em nosso estado da arte, temos o Grupo de Pesquisa Estesia: corpo, fenomenologia e movimento, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), - com suas produções e atividades do Laboratório VER: Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento - traz estudos ancorados nas bases filosóficas da fenomenologia, tecendo sentidos que permitem a aprender, desaprender e reaprender a ver o mundo através da potencialização da nossa sensibilidade, como exemplos, temos: a pesquisa que discute a fenomenologia a partir do cinema como educação do olhar[13]; já outra defende que o cinema transfigura o mundo dos sujeitos por meio da educação fenomenológica[14]; outro estudo reúne textos fundamentais sobre a filosofia de Merleau-Ponty ligados a um movimento do olhar e a uma maneira de ser corpo e tratar os gestos, artes e as emoções na atualidade[15]; enquanto outro leva em conta o projeto de extensão Cinestesia, que traz a experiência do cinema como vertigem da percepção, do pensamento e da imaginação, trazendo reflexões de teses e dissertações defendidas pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPgEd) e Programa de Pós-graduação em Educação Física (PPgEF), ambos da UFRN (NÓBREGA, 2018).

A motivação consiste em adentrar nas lacunas do fenômeno que insinuam poesia, criação, dança, teatro, sentimento e expressão do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega. Nesse movimento, ao acessar o portal de periódicos da CAPES, utilizando, inicialmente, as palavras “brincante”, “Pernambuco” e “Antônio Nóbrega”, identificamos que a maior parte dos estudos encontrados, revisados por pares, totalizam uma média geral de 9844 teses e dissertações em todas as áreas de conhecimento. Em Educação, existem 682 produções, os temas em destaque versam sobre muitas expressões da tradição, como Capoeira,

[13] *O cinema como educação do olhar* (LIMA NETO, 2015).
[14] *CINEDUC: reflexões fenomenológicas entre corpo, cinema e educação* (LOPES, 2020a).
[15] *Ver em movimento: uma nova inteligibilidade do olhar* (IMBERT, 2020).

Bumba-meu-boi, jogos, brincadeiras populares, entre outras manifestações. Nesse cenário, destacamos uma discussão investigativa entre os conceitos de corpo, estética e educação, situando-os no cenário das danças tradicionais especificamente no Bumba-meu-boi maranhense[16]; outra pesquisa está articulada às cenas dos espetáculos que nos fazem mergulhar nos folguedos brasileiros para conhecer aspectos da formação cultural e sua dinâmica sócio-histórica e estética[17]; outra faz uma reflexão da dança tradicional norte-rio-grandense para se pensar uma educação atrelada ao riso e a cultura[18], assim como também há um estudo sobre as experiências educativas com as crianças em espaços formais e informais de educação; já outra se dispõe a tecer uma compreensão de processos educativos e simbólicos como saberes configurados no corpo dos Caboclos de Lança do Maracatu Rural em Pernambuco-Brasil[19]; outra discute alguns significados estéticos presentes na festa junina, investindo na imersão fenomenológica de uma experiência corpórea[20] e também minha pesquisa de dissertação já mencionada anteriormente[21].

Nessa apreciação do estado da arte, vemos que sete pesquisas dialogam mais com nosso objeto de estudo, porém tratam a respeito de outros enfoques: a compreensão de como esse artista e o movimento armorial se apropriam e recriam a cultura popular[22]; a investigação o movimento técnico de transformação dos saberes da tradição realizada por Antônio Nóbrega[23]; as referências intertextuais e seus processos de ocorrência presentes na coletânea de canções que compõem o seu espetáculo *Lunário Perpétuo*, a partir da proposta da linguagem e dos valores armoriais[24]; as reflexões da arte armorial nas obras musicais do referido artista[25]; as continuidades e descontinuidades do trabalho dele, identificando sua atual fase artística como pós-armorial[26]; a presença cênica na obra dele, desde o plano material dos elementos de representação presentes na música, na dança, na teatralidade, até a dimensão simbólica e estética que tais elementos refletem[27]; o universo linguístico-poético-musical

---

[16] *O Bumba meu boi como fenômeno estético* (VIANA, 2006).
[17] *Uma educação tecida no corpo* (MEDEIROS, 2010).
[18] *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso* (VIEIRA, 2012).
[19] *Saber brincante: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo* (LEÃO, 2011).
[20] *O corpo na festa junina: reflexões simbólicas e estéticas para a Educação Física* (SOUSA, 2018).
[21] Consulte as informações da página 18 deste texto.
[22] *Antônio Nóbrega: um brincante* (REZENDE, 2007).
[23] *A brincadeira de Antônio Nóbrega: uma técnica a partir da recriação das tradições populares brasileiras* (ANJOS, 2009).
[24] *Articulações armoriais: uma abordagem dialógica/intertextual do Lunário Perpétuo* (ANDRADE, 2013).
[25] *Antônio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais* (COSTA, 2011).
[26] *Antônio Nóbrega em cartografias (pós) armoriais* (COSTA, 2015).
[27] *A presença cênica na obra de Antônio Nóbrega* (HADDAD, 2002).

expresso em Antônio Nóbrega, tomando como base três campos da língua portuguesa: estilística, semântica e dialetologia[28].

Ainda assim, percebemos que são pouco exploradas academicamente as produções artísticas de Antônio Carlos Nóbrega, tendo em vista sua relevância cultural tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. Vemos inúmeras aberturas de investigação a desenvolver, dentre elas, escolhemos adentrar nos sentidos educativos existentes na arte do corpo, levando em conta as nuances estesiológicas de suas obras, haja vista que ainda não existem trabalhos que delineiam reflexões a respeito deste artista partindo do referencial da fenomenologia merleaupontiana. Desse modo, isso permitiu pontuar as seguintes questões:

- Como a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela como potência educativa?
- Quais os sentidos estesiológicos existentes nas obras *Brincante - o filme*, *Lunário Perpétuo* e *Rima*?
- De que maneira o cinema, a dança e a poesia de Antônio Nóbrega revigoram as significações educativas do corpo brincante?

No intento de comprovar a nossa tese, concebemos os seguintes objetivos:

- Apresentar a(s) forma(s) como a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela como potência educativa.
- Elaborar os sentidos estesiológicos existentes nas obras *Brincante - o filme*, *Lunário Perpétuo* e *Rima*.
- Interpretar a maneira como o cinema, a dança e a poesia de Antônio Nóbrega revigoram as significações educativas do corpo brincante.

Para responder a essas interrogações e atender aos objetivos propostos, disponho-me ao exercício de realizar diálogos corpóreos que sejam capazes de nos atravessar, preenchendo-nos de diversas formas ao gerar ideias sobre como a arte do corpo brincante se mostra como uma forte possibilidade de configurar uma educação estesiológica, fundada em uma maneira de viver, conviver, sentir, criar e compreender as estéticas da cultura brasileira. Esse fenômeno se revela na figura performativa de Antônio Carlos Nóbrega, pois nos permite percorrer as trilhas investigativas de elaboração de sentidos do corpo, da linguagem, da arte e da expressão, mobilizando-nos ao encontro de novos horizontes educativos que potencializam nossa existência.

---

[28] *Antônio Nóbrega: a expressão linguístico-poético-musical de um brincante pernambucano* (LIMA, 2006).

Estrutura metodológica

Reconhecemos que a escrita da tese[29] é uma experiência corporal muito minuciosa. Nesta pesquisa, as impressões, as interpretações e as experiências vividas podem ser metaforizadas como um exercício do tecelão com o trabalho de reunir os fios para produzir os tecidos. Os fios de sentidos são constituídos pelas palavras e pelos símbolos, que, segundo Eliade (1979, p. 10), o símbolo é entendido "[...] como modo autônomo de conhecimento" que vai além de conceitos fechados e estanques.

Esses fios formam uma rede de significados, a partir de algumas unidades de sentidos, tecidos por textos, subtextos e contextos que se entrelaçam pelas linhas de pensamento relativas aos saberes da fenomenologia do francês Maurice Merleau-Ponty (1999), fundamentando nossa atitude investigativa para acessarmos o fenômeno educativo: o corpo brincante de Antônio Nóbrega.

A fenomenologia revela as essências das coisas a partir da existência, propondo um retorno à experiência vivida do corpo no mundo percebido, considerando sua expressividade, subjetividade e intencionalidade. Essa última representa o movimento consciente do corpo que - entrelaçado à teia histórica, cultural e expressiva das experiências vividas - conduz ao sentido dado ao fenômeno por parte do sujeito.

Primeiro, faz-se uma descrição minuciosa dos dados de investigação que nos leva aos "[…] caminhos da reflexão epistemológica da corporeidade em diálogo com outros desdobramentos das ciências" (NÓBREGA, 2010, p. 36). Adota-se uma atitude de envolvimento com o mundo vivido, com o intuito de compreendê-lo. "Essa posição não é uma representação mental do mundo, mas envolvimento que permite a experiência, a reflexão, a interpretação, a imputação e a compreensão de sentidos" (NÓBREGA, 2010, p. 38).

Merleau-Ponty (1999) compreende que a fenomenologia "[…] realiza a reposição das essências na existência, e não pensa que se pode compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua 'facticidade'" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). A facticidade refere-se à atitude de retomar o contato ingênuo com o mundo em uma tentativa de descrição direta da experiência vivida tal como ela é.

---

[29] Esta tese tem como número de CAAE: 62920222.0.0000.5292, devidamente cadastrada na Plataforma Brasil e aprovada pelo Comitê de Ética da UFRN, tendo como título do projeto de pesquisa denominado *A expressividade do corpo brincante educa: um olhar estesiológico nas produções de Antônio Nóbrega*.

O método de pesquisa é o mundo vivido que produz conhecimento científico. Para pensar a ciência com rigor, é preciso apreciar seu sentido e seu alcance, despertando para a experiência do mundo, onde a ciência é expressão segunda. Não é possível traduzir em palavras tudo o que a experiência pode nos ensinar, pois esse fato nos direciona a delimitarmos nossas intenções de interpretação.

Segundo Merleau-Ponty (1999), a intencionalidade do corpo elabora o mundo fenomenológico, um lugar capaz de realizar a fundação do ser, unindo o objetivismo e o subjetivismo, no qual o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela ligação de uma experiência nas outras, compondo parte de nosso método de pesquisa.

Dessa forma, "[...] nós assistimos, a cada instante, a esse prodígio de conexão das experiências, e ninguém sabe melhor do que nós como ele se dá, já que somos este laço de relações" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19). Por sua vez, nessa lógica, o(a) pesquisador(a) tem a chance de assumir sua própria história, seguindo o mesmo exercício de pensamento do filósofo: tentar pensar o mundo, o outro e a si ao conceber suas relações, realizando um diálogo ou uma meditação infinita com as imprevisibilidades do viver, junto à experiência da percepção e suas interações constantes.

A filosofia, assim como a arte, é a realização de uma verdade, que se encontra no *logos* existente do próprio mundo. Tomamos nas mãos o nosso próprio destino ao nos tornar responsáveis por nossa própria história, exercendo a verdadeira filosofia: "[...] reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta 'profundidade' quanto um tratado de filosofia" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19).

Deve-se compreender de todas as maneiras e, ao mesmo tempo, tudo tem um sentido que precisa ser reencontrado sob todos os aspectos da mesma maneira como o ser é percebido por quem investiga, compondo uma reflexão que considera a ligação entre o contexto histórico das ideias, do fenômeno e do modo como este último se revela na tessitura de sentidos contemporâneos em sua estrutura existencial.

O método fenomenológico diz respeito a um movimento filosófico para o qual considera que o mundo já está posto, antes mesmo de qualquer reflexão, buscando perceber sua presença inalienável, abrindo-se, assim, a um exercício de reencontrar um contato original com o mundo. Um mundo onde somos impactados(as) pela sua imensidão, paradoxos e

mistérios que ora nos assusta, ora nos impulsiona a continuarmos nessa aventura de costurar e descosturar, fazer, significar e ressignificar os sentidos vividos com o estudo.

Lançamos o nosso olhar para o modo como a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela como potência educativa através da visualidade do cinema, da poesia e da dança, tudo isso somado às aprendizagens de alguns cursos, vivências e palestras com o artista. Primeiro, há a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é. Essa tarefa de busca está aberta para o inédito e o instigante ofício de dar sentido, arrumar ideias, questionar o escrito, ponderar, arriscar e articular algumas partes para traçar novos percursos interpretativos e compondo fios intencionais que considerem os saberes em relação ao mundo e aos símbolos da ciência:

> Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar a experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Para esse filósofo, o mundo é aquilo que vivemos. Estamos abertos(as) ao mundo ao nos comunicar evidentemente com ele. Não o possuímos, pois ele é inesgotável. Nele, há incertezas, inquietações, incompletudes que se mostram na expressão do fenômeno investigado. No período de março de 2020 até a outubro de 2022, eu acompanhei continuamente as postagens do artista, em suas redes sociais[30], no *Instagram* e no *Facebook*, assistindo as *lives*, notícias, reportagens e palestras, assim como os textos e os vídeos no canal do *Youtube* - Instituto Brincante, no movimento de busca por conhecer de modo mais denso, apurado e sistemático.

Com isso, descobri que, ao longo de sua carreira, Antônio Carlos Nóbrega, com seus parceiros artísticos, construiu um legado[31] de 30 obras: *A Bandeira do Divino* (1976), *A Arte da Cantoria* (1981), *Maracatu Misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *O Reino do Meio-Dia* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992), *Romance* (1992), *Circorama* (1992), *Segundas histórias* (1994), *Na Pancada do Ganzá* (1993), *Madeira Que Cupim Não Rói* (1997), *Pernambuco falando para o mundo* (1998), *Pernambouc* (1999), *O Marco do*

[30] *Instagram*: @brincantenobrega e @brincanteoficial.
[31] No Apêndice V, veja a lista e saiba mais sobre cada tema e linguagem destacada nas produções do artista.

Meio-Dia (2000), *Lunário Perpétuo* (2002-2003), *Série Danças Brasileiras* (2004), *Nove de Frevereiro* (2005 a 2008), *Passo* (2007), *Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira* (2012), *Lua* (2012), *Húmus* (2013), *Antônio Nóbrega* (2013), *Brincante - o filme* (2014), *Pai* (2015), *Recital Ariano* (2015), Semba (2016 a 2017), *História do mundo cultural brasileiro* (2018 até o presente momento), *Rima* (2019) e *Mestiço Florilégio* (2021).

Com esse enorme acervo, para a feitura da tese, utilizei-me de alguns critérios de escolha das obras, optando por fazer a redução fenomenológica partindo, em princípio, da acessibilidade delas nas mídias digitais, juntamente, da percepção de uma ligação afetiva da pesquisadora com a estética armorial presente nessas produções. Ao evidenciar o mundo dos corpos brincantes da tradição, elas potencializam a afetação de nosso olhar, pois notamos alguns fios de sentido de minha própria trajetória acadêmica, mescladas a algumas tessituras do viver profissional, com o tema destacado que me afeta não apenas o meu olhar de pesquisadora, mas também o de outros educadores e educadoras, professores e professoras, entre outros cursistas que fizeram parte da pesquisa, ampliando nosso olhar ao iluminar os caminhos traçados e o tempo dedicado à redução dessa pesquisa.

Para Merleau-Ponty (1999), a redução é compreendida como uma admiração sobre o mundo, tal como ele se mostra, tal como ele é antes de qualquer retorno a nós mesmos. Esse novo olhar ressignificado amplia o pensamento na busca das significações primeiras, que se mostram abertas à construção de novos horizontes de compreensão do fenômeno interligado ao movimento da redução que consiste em refletir sobre essas experiências e atribuir sentidos inéditos, ampliando a rede de significados da pesquisa.

A redução revela-se como suporte para compreender o fenômeno pesquisado, adentrando em nosso objeto de estudo, a saber: a maneira como o corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega pode nos educar, interpretando tal fenômeno pelos sentidos estesiológicos de suas produções sintetizadas no filme, bem como a apreciação dos espetáculos, assim como os saberes corporais apreendidos nos cursos livres ministrados pelo referido artista.

Ao exercitar nosso olhar para essas expressões, disponibilizamos nosso corpo a aprender, movendo-se em busca daquilo que o seu olho foi impactado pelo mundo. O olhar mobiliza-se, dirigindo-se a quem vê e a quem é visto, compondo um exercício reflexivo e educativo, capaz de estender a relação de pertencimento entre o corpo com o mundo e consigo mesmo, realizando, assim, uma estrutura ontológica da carne, dependente do movimento de

visibilidade do invisível, da existência da inexistência, da voz do silêncio, do sério do riso, da estética da inestética e de expressividade do corpo.

Com essa percepção, para a construção de nosso *corpus* de análise, escolhemos intencionalmente: *Brincante - o filme* para tratar, no 1º ato, a linguagem do cinema; *Lunário Perpétuo* e *Rima* para abordar, no 2º ato, *performance* e poesia, incluindo as experiências educativas com os cursos *Na rima: poesia popular brasileira*[32], 09 de fevereiro a 14 de maio de 2021, remotamente, totalizando 14 vídeos com 1260 minutos, dos quais utilizamos 4 aulas para este estudo (ALMEIDA, 2021). Já no 3º ato, discutimos a ideia de estesia e dança, considerando os aprendizados incorporados presencialmente: 2 aulas do ciclo de encontros *Brasisbrasil*, no Instituto de Estudos Avançados (IdEA)[33] - Unicamp, Campinas/SP, 2 aulas do *Ciclo de Palestras com Antônio Nóbrega*, no SESC Bela Vista, uma festa denominada *Sambada Junina*, no Instituto Brincante, essas últimas na capital paulista, no período de 31 de maio a 26 de junho de 2022, assim como também a entrevista realizada com o artista contemplado no estudo.

A técnica do método se deu pelo exercício de olhar o fenômeno que se encontra revelado tanto nos múltiplos sentidos e significados da experiência de pesquisa, realizando conexões com o mundo vivido da própria pesquisadora, tanto no movimento de experimentação e apreciação das expressões da cultura brasileira na arte de Antônio Carlos Nóbrega. A inserção no mundo vivido dele e dos demais integrantes do Instituto Brincante se deram no exercício de apreciação, descrição, redução e interpretação/compreensão das produções e vivências com a mediação do artista.

Nesse trabalho investigativo, realizamos uma leitura sensível do filme a partir da obra do artista, considerando alguns aspectos estéticos como corpos, movimentos, tempos, ritmos, espaços, estesias, posturas, fisionomias, as expressões dos personagens, posições, vestimentas, olhares, emoções, expressões, cores, afetos, movimentos, tempos, ritmos, proximidades, voz, distâncias, cenário, figurino, objetos cênicos, luzes, sombras, cores, as danças e as poéticas. Parafraseando Medeiros (2010), ressaltamos que não apresentamos a intenção de descrever a totalidade das cenas do filme e dos espetáculos, nem mesmo de todas

[32] Ressalto que participei não apenas do curso *Na rima*, mas também do *Danças Brasileiras*, em 2020, com Antônio Meira e "A arte do Brincante para educadores", em 2021, com Antônio Nóbrega (A palavra poética), Rosane Almeida (A cultura do corpo e o corpo na cultura), Eugênia Nóbrega (Toques, ritmos e cantos da cultura popular), Carla Passos (Figuras e adereços dos folguedos populares), Cristiane Velasco (Narrativas tradicionais), Luciene Silva (Introdução à cultura da infância).

[33] O Instituto IdEA está localizado na Av. Oswaldo Cruz, 301, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas/SP.

as aulas, cursos e palestras, porque acreditamos ser uma tarefa infinita e possível de reinterpretação e ressignificação. Limitamos nosso olhar a uma visão geral das obras, partindo do que as cenas evidencias ao captar as significações sobre corpo, arte, cultura e educação.

A obra nacional *Brincante - o filme*, dirigida por Walter Carvalho, tem a duração de 92 minutos, foi estreada em 2014. A película, em gênero de documentário, se refere a uma viagem lírica na obra de Antonio Nóbrega, conduzida pelos seus personagens João Sidurino e Rosalina de Jesus – das peças teatrais *Brincante* e *Segundas Histórias*. Em um misto de ficção e documentário, diversas expressões culturais apresentando como esse artista faz parte do imaginário cultural brasileiro. Segundo Lima Neto e Nóbrega (2014), o cinema revela-se como educação do olhar faculta-nos modos outros de dizer, de ver, de pensar a realidade educativa, exigindo, doravante, uma epistemologia que dê conta das exigências de movimento das imagens das quais, em nosso estudo, serão preciosas para a constituição dos sentidos.

A obra *Brincante - o filme* se revela como uma possibilidade de ver, por meio da tela, o entrelaçamento de narrativas biográficas de Antônio Carlos Nóbrega e sua família com trechos das produções artísticas sintetizadas pelas cenas, mostrando danças, músicas, poesias, contos, energias, fluxos de movimentos, narrativas que potencializam a visibilidade de estéticas da tradição e de nossa brasilidade, dialogando com o popular e o erudito.

Em seguida, houve a apreciação do espetáculo *Lunário Perpétuo* via DVD. Dirigido por Walter Carvalho e estreado em 2003, com 120 minutos de duração, o espetáculo faz referência ao almanaque ilustrado conhecido por igual nome, composto por Jeronymo Cortez Valenciano e publicado em 1594. Segundo Andrade (2013), o *Lunário Perpétuo* caracteriza-se como um livro, uma fonte de saberes, um almanaque precioso que traz conselhos diversos, histórias de trancoso e que permanece ao longo das gerações transmitindo as histórias populares e as memórias de nosso povo. Logo, ele se tornou uma importante fonte de leitura, de saberes e de consulta que influenciou não somente os escritores de almanaques no Brasil, mas também inspirou cordelistas e cantadores nordestinos, já que possuía uma linguagem acessível e era produzido em grandes tiragens, o que facilitava sua circulação, bem como sua presença no meio popular.

Já o espetáculo mais recente, *Rima*[34], estreou em maio de 2019, com duração de 80 min, e a versão analisada foi disponibilizada no canal virtual do *YouTube* pelo SESC DF, projeto Viva Cultura. Como um recital ou mesmo um sarau, o artista leva ao palco novas e

[34] Consulte: <http://antonionobrega.com.br/site/2019/05/08/espetaculo-rima-antonio-nobrega/>.

autorais composições musicais e relembra versos, canções e poemas de outros autores em seis apresentações. As formas poéticas rimadas brasileiras são as grandes fontes de referência desse espetáculo. Em *Rima*, Antônio Nóbrega apresenta composições inéditas e autorais – compostas em parcerias com os amigos letristas e poetas Bráulio Tavares e Wilson Freire – e relembra canções e poemas ligados ao imaginário poético da cultura popular, especialmente da região sertaneja do Nordeste brasileiro.

Reunindo, em seu espetáculo, sextilhas, quadras, quadrões, galopes à beira-mar, martelos agalopados, mourões e romances. Tal conhecimento é fruto da sua convivência com cantadores, emboladores e folheteiros quanto pela leitura das obras dos grandes escritores e documentadores da poesia popular como Leonardo Mota, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, entre outros. Assim, vemos que a grande estrela do espetáculo é a palavra rimada, tratando de questões e assuntos ligados tanto ao nosso universo individual, quanto coletivo.

Posteriormente, participei do curso *Na rima: poesia popular brasileira* com aulas ao vivo via plataforma *Zoom*, ministrado pelo artista pernambucano, no período entre 09 de fevereiro a 14 de maio de 2021, junto aos 70 inscritos, 32 cursistas participantes ativos das atividades propostas. Com as gravações das aulas, assisti-as mais de uma vez remotamente, realizando anotações dos pontos mais significativos apresentados sobre a poesia, com a intenção de apreender os conhecimentos desta arte durante a pesquisa. Nesse período, aprendemos a respeito das poesias orais, quadrinhas, sextilhas, décimas de sete sílabas, cordéis, galopes à beira-mar e martelos agalopados, da cultura popular.

No final do curso, ainda no mês de maio de 2021, convidei a turma de rimantes para participarem desta pesquisa, aplicando um questionário sobre a experiência de aprendizagem e impressões sobre o artista Antônio Carlos Nóbrega de maneira que realizei perguntas a respeito do perfil dos rimantes, a afinidade com as obras do artista, bem como a respeito dos aprendizados adquiridos e comentários a respeito das obras elencadas nesta pesquisa, como podemos conferir no Apêndice III das folhas pós-textuais deste manuscrito. Quinze pessoas se disponibilizaram em colaborar com o estudo. Os participantes têm idades que variam entre 18 a acima de 60 anos de vida, na sua maioria homens, artistas, professores, publicitários, arquitetos, entre outras profissões, moradores de diferentes regiões do Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste do Brasil.

No dia 24 de junho de 2022, na residência de Antônio Nóbrega, realizei a entrevista, em formato de conversa, registrado pelo gravador de um celular android Motorola Moto E7.

As perguntas versaram a respeito o sentido de ser brincante, dos artistas da tradição, do processo criativo dos espetáculos elencados para este estudo e também sobre o filme, a figura de Tonheta, o entendimento dele sobre dança, poesia e cinema, assim como sua compreensão sobre o valor educativo de sua arte, considerando sua trajetória profissional. Junto a esse diálogo, elaboramos um diário de campo com anotações sobre os aprendizados, questionamentos, relações com meus conhecimentos e possíveis pontos a incluir no estudo, especialmente a respeito da experiência de participação como cursista das atividades presenciais no SESC/SP, no Instituto IdEA e no Instituto Brincante no Estado de São Paulo.

Para a fenomenologia, "O que importa é evidenciar a experiência de perceber as coisas, e não o que elas significam de maneira clara e distinta. Destarte, é preciso correlacionar a noção de percepção com o corpo próprio, visando explicitar o sentido atribuído por Merleau-Ponty ao sujeito perceptivo enquanto corpo situado no mundo" (CAMINHA, 2019, p. 30). Assim, a fenomenologia abarca as dimensões intelectuais, intencionais e subjetivas do corpo no mundo da cultura, evidenciando o corpo como sujeito principal das reflexões e produções de conhecimento.

No estudo, a reflexão tecida é fundamentada na experiência de contemplar os cenários estéticos dos quais o corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega participa ou mesmo inspira. O artista permite que o público reviva em seu corpo as mesmas emoções e sensações dos personagens, dos espectadores e cursistas envolvidos com sua arte. Na apreciação e/ou na vivência, podemos brincar, dançar, cantar e rimar, elaborando de uma consciência encarnada, pautada na lógica sensível do/no mundo, repleta de significações estesiológicas que se revelam como potências educativas.

Nessa lógica de entendimento, para a construção da rede de significados, trabalhamos com o entrelaçamento de sentidos de quatro universos: o cinema, os espetáculos, os cursos do Instituto Brincante e aulas/palestras fora do Instituto, que perpassam diversas linguagens artísticas das quais expressam saberes da cultura brasileira que compõem o principal mote de estruturação das obras artísticas e da formação cultural de Antônio Nóbrega. Desse modo, com a intenção de montar as bases metodológicas desta pesquisa, partiremos da expressividade de seu corpo e as significações estesiológicas que compõem as categorias de sentidos da pesquisa elencados. Para tanto, dialogamos com tais categorias e alguns referenciais essenciais para a produção dessa tese doutoral: *Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 1999), *Conversas* (MERLEAU-PONTY, 2004), com a intenção de compreendermos, respectivamente, a noção de experiência vivida e expressividade do corpo.

Também estudamos a obra *O visível e o invisível*, de Merleau-Ponty (1971) no intuito de refletir a estesia e sua estética a partir da fenomenologia. Para compreender mais sobre as linguagens artísticas, dialogamos com as obras: *Sentimento e forma*, de Langer (1980) e *Análise dos espetáculos*, de Pavis (2011). Já no que se refere à cultura e a ideia de *performance*, teremos como referências: *Performance, recepção e leitura* (ZUMTHOR, 2007) e *Introdução à poesia oral* (ZUMTHOR, 1997), compondo, assim, um palco para o pensamento e a criação de horizontes de significações educativas e sentidos do corpo, da expressividade e da estesia, buscaremos criar núcleos interpretativos, sintetizando os saberes descobertos no material de análise descrito neste texto.

Nessa lógica, corroboramos quando Merleau-Ponty (1999) afirma que a reflexão não se afasta do mundo em direção a uma consciência unívoca; ela toma distância para ver nascer as transcendências, "[…] ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10). Tecer, bordar e distender os fios intencionais, retomar os sentidos originais, intencionais, estéticos e existenciais do estudo, elaborando a dinâmica do movimento de junção e separação das linhas de significação constitutivas da pesquisa.

Neste texto de natureza doutoral organizamos em três categorias cada um dos três atos, apresentando as unidades de significados por meio da redução fenomenológica. Desse modo, refletimos e atribuímos novos sentidos para as noções de corpo brincante, arte, corpo brincante, cultura e educação que perpassam por todo o tema desta pesquisa.

No primeiro ato, intitulado *A estética nas encenações dos corpos brincantes*, evidenciamos a linguagem do cinema através do *Brincante - o filme*, abordando narrativas dos personagens Tonheta e Rosalina, relacionando as seguintes unidades de significados: o circo, o cômico, o sagrado, o profano, as músicas e a danças brasileiras, ao destacar expressões tradicionais que compõem alguns episódios de uma educação corporal.

No segundo, intitulado *A escrita poética nos espetáculos dos corpos brincantes*, destacamos a dança de Antônio Nóbrega, trazendo as significações da poesia, canto, rito, imaginário, processo criativo, ancestralidade, performance e mundo da tradição, atrelando à atmosfera mágica do *Lunário Perpétuo* e também à poética do *Rima* ao tecer os fios de sentidos sobre o mundo vivido dos artistas populares e a riqueza de suas manifestações. A teia de significações foi ampliada pelas aprendizagens sensíveis com o curso remoto *Na rima*, com o artista, no movimento de direcionar nosso olhar para pensar em uma educação sensível.

No terceiro, denominado *A experiência do meu corpo brincante*, destacamos os significados da estesia, da experiência vivida e do papel do encontro com o artista Antônio Nóbrega em São Paulo, que ratificam a tese apresentada. Isso porque são evidenciadas as principais aprendizagens da pesquisadora relativas às vivências presenciais com danças brasileiras e poesia nos cursos e palestras com o artista, assim como a experiência festiva da sambada junina no Instituto Brincante. Por fim, tecemos as considerações finais que mostram algumas potências educativas do corpo brincante e perspectivas de desdobramentos investigativos a partir deste tema.

AT01

1º ATO: A ESTÉTICA NAS ENCENAÇÕES DOS CORPOS BRINCANTES

Imagem 1 - Antônio Nóbrega e sua Companhia de Dança

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Brincante - o filme traz uma energia de múltiplos corpos, guiada pela peça lírica da biografia de Antônio Carlos Nóbrega que pode encantar os apreciadores, pois mostra uma energia dos brincantes da tradição imbricada aos personagens do filme: Rosalina de Jesus, João Sidurino, Tonheta e dançarinos da *Cia de Dança Antônio Nóbrega*, como podemos apreciar na imagem que inicia este escrito, em que vemos o artista dançando com o referido grupo no Instituto Brincante. Para o começo de nossas reflexões, iniciaremos com um breve resumo biográfico do artista, fenômeno apreciado neste estudo.

Taurino, nascido em 02 de maio de 1952, em Recife/Pernambuco, Brasil, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida é um artista dotado de múltiplos talentos. Dançarino, músico, cantor, escritor, ator, poeta e estudioso da cultura brasileira, o artista se expressa de diversas maneiras em suas criações. Ainda criança, por volta dos 5 anos, seu pai percebeu sua inclinação para a música, ao notar sua repetida brincadeira de tamborilar as mãos na mesa de jantar. A partir dos 8 anos, ele deu início aos estudos de música erudita na Escola de Belas

Artes do Recife/PE. Com o professor catalão Luís Soler, aprendeu a tocar violino, seu primeiro instrumento, e, com a brasileira Arlinda Rocha, estudou canto lírico.

Aos 12 anos, acompanhando seu progenitor, médico clínico geral, em uma das viagens de trabalho, na cidade de Patos/PB, ele escutou um tocador, mas sequer tinha a dimensão que posteriormente, os saberes da tradição iriam impactar sua vida pessoal e profissional de maneira tão transformadora. Dois anos mais tarde, ele e as três irmãs mantiveram um conjunto amador de música popular, denominado *Os Irmãos Almeida*, que tocava nas rádios e na televisão, além de se apresentar em casamentos e festas. Nos anos 1960, iniciou a carreira profissional na Orquestra de Câmara da Paraíba, em João Pessoa/PB, e participou como convidado solista da Orquestra Sinfônica do Recife/PE.

Na cidade do Recife, em 1970, com 18 anos, integrou o Quinteto Armorial como instrumentista e compositor, a convite do escritor Ariano Suassuna[35]. É nesse grupo, cuja base estava enraizada na música erudita em comunhão com as tradições populares, que Antônio Carlos Nóbrega afirmou seu interesse e intensificou os estudos sobre a cultura popular. Inicialmente, ele se identificou com a figura do Mateus Guariba, do Bumba-meu-boi, mobilizando-se para estudar e aprender com os artistas da tradição. O convívio de dez anos com o movimento armorial o permitiu ter contato com danças, poesias, instrumentos musicais e várias maneiras de interpretar os saberes da tradição brasileira.

O Quinteto foi o maior expoente de uma ampla atividade artística denominada de Movimento Armorial, sob a criação de Ariano Suassuna, que inovou ao elaborar uma música de câmara erudita com raízes populares nordestinas. O Armorial representou, condizente à visão de seu próprio fundador, conforme as palavras de Luís Adriano Costa, "[...] uma luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira, tomando o Nordeste enquanto espaço privilegiado na manutenção e preservação dos símbolos pertencentes à cultura do povo brasileiro" (COSTA, 2015, p. 14).

Na prática desse movimento artístico, pintores, poetas, músicos, escritores, dançarinos e atores, isto é, artistas[36] de diferentes áreas se encontravam em uma armorialidade possível já

---

[35] Ariano Suassuna foi um grande escritor e dramaturgo brasileiro, autor do *Auto da Compadecida*, considerada sua obra prima que foi adaptada para o cinema e televisão. Além de escritor renomado e um dos maiores do Brasil, Ariano foi professor e idealizador do Movimento Armorial, criado nos anos de 1970, em ambiente acadêmico na cidade de Pernambuco, que valorizou os brincantes da tradição. Ele foi o responsável pela inserção de Antônio Nóbrega no mundo da cultura popular brasileira (COSTA, 2011).

[36] Segundo Bráulio Tavares, embora os demais integrantes da primeira formação do Quinteto Armorial (Antônio "Zoca" Madureira, Fernando "Marimbau" Barbosa, Fernando "Pintassilgo" Farias, Edilson Eulálio) tenham prosseguido com sucesso em suas carreiras musicais e/ou universitárias, Antônio Nóbrega é certamente o que obteve maior projeção nacional, devido em parte à sua decisão de se transferir para São Paulo nos anos 1980. Com isso, a estética armorial ganhou não apenas divulgação nacional, mas influenciou toda uma geração de

expressa em suas obras. Em suma, esse movimento abraçou o orgânico, o multiforme e o contraditório, o espírito "luxuriante" de festa e cor bastante presente em nossas manifestações populares.

Um artista armorial incorpora e ressignifica os conteúdos da experiência vivida com a tradição, conforme a escrita de Costa (2015), levando em conta as temáticas e formas poéticas do romanceiro popular nordestino, como galope à beira-mar, martelo agalopado e décima de sete sílabas. Ele também estabelece uma ligação com os folhetos de cordel e a literatura oral dos brincantes, conectando os artistas da tradição com suas obras.

Antônio Nóbrega, a partir dessa rica experiência, passou a manter outro tipo de relação com seu trabalho enquanto músico: o de investigar e interpretar a origem das manifestações tradicionais, adicionando ao seu repertório gestual os sentidos, as formas e os saberes dos corpos brincantes - cantadores, passistas, rabequeiros, entre outros personagens da cultura popular -, dialogando, na contemporaneidade, com outras linguagens artísticas da dança, da poesia, das músicas e do circo.

Desde então, o artista produziu uma série de espetáculos, trabalhos, obras e outras produções que confirmaram toda a sua versatilidade performática e peculiar expressividade corporal, dando-lhe um prestígio social de "multiartista" - isto é, um artista capaz de expressar diversas linguagens - com uma sólida carreira, reconhecida na música, na poesia, no teatro e na dança.

Ao dar início a sua carreira solo, em 1976, Antônio Carlos Nóbrega começou a pensar em projeto artístico, apresentando o *Mateus Tonheta* na brincadeira *O Boi da Boa Hora*, juntando uns amigos para brincar, sem, no entanto, ter definido sua concepção artística. Mais tarde, criou o espetáculo *Mateus rabequeiro mágico e professor*, trazendo o Mateus em outras apresentações dos espetáculos *Boi Castanho do Meio-dia* e *A Bandeira do Divino* (1976), este último se configurou como marco de sua estreia como teatrólogo. Na sequência, estreou *Arte e Cantoria* (1981), apresentado, em 1982, no *1º Festival Internacional de Teatro*, em São Paulo (COSTA, 2015).

A partir de 1983, recém-casado com sua companheira na arte e na vida, a artista curitibana Rosane Almeida, ele se mudou para São Paulo visando amadurecimento profissional e em seu movimento de busca por novas experiências que pudessem oportunizar outros aprendizados ao seu corpo, ampliando sua bagagem cultural e repertório artístico. Conforme as palavras de Antônio Carlos Nóbrega, tomado pelo desejo inicial de aprender

---

jovens artistas paulistanos e cariocas, que ao descobrirem Tonheta descobriram também o movimento que lhe deu origem (COSTA, 2011).

mais a respeito da linguagem da dança, trazia consigo “uma espécie de corpo popular brasileiro”, fruto da interfusão de passos oriundos da dança dos Caboclinhos, do Frevo, da Capoeira, do Cavalo Marinho, aprendidos, contemplados, incorporados, sentidos e estudados constantemente durante suas viagens pelo Nordeste (ALMEIDA, 2017).

Na bagagem para a cidade de São Paulo, ele trazia o espetáculo *Maracatu Misterioso* (1982), com uma estrutura de fácil mobilidade, viabilizando maior possibilidade de ser absorvido em diversos espaços teatrais. A permanência em São Paulo deveria ser temporária, mas continua até hoje[37]. Na capital paulista, o artista conseguiu se desenvolver mais profissionalmente, passando a acessar e conhecer outros estilos nas áreas da música, do teatro e da dança. Foi com “[...] o espetáculo *Brincante*, em 1992, que o artista alcançou uma maior projeção e reconhecimento. A estreia no Primeiro Festival de Teatro de Curitiba foi sucesso de crítica e de público, mas faltaram espaços disponíveis em São Paulo para a exibição de seu espetáculo” (COSTA, 2015, p. 15).

Com isso, de uma antiga fábrica de lustres abandonada, ele e Rosane Almeida criam o Teatro e Escola Brincante, em 28 de novembro de 1992. No ano de 2000, o lugar passou à condição de instituição, denominando-se “Instituto Brincante”, constituindo-se, dessa forma, como um espaço para ensinar a respeito dos saberes tradicionais. Situado na rua Purpurina, 412, Vila Madalena/São Paulo-SP, o Instituto Brincante realiza espetáculos, palestras e encontros com artistas, bem como parcerias com entidades atuantes em projetos socioeducativos e ofertas de cursos de formação de crianças[38], jovens brincantes, intérpretes, professores da rede pública de ensino e educadores, buscando promover o enriquecimento humano por meio do estudo da arte e da cultura brasileira, capacitando o público-alvo no intuito de ampliar os conhecimentos culturais, artísticos, corporais e sociais das pessoas, de modo a potencializar as relações intersubjetivas, comunicativas, expressivas, intercorporais e formativas na sociedade contemporânea.

Ao ganhar mais visibilidade com a mídia, o Instituto Brincante se tornou um ponto de cultura selecionado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal no ano de 2007, reconhecido pelo trabalho de valorização da cultura popular brasileira, pesquisa e formação

[37] Em reconhecimento às suas produções artísticas, ainda em 2008, recebeu o título de Cidadão Paulistano em cerimônia na Câmara dos Deputados de São Paulo. Consulte: <https://antonionobrega.com.br/site/biografia/>.
[38] Um dos cursos, voltado para o universo da infância, é o Brincantinho que tem por objetivo proporcionar às crianças, de forma lúdica, criativa e coletiva, um contato com a Cultura Brasileira, seus ritmos, musicalidades, figuras, brinquedos e corporeidades. Assim, as festas, folguedos e brincadeiras tradicionais são apresentadas através da linguagem do brincar, regada de muita imaginação, histórias, música, dança e manualidades Consulte: <https://institutobrincante.org.br/cursos/brincantinho/>.

artística (COSTA, 2015). Como ponto de cultura, o Instituto é, para Antônio Nóbrega e sua família, um pequeno pedaço de um mundo que eles construíram do jeito que idealizaram. Com 30 anos de existência, em 2022, essa instituição apresenta um papel educativo de qualificar diferentes públicos na intenção de acessarem a dimensão sensível do viver, atuando com a arte, a tradição e a cultura.

No conjunto de obras artísticas de Antônio Carlos Nóbrega, destaca-se um universo multicultural presente em seus espetáculos, onde diversos mitos, símbolos e figuras do imaginário popular brasileiro são representados através da dança, do canto, do teatro e da expressão corporal. Entre as várias produções, obras, palestras, aulas, cursos, filmes, CDs e DVDs, destacamos algumas de suas obras mais relevantes: *Na Pancada do Ganzá* (1995), *Madeira que Cupim Não Rói* (1997), *Pernambuco Falando para o Mundo* (1998), *O Marco do Meio Dia* (2000), *Nove de Frevereiro* (2006) e *Lunário Perpétuo* (2002)[39].

Com a competência de tratar a cultura popular como um patrimônio da humanidade, Antônio Nóbrega, ao longo de sua carreira, aprofunda sua pesquisa e consolida um discurso em que o erudito e o popular brincam no seu corpo. "Brincante" é o termo escolhido para caracterizar os seus dançarinos, tem sua assinatura em importantes desdobramentos sobre o entendimento da cultura popular no Brasil e no exterior. Ele não só divulga a arte popular ao criar o Teatro e Escola Brincante, atual Instituto Brincante, como abre um centro de referência da cultura brasileira, um espaço de conhecimento, assimilação, aprofundamento, recriação e difusão das inúmeras manifestações artísticas do país.

O artista é capaz de encantar pessoas de vários perfis, assim como suas obras apresentam um estilo que não se molda à massificação alienante da indústria cultural, indo além do que podemos descrever em um único escrito. Não é à toa que o valor de seu legado remete ao pensamento de Fernando Pessoa (1946): "Não sou do tamanho de minha altura, mas do tamanho do que vejo". Percebemos que seu olhar, sensibilizado ao exercício de ressignificação dos saberes da tradição, traz uma riqueza que, em suas obras, expressa uma intensa paixão e uma beleza peculiar que nos inflama por inteiro. Para esse primeiro capítulo, vamos adentrar a linguagem do cinema, através da apreciação do *Brincante - o filme*, que traz traços líricos da trajetória artística de Antônio Nóbrega.

---

[39] O espetáculo *Lunário Perpétuo* ganha, em 2003, versão em registro cinematográfico sob a direção do fotógrafo e cineasta Walter Carvalho, que também dirige o filme do espetáculo *Nove de Frevereiro*, em 2008. O tema dos espetáculos será tratado no capítulo seguinte desta tese.

Narrativas do *Brincante - o filme*

Quando as portas da noite se escancaram
E a lua prateia o oceano
As estrelas brilhando até parecem
Ferro em brasa nas forjas de vulcano
Quando o sopro das lendas mais remotas
Ganha vida nas ruas e bate as portas
Da cidade já quase adormecida
Desde um Deus invisível das colinas
O teatro do mundo abre as cortinas
Revelando os mistérios deste mundo
Escutai com silêncio e atenção
O momento imortal da criação
É o mundo que recomeça agora!
(João Sidurino, *Brincante - o filme*)

A narrativa de João Sidurino no início do *Brincante - o filme* nos convida a assistirmos ao "teatro do mundo", trazendo aos nossos olhos e ouvidos a intensidade de uma poética singular, capaz de fazer pulsar os centros nervosos e musculares de nosso corpo, provocando um prazer orgânico da escuta dessa declamação que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos, haja vista que a linguagem cinematográfica tem um poder expressivo, capaz de nos arrebatar ao mundo da fantasia e do faz de conta, envolvendo-nos completamente.

Essa *performance* poética se fulgura como linguagem, pois entrelaça corpo, comunicação, expressão, recepção, percepção, cultura, tradição, oralidade, poética, literatura e leitura. Segundo Zumthor (2007), a *performance* é estabelecida pela percepção da forma e presença e também marcada pela sua prática experimentada no mundo e de si mesmo, de um corpo através da postura, do ritmo respiratório, da imaginação, dos espaços e tempos socioculturais da obra em si.

Nesse ínterim, temos a noção de *performance* ligada à ação corporal e à forma das múltiplas linguagens, resplandecendo-se como uma forma de leitura de corpo inteiro, que conforme afirma Zumthor (2007), materializa-se na realidade vivida e percebida pelo corpo, propiciando prazer e tecendo um laço afetivo e comunicativo entre a arte poética e o espectador. Dessa forma, toda expressão artística é um ato de leitura, interpretação do mundo, logo, as diversas linguagens expressas no *Brincante - o filme* nos convoca a atitude corporal de ler o mundo da cultura e da tradição pelo exercício da apreciação.

O ato de ver um filme faz com que o espectador esteja plenamente presente e (re)atualize todas as significações existentes nessa experiência. Desse jeito, vibra em seu corpo novas sensações e emoções que o convidam a ampliar sua imaginação, potencializando

a capacidade de ver a vida com outros olhos, com mais leveza, humor e generosidade, fazendo-o brincar, dançar, cantar e poetizar seu próprio viver, mobilizando-o ao exercício de presentificação e imersão no universo simbólico da cultura através do exercício de ressignificar e cultivar as riquezas dos saberes da tradição.

Brincante – o filme[40] é um documentário cinematográfico, dirigido pelo cineasta Walter Carvalho, estreado em 4 de dezembro de 2014[41] e disponibilizado gratuitamente no canal do Instituto Brincante no *YouTube*[42], desde 15 de abril de 2020. A narrativa lírica e as *performances* desta película fílmica são tecidas por uma sequência de elementos poéticos do universo existencial, expressões e trechos das produções de Antônio Carlos Nóbrega.

Esse artista, pesquisador da tradição brasileira, realiza um trabalho artístico que muito tem a contribuir com a construção de uma identidade cultural brasileira através de suas obras, bens de grande valor cultural que trazem a ressignificação estética do universo popular - especialmente do Nordeste brasileiro e suas notáveis influências medievais, ibéricas, indígenas e africanas -, dialogando com saberes populares que se contrapõem aos esquemas oficiais, industrializados e massificados pelo mundo midiático da contemporaneidade.

Disponível também na *Netflix*[43], o longa-metragem mistura ficção e realidade, provocando-nos múltiplas emoções, devaneios, expressões, imaginações e pulsões, transportando-nos para um novo mundo, mobilizando-nos ao deleite apreciativo da bela expressão contemporânea da cultura nas diversas linguagens artísticas, eruditas e populares, com cenas teatrais, músicas, danças e poesias, repletas de símbolos, imagens, personagens e paisagens dos corpos brincantes, da entrega biográfica à arte e cultura.

Os personagens principais são João Sidurino e Rosalina de Jesus, interpretados respectivamente por Antônio Carlos Nóbrega e a atriz Rosane Almeida, encarregam-se de guiar os espectadores pela viagem musical, visual, cênica, circense e dançante da película, configurando-se em uma epopeia picaresca e hilariante a partir das façanhas e aventuras do

---

[40] Antes de ser filme, Brincante originou-se como um espetáculo teatral, estreado em 1992, e escrito por Bráulio Tavares. A partir desse espetáculo, o trabalho de Antônio Nóbrega alcançou maior aprovação do público.

[41] *Brincante – o filme* foi estreado no Festival do Rio 2014, na 38ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e no 10° Festival do Circo do Brasil, em Recife. Em 17 de novembro, a pré-estreia oficial, na capital paulista, arrastou um público que lotou quatro salas do Espaço Itaú de Cinema – Frei Caneca. Às vésperas do Natal, no dia 20 de dezembro, esse filme foi exibido na área externa do Auditório Ibirapuera, após uma apresentação de Nóbrega e sua banda. Esse filme ganhou um grande prêmio do cinema nacional: o 20º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro, premiado como melhores trilhas sonoras e montagem do filme Documentário em 2015.

[42] O *YouTube* é uma plataforma digital que permite a criação e o consumo de vídeos via *streaming*, ou seja, para acessar aos vídeos basta estar conectado à *internet*.

[43] A *Netflix* é um serviço privado de transmissão *online* que oferece uma ampla variedade de séries, filmes e documentários premiados em milhares de aparelhos conectados à *internet*.

personagem Tonheta, carroceiro andante, que percorre as estradas do mundo conduzindo uma velha carroça.

Reconhecemos esse filme como um objeto da cultura muito relevante, por expressar *performances* e múltiplas linguagens das quais mostram diversas significações da existência humana, tecendo interfaces entre corpo, comunicação e cultura. Nessa lógica, entendemos o corpo como a expressão imediata do próprio sujeito. Já a comunicação como um processo dinâmico e mutável de interações entre as pessoas e o mundo. E a cultura como um mundo, um meio de convivências e criações humanas.

É por meio da linguagem corporal que apreendemos o mundo e temos acesso aos códigos, signos e símbolos históricos, sociais, artísticos e culturais que são transmitidos, resgatados e ressignificados, de geração em geração, compondo nossa tradição, tecendo múltiplas narrativas ao ocasionar diversos aprendizados e compor um imenso vocabulário gestual, repleto de diversas experiências perceptivas do mundo vivido. Assim, a linguagem é uma forma de expressão, que tece comunicação com o outro e o mundo, humanizando-nos. Portanto, ela nos educa, construindo um universo cheio de memórias, fazeres e saberes, com diversas cores, formas, sons, ritmos e tons, que delineiam sentidos educativos para o bem-viver e conviver.

No filme, somos convidados a fazer uma viagem de caminhão de Pernambuco a São Paulo. Nas primeiras cenas, sentimo-nos envolvidos pelas imagens das ruas históricas do Recife/PE, passando pelo Cinema São Luiz, um edifício tombado como patrimônio histórico que está situado em uma das esquinas do cruzamento entre a Avenida Conde da Boa Vista, Rua da Aurora e Ponte Duarte Coelho, às margens do Rio Capibaribe.

O caminhão colorido, sem vidros, do Brincante, com Rosalina e João Sidurino, destaca-se pelo modo como se movimentam, especialmente, ela, que, em diferentes momentos, coloca-se para fora da janela para melhor admirar a paisagem, seja nas ruas movimentadas da cidade do Frevo, Recife, ou na agitação do coração econômico da América do Sul, a megalópole São Paulo/SP, ou mesmo na tranquilidade e na beleza das cidades interioranas de nosso Brasil, como enxergamos nos *frames* da Imagem 2.

Imagem 2 - O caminhão do Brincante nas estradas

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Poucas vezes, o diretor nos oferece aquilo que alguns personagens veem, a exemplo da imagem em movimento do caminhão seja na estrada de barro, seja no asfalto. Em vista disso, ele nos dá um olhar capaz de nos sentirmos pertencentes às cenas, tanto direcionando ao mesmo campo de visão dos personagens na locomoção do veículo, quanto nos acentuando o desejo de dançar no decorrer de outras cenas.

Em outros momentos, somos tomados pela exuberância do sertão nordestino, suas cores arenosas, o céu azul anil, a poeira na estrada de barro com aridez e solidez das pedras enormes. Já em outros, rimos com as peripécias de Tonheta ou mesmo sofremos com ele, nos dramas vivenciados, assim como nos encantamos em diferentes momentos com o casal andarilho e também com as coreografias realizadas pelos jovens dançarinos. Tudo isso faz com que nosso corpo seja partícipe dos conteúdos dessa narrativa.

A dilatação de sentidos do filme é intensificada pela maneira como o cineasta hibridiza as expressões das linguagens artísticas com o mundo vivido e o estilo de ser de Antônio Nóbrega, sua família e todos os que fazem parte do Instituto Brincante. Teatro, dança, poesia, música, contação de histórias e nuances do universo circense tecem os trechos da película, misturando ficção com realidade, expressando saberes da cultura brasileira de modo lírico, sensível, pleno de arte e de vida em movimento.

Nessa perspectiva, conforme o pensamento de Zumthor (2007), a noção de cultura se apresenta como um fenômeno multifacetado e estabelecido por um conjunto de

conhecimentos sociais, complexo e heterogêneo, configurando-se por diversas práticas, expressões, artes, costumes, hábitos, modos de ser e conviver que motivam a existência dinâmica de uma determinada comunidade de seres humanos. “Compreendida assim, a cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente, a vida social implica necessariamente cultura.” (ZUMTHOR, 2007, p. 46).

Zumthor (1997) discorre acerca de uma noção de cultura ligada ao ritmo, ao movimento e à movência da tradição. Por esse prisma, a cultura é percebida como um saber movente no qual é apreendido, de geração em geração, em um complexo fenômeno de recriação, de variação contínua e prolongada tanto das práticas artísticas quanto das atividades habituais de um povo, dando sentido, identidade e valor à vida cotidiana dos humanos.

Por essa prerrogativa, a cultura (re)produz um lugar e um tempo, bem como é (re)produzida em uma dada região e em uma dada época desvelando as relíquias, os conhecimentos e as sobrevivências de uma coletividade, que, de modo cíclico, se atualiza parcialmente. Em poucas palavras, a cultura é vista como “[...] um conjunto – complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material – de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço.” (ZUMTHOR, 1997, p. 65).

Assim, a cultura é tida como um fenômeno dinâmico e semiaberto, comportando uma heterogeneidade que traz renovação e permanência de determinados atributos que constituem a identidade de um grupo de indivíduos, fundamentando os laços, as práticas, o convívio, enfim, balizando todo o sentido existencial de uma coletividade, de um dado lugar e em uma dada época. A cultura é uma construção coletiva, “[...] abrange um determinado grupo da população que apresenta certas características que lhe são peculiares, abrangendo determinado conhecimento, idéias e crenças e que são reconhecidas nesse determinado seio social.” (MEDEIROS, 2010, p. 51).

Essa compreensão de cultura é coerente com a configuração expressiva do corpo presente no *Brincante - o filme*, haja vista que a dinâmica de tal obra de arte tem como base diversas linguagens artísticas e expressões culturais brasileiras. Concordando com a tese do filósofo Lima Neto (2015), o cinema configura-se como uma educação do olhar que potencializa a experiência corporal, evidenciando-se como “[...] um outro regime de inteligibilidade para a educação, no qual o corpo enquanto operador visual dilata nossa capacidade de compreensão do real” (LIMA NETO, 2015, p. 29).

Nessa lógica, há o entrelaçamento entre visão e movimento, que incorpora a atitude sensível da experiência vivida por outra estilística para o visível, que abarca outros saberes,

transformando-nos através do sensível, da presença e da linguagem. No cinema, a percepção das imagens em movimento propicia novas visibilidades e expressões que envolvem os pesquisadores-espectadores nas cenas (LIMA NETO, 2015).

Deleitamo-nos a contemplação dos sentidos das várias linguagens expressas na película *Brincante - o filme*, atentando-se aos símbolos, imagens, cenas, sons, emoções, *performances*, palavras, cores, tons e narrativas, que abarcam dinâmicas imagéticas, sonoridades, poéticas e expressões corporais que dão aos espectadores peculiares significações armoriais, ligadas a percepções da existência: a vertigem das danças, o prazer da paixão entre os enamorados, o riso das mungangas[44] de Tonheta, a dor do luto e o enfrentamento da morte. Todas essas cenas intensificam emoções, pulsões, desejos e sentimentos que ampliam o sensível do viver, compondo um todo inseparável.

No artigo *Corpo, cinema e educação: cartografias do ver*, os estudiosos Lima Neto e Nóbrega (2014) argumentam que a linguagem indireta do cinema alarga a experiência do pensamento, consentindo ao pesquisador ver e pensar, de outro modo, o real e o imaginário, facilitando compreender que o mundo percebido e os acontecimentos possuem significados variados, conforme os contextos distintos em que a percepção se desenvolve, constituindo-se, assim, como uma educação corporal cartografada pela experiência do sentir, ver e compreender os sons e as imagens que nos atravessam.

Entrelaçados a esses pensamentos, os argumentos de Merleau-Ponty (2003), a respeito do cinema e da nova psicologia (Gestalt), nos ensinam que o filme é uma forma temporal de percepção do corpo a respeito de uma determinada decifração do mundo e dos homens que coexistem com ele. “O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 115). Tal força expressiva das cenas nos faz sentir integrantes desse mágico universo.

No *Brincante - o filme*, os corpos narram uma história. Os personagens expressam um determinado número de acontecimentos, por meio de diferentes ângulos, níveis, planos, enquadramentos, montagens e movimentos de câmera, múltiplas dinâmicas gestuais, diversas formas de interação e expressividades que desobedecem uma lógica linear e passiva do viver, mas sim se mostram de modo potente, orientando-se para o mundo vivido, criativo, lúdico, pleno e feliz. Um mundo mágico da cultura, repleto de simbologias, emoções, dramas, sentimentos, sensibilidades, fantasias, comicidades, musicalidades e poéticas capazes de ampliar os horizontes de significações educativas daqueles(as) que se permitem apreciá-lo.

---

[44] A palavra nordestina munganga se refere ao repertório de movimentos, caretas, trejeitos e gestos corporais especialmente exagerados.

A filósofa e educadora norte-americana Susanne Langer (1980), em seu livro *Sentimento e Forma*, ao refletir sobre a estética das diversas linguagens artísticas, afirma que o cinema é uma nova arte que vai além da técnica dramática, mas sim um novo modo poético, que se difere de uma peça teatral, haja vista que a estrutura do filme está mais próxima de uma narrativa do que do drama. “O cinema é ‘como’ o sonho no seu modo de apresentação: cria um presente virtual uma ordem de aparição direta. Esse é o modo de sonho”(LANGER, 1980, p. 429).

A potencialidade artística do cinema está ligada à câmera móvel. O ator do cinema tem sua própria esfera de ilusões e convenções. “O filme documentário é uma invenção fecunda. [...] **Ele** incorpora tudo: dança, patinação, drama, panorama, desenho, música (quase sempre requer música)” (LANGER, 1980, p. 428, **grifo da autora**). Para Langer (1980), a câmera é o olho da mente e, ao mesmo tempo, uma composição poética, coerente, orgânica, governada por um sentimento concebido de maneira definida, predispondo uma qualidade de experiência autêntica.

Por isso, o cinema abstrai a realidade de nossos sonhos reais. Ao percebermos um filme e sua poética, nossos olhos se movimentam junto à câmera, vendo, sonhando e sentindo a poética da narrativa fílmica com ela e com as intenções do diretor, fazendo-nos criar novas significações para cada cena apreciada, bem como potencializando nossa imaginação quando vagueamos nosso olhar pelas cenas, o que faz nosso corpo mergulhar em uma experiência perceptiva singular.

Por esse prisma, concordamos com Campelo et al (2020), quando afirmam, ao refletirem sobre o corpo e a expressividade do movimento no cinema, que “[...] a arte cinematográfica amplia a percepção cotidiana que podemos ter de nossas vidas por meio da apreciação da obra, das histórias contadas, dos cenários, das imagens em movimento” (CAMPELO et al, 2020, p. 43). Os referidos autores compreendem que a potência do cinema se mostra como uma educação sensível, uma realidade estética, imaginativa e cultural. O encontro de percepções em relação ao filme, convoca os corpos a ver não apenas o filme, mas também a compreender as costuras históricas, individuais e sociais imbricadas.

Partindo desse entendimento, voltamos nosso olhar para a apreciação da obra *Brincante - o filme*. À luz do dia, presenciamos a cena de toda a preparação do casal de brincantes, no descarregamento do caminhão, - com figurinos, caixotes, painéis, toras de madeira, cordas, lonas, placas, entre outros materiais -, para a elaboração de uma espécie de circo itinerante, com o nome “Brincante”, organizado em uma arena, isto é, um picadeiro circular, composto por uma grande tenda.

Na trilha sonora de um violino, Rosalina abre sua grande caixa, com um espelho, bijuterias e maquiagem. João Sidurino se olha no espelho, lambuza seu rosto com creme e faz a barba, de modo lento e preciso, passando uma toalha no processo de retirada dos pelos. Ao mesmo tempo, ela, estando com um vestido desgastado, arruma seus longos cabelos castanhos claros com as pontas dos dedos das mãos e passa um batom claro nos lábios. Do seu lado direito, vemos uma pequena imagem de um santo católico.

Imagem 3 - A preparação de Rosalina e João Sidurino

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

À noite, sob o céu escuro e pleno de estrelas, João sai do caminhão do Brincante e caminha em direção à grande tenda denominada de "Brincante", convidando-nos a entrarmos nas expressividades e magia do mundo circense, como observamos nos *frames* da Imagem 3. Os corpos brincantes dos personagens interpretam a poética do mundo circense, fazendo-nos sentir a atmosfera de expressividade, comicidade e magia dos artistas de rua: acrobatas, palhaços, equilibristas, entre outros que podem dar movimento e potência imaginativa a seus espectadores.

Nessa aura, percebemos os corpos brincantes como potencializadores de uma educação do olhar através da linguagem circense. Tais cenas se configuram como forma de aprendizado, gerado através da compreensão de que o cinema nos afeta, bem como ela realiza uma abertura ao mundo simbólico, imaginativo e estético, instituindo uma primeira camada de experiência perceptiva do corpo, bem como a criação de uma nova realidade, havendo, portanto, um entrelaçamento entre a dimensão intelectual com a sensível.

A percepção relaciona-se com o exercício de apreciação artística. A forma estética, a expressividade da obra e sua dimensão simbólica exprimem a sensibilidade da arte. Langer (1980) escreve que a obra de arte é sempre um símbolo único; sua percepção é moldada pela imaginação que nos dá um mundo, um conhecimento, uma cultura. Pensar uma obra de arte faz com que ocorra uma organização de:

> [...] nossas reações emocionais em atitudes com distintas tonalidades de sentimento, e estabelece uma certa amplitude para as paixões de um indivíduo. Em outras palavras: em virtude de nosso pensamento e imaginação, temos não só sentimentos, mas uma vida de sentimento (LANGER, 1980, p.386).

A apreciação do *Brincante - o filme* configura-se em uma experiência sensível, que amplia nosso viver, fazendo com que a pele, as fibras, as artérias, os músculos e os nervos de nosso corpo sejam afetados de modo que nossos olhos e ouvidos reajam, voltando nossa atenção integralmente para essa película. O corpo inteiro é excitado e vibra intensamente, chegando a entrar em um estado de êxtase, porque certamente "[...] grandes excitações vindas de fora põem todo o sistema – músculos voluntários e involuntários, coração, pele e glândulas, bem como olhos e membros – em atividade inusitada" (LANGER, 1980, p. 385).

A disponibilidade em se entregar ao exercício de apreciação do *Brincante - o filme*, ensejou nosso corpo a olhar, ouvir e sentir as vociferações, saberes e expressividades dos corpos brincantes ampliando as percepções e potencializando nossas emoções, bem como nos dando novos horizontes de ideias e inspirações para uma educação como espaço de experimentação e criação estética, bem como de relações intercorporais mais sensíveis e solidárias, oferecendo novas oportunidades formativas para o corpo, entre elas, o acesso à cultura dos artistas da tradição que se reluzem nas obras musicais, poesias, danças, produções e espetáculos de Antônio Carlos Nóbrega.

Adentrando nossa visão ao interior da tenda do Brincante, somos sensibilizados pela movimentação suave e rítmica do violino. Da sombra, a luz branca foca o músico em perfil, iluminando seu instrumento musical. O *blackout* inicia a cena, João Sidurino realiza uma *performance* poética, da qual suas estrofes são transcritas no início deste tópico escrito. Nele, o artista olha para a câmera como se estivesse olhando para nós em um palco teatral, toca seu violino, entra na cena, no circo e termina o trecho poético esplendorosamente.

Esse momento é compartilhado com outra cena, de sua caminhada contemplativa pelo corredor colorido da tenda, repleta de painéis, tecidos, cortinas, fitas, luzes, bonecos, pinturas,

personagens, entre outros objetos da cultura popular brasileira, convidando-nos a embarcar neste novo mundo, como podemos olhar nos *frames* da Imagem 4.

Imagem 4 - Na tenda do Brincante

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

De fato, sentimos, pelas lentes do cinema, que entramos em um espaço mágico, no qual vemos uma representação híbrida, ilusória e virtualizada das linguagens teatral e circense, potencializando nossa capacidade imaginativa, bem como dando um movimento diferente ao nosso olhar. Em outras palavras, no cinema, as relações afetivas do público com um filme do qual acabou de assistir, e as discussões geradas pela película podem influenciar, em certa medida, a vida dos sujeitos que a apreciam, pois são capazes de reaprender a ver, compreender e sentir.

A atuação dos atores, as narrativas, entre outras qualidades estéticas do cinema, geram múltiplas significações educativas que podem ampliar nosso olhar sobre: o sensível, o risível, o lúdico, o corpo e suas pedagogias, tecendo outras perspectivas para o (con)viver. De acordo com Lima Neto e Nóbrega (2014, p. 91):

> Nota-se, portanto, que as imagens cinematográficas amplificam nosso olhar, alteram nossa percepção, nos retiram da paisagem comum para nos permitir ver de outras maneiras, encantados com a magia do cinema e o poder de suas imagens em movimento. Mergulhamos num universo em que histórias são contadas em um tempo e em um espaço dilatado da percepção cotidiana.

As imagens em movimento do cinema configuram uma linguagem que aguçam nosso olhar e ampliam a experiência sensível do corpo, gerando outros horizontes perceptivos e educando-nos de outras maneiras. Segundo Nóbrega e Medeiros (2009), é por meio da linguagem sensível e suas diversas expressões, entre elas, nas imagens do cinema, que o mundo do gesto, da *performance*, da expressão corporal e da percepção configura uma forma de linguagem e suas diversas alternativas de interpretação. No encontro do olhar com a imaginação e a significação, o corpo se expressa "[...] na poesia, na pintura, na sonoridade do mundo, no silêncio, na melodia, na repetição, na palavra, no gesto" (NÓBREGA; MEDEIROS, 2009, p. 724).

Assim, a palavra também é corpo, gesto, movimento, linguagem, comunicação, intenção, emoção, expressão, isto é, uma forma de comportamento, repleta de múltiplas significações que transcendem o fenômeno dado na percepção, transcendendo-se a si mesma, uma vez que seu movimento consiste sempre em ir além, nas fronteiras entre o visível e o invisível, sondando as relações entre si, o outro e o mundo.

É por meio da linguagem corporal, do movimento expressivo, da fisionomia do gesto e sua *performance* que apreendemos a realidade vivida e temos acesso aos códigos, signos de comunicação, tecendo nuances sociais e artístico-culturais que nos humanizam, afetando-nos de diferentes modos. Portanto, ela também nos educa, construindo um mundo cheio de saberes que delineiam novos conteúdos para o nosso viver.

As múltiplas linguagens, as expressividades, as *performances*, as músicas, as danças, as palavras, as narrativas, o vocabulário gestual, em suma, todo o estilo de Antônio Carlos Nóbrega ensina uma forma peculiar de ser, pensar, agir, atuar, criar, sentir e estar no mundo, dando-nos, assim, pistas que impulsionam nosso corpo a se transformar em um sujeito que se permita a ser brincante, dando, portanto, mais leveza e colorido à própria existência.

Como *performer*, o corpo de Antônio Nóbrega encena de modo contagiante, fazendo-nos mergulhar nas narrativas do mundo da tradição, comunicando as simbologias da cultura brasileira, expressando uma rede de elementos estéticos relativos aos saberes, expressões e poéticas dos corpos brincantes em suas obras, bem como seu trabalho educativo no Instituto Brincante, juntamente com sua família e todo o corpo de educadores e artistas participantes dessa instituição.

Nesta lógica, as narrativas cinematográficas dos corpos no *Brincante - o filme* centram-se nas linguagens do teatro, da música, da poesia e da dança, partindo da maneira de como o corpo de quem aprecia se dispõe a significar a obra percebida, abarcando um movimento do corpo que fala através das cenas e melhor traduz a potência expressiva do

brincante, isto é, de Antônio Carlos Nóbrega, trazendo, assim, as nuances de uma educação sensível, estesiológica e principalmente corporal, na qual traz a motricidade, ou seja, uma intencionalidade originária, fundamentada no movimento da própria vida "[...] que nos coloca no ser através do qual sensibilidade e significação são inelutavelmente ligadas" (CAMINHA, 2019, p. 43).

Encenações do brincante Tonheta

Meu povo, meus senhores
Aqui estou em meu destino
Estou em meu desatino
Vim brincar neste lugar.

(*Mateus embaixador*, Antônio Nóbrega)

Os floreios líricos da canção *Mateus embaixador* convidam nosso corpo a brincar de Bumba-meu-boi, trazendo essa manifestação tradicional presente no filme, dialogando com o mágico universo e as simbologias da dança popular misturadas ao universo teatral dos mamulengos[45]. O significado do brincar cintila-se em nossas experiências corporais, lembranças da infância e sabedorias do viver de quem aprecia. Ao sermos lançados à narrativa do filme, somos seduzidos pela potência expressiva de Antônio Carlos Nóbrega nas cenas.

A película se manifesta como um exemplar singular de linguagem artística, dotado de um riquíssimo repertório cultural, capaz de nos conduzir a cenas repletas de ludicidade, drama, arte, movimento e expressão, dialogando explicitamente com os saberes da tradição brasileira, da vida cotidiana e de seus corpos brincantes. Esses artistas populares se permitem reelaborar suas existências tecendo textos corpóreos, imprimindo códigos e símbolos reveladores de um imenso vocabulário gestual e de ricas experiências sensíveis que entrelaçam sagrado e profano, pensar e agir, construindo um mundo cheio de memórias, ritmos, tons, formas e poéticas que delineiam sentidos educativos de uma singular estética.

No filme, existem três momentos marcantes das encenações de Tonheta, juntamente, na maioria das vezes, com Rosalina de Jesus, que correspondem aos períodos cruciais da existência humana: nascimento, maturidade e morte. Essas cenas educam o nosso olhar ao trazer ensinamentos para o viver, transformando nossa percepção sobre a novidade de chegar ao mundo, o ato de nascer e ter fome de conhecimento, a passagem da vida, os aprendizados,

[45] O teatro de mamulengos é uma das expressões da cultura popular que têm sua trajetória marcada por construções e transformações tanto em suas representações simbólicas como em seus personagens e *performances* (MACÊDO, 2014).

os risos e as aventuras elaboradas na trajetória existencial, bem como a busca de se esquivar da nossa própria finitude, a morte. Todos esses ensinamentos do viver imbricados à fantasia e emoções corporais de apreciação do cinema.

Conforme o pensamento de Langer (1980), a arte penetra profundamente na vida pessoal, sensibilizando-nos, dando-nos energia, apaixonando-nos pela obra e também sendo capaz de moldar nossa realidade de sentimento. Tal pensamento faz-nos pensar a respeito da experiência do riso em diversas cenas do filme e de como temos a oportunidade de refletir sobre os valores humanos e situações singulares que podem ampliar nossos horizontes existenciais relativos à expressividade do corpo, dando-nos novos ensinamentos perceptivos e outras perspectivas.

Abertos aos vários entendimentos, compreendemos que a expressividade do corpo brincante na película dialoga com a linguagem teatral, que, segundo Peter Brook (2011), abarca a capacidade de mutação do ser, a presença corporal, a fantasia, o imaginário, expressando infinitas linguagens e comunicando-se de diversas formas, assim como também aproxima-se do cotidiano vivido, das histórias, situações e temas reconhecíveis para o público, pois o ser humano se interessa pela vida que ele conhece. “O teatro pode refletir todos os aspectos da experiência humana, e por isso toda forma viva é válida, toda forma pode ter um lugar potencial de expressão dramática.” (BROOK, 2011, p. 79). Desse modo, percebemos a expressão da linguagem teatral, trazida nesta autoria, se aproxima da montagem fílmica de algumas cenas do filme, que trazem trechos ressignificados de narrativas e também outras *performances* de Tonheta e Rosalina.

As sequências fílmicas mobilizam nosso corpo ao contato perceptivo com a cultura e a tradição, desabrochando afetos capazes de tecer novas aprendizagens que nos sensibilizam ao sentimento de estar mais vivo no mundo, seja dançando, declamando poesia, cantando, contando histórias ou quaisquer ações que possam traduzir uma expressão artística evidenciada em determinada cena da película. Todas elas, de algum modo, educam nosso olhar através da intencionalidade, da motricidade e da expressividade dos personagens que estão imbricadas às nuances biográficas e aos traços significativos do intenso engajamento sensível da arte nobreganiana.

Consideramos que a expressividade do corpo de Antônio Carlos Nóbrega pode se aproximar da noção de corpo próprio como fenômeno educativo. Segundo o estudioso Luiz Anselmo Santos (2016), há uma inter-relação entre corpo, cultura e sujeito da percepção que traz indícios de um fundamento educativo pondo, assim, o corpo em sintonia com a subjetividade. O corpo é vivenciado por nossas intenções, desejos e projetos. “Podemos dizer,

então, que o corpo é algo inacabado, pois é aberto pela percepção, ele está sempre interagindo com o mundo, tornando-se o resultado de todo esse processo constitutivo" (SANTOS, 2016, p. 172).

Na visão merleaupontyana, o corpo constitui-se como linguagem expressiva, mostrando-se como uma obra de arte, fenômeno vivo, sexuado, que deseja, que sofre, que sorri e que fala, ou seja, é o próprio humano, dotado de uma motricidade. O corpo se movimenta intencionalmente, expressando a originalidade do ser em direção ao viver, a qual me permite lançar no mundo e apreender seu sentido (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para refletir a respeito da expressão cômica desses corpos e sua linguagem, dirijo minha atenção, inicialmente, a uma cena na qual Rosalina de Jesus aparece dormindo, sentada, com seu tórax colado a um livro enorme. Ela usa um lenço em seus cabelos e usa um longo e folgado vestido, de cores rosadas, com tons laranja, vermelho, preto, amarelo e azul. João Sidurino toca uma canção instrumental com um ritmo suave e, de certo modo, um pouco dramático. Ele, com seu terno e cartola pretos, aproxima-se dela. E intensifica a ritmicidade de sua canção, acordando a moça. Já desperta de seu sono, ela olha para o músico.

João Sidurino volta a suavidade de sua canção e segue seu caminho em direção às coxias da cena, que representam um cenário com plantas, um pequeno barco, um painel de tom ensolarado com colchas de retalho compostas por alguns retângulos de tons marrom, preto, azul e vermelho, cores que compõem traços de alguns cenários do Nordeste. Ela abre o livro e a câmera foca mais na personagem. Do livro, surge uma luz que deixa a mulher com a pele mais pálida, evidenciando seus lábios encarnados e o azulado que sombreia as pálpebras de seus olhos.

Ela ergue sua coluna, estufando o peito e esticando os braços, com o seu olhar direcionado para o livro. Rosalina, uma contadora de histórias, projeta a voz para a frente da câmera e começa a falar em "portunhol", isto é, uma mistura de português com espanhol:

> *Pierdem-se en la noche de los tiempos, las orígenes genealógicas del Tonheta. El prodigioso. La única cosa que se sabes, con certeza, es que el pai de Tonheta fue el famigerado Escapulino, namorador, insinuante, raparigueiro. No, pero, Escapulino fue también un notório vigarista. Pero quando tiene su prisión decretada pelo vice-rei, Escapulino fugiu certa noche de la policía, procurando um esconderijo y acabou se ocultando en su lugar preferido.*

Imagem 5 - Rosalina, Escapulino e João Sidurino

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

A câmera projeta nosso olhar ao acesso de parte do texto escrito, contato pela personagem. Rosalina "congela" seus movimentos corporais. Sua mão esquerda toca o livro, enquanto a direita fica acima de sua cabeça, aberta, com a palma voltada para o céu. Escapulino, o pássaro, vem em direção à moça, como vemos nos frames da Imagem 4. Ele olha para suas costas. Corre no mesmo lugar. Abre a boca e acelera seus gestos ao ritmo rápido da música instrumental. Assusta-se, como se estivesse fugindo da polícia, e esconde-se por debaixo das anáguas do longo vestido da mulher. Uma luz branca faz um corte para o início de outra cena. A contadora olha para a câmera e continua a narrar a história: - *Y una voz lamurienta se espalhou por toda la tierra. La voz del grande presepeiro, arranhador de la rabeca y hijo del Escapulino. El formidable Tonheta*. Tocam-se as trombetas. Tonheta-bebê surge por debaixo das saias da dama.

Experimentamos o riso ao sermos afetados pela comicidade do personagem na fase da infância. A expressividade performática de seu corpo aproxima-se da metáfora do corpo como obra de arte, potencializando a noção de corpo próprio de Merleau-Ponty (1999) ao se deslindar, por meio da experiência sensível de seu movimento, sensibilidade e expressão criadora, ultrapassando as relações lineares ou mesmo exteriores a intercorporeidade e a sensibilidade humana. A aparição de Tonheta-bebê, tocando um violino, entrelaça música, mímica, suas próprias peripécias, somadas a um palavrório engraçado com expressões de algumas línguas estrangeiras, como francês, alemão e inglês, junto às caretas, roupas de bebê e movimentação bizarra, podendo provocar boas gargalhadas ao(s) espectador(es).

A cena nos transporta a uma situação lúdica capaz de sentirmos o prazer, o gosto, a alegria de apreciar a brincadeira do personagem. A satisfação da cena cômica nos faz rir bastante, devido à espontaneidade hilariante de Tonheta, conduzindo-nos a uma ressignificação do tempo infantil, aproximando-nos do brincar e da dramatização cênica da criança e de uma riqueza de significados e signos da fala infantil, balbucios, gritos, entre outras sonoridades, que, aproxima-se da visão merleaupontyana, pois "[...] é a língua inteira como estilo de expressão, como maneira única de utilizar-se da palavra, que é antecipada pela criança com as primeiras oposições fonéticas" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 40).

Imagem 6 - Tonheta-bebê, a fala e a fome

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

O brincante está vestido com ceroulas brancas e uma pequena touca de algodão, como observamos nos *frames* da Imagem 6. Com um largo sorriso, sentado no chão, com joelhos flexionados e movimentando os pés. Ele segura seu violino e toca uma música instrumental. Ele começa a falar, interpretando como uma espécie de fala de um bebê:

> *Alors, je les fameux, camardune. Es plaît à vous de troi. [...] Sobretudo, sobretudo, panetone, pretuscone, mastroianni. [...]. Please, de peaple's no black. De caps no de Brad Pitt. Is neir de couple. Pow, pow, pow. Y estay no back power. Especial nale escape ball. Espace now vassell power, verpeter, vepiter, vepoter, verutener.*

E continua a tocar seu violino de modo acelerado e frenético. Dando rodopios, em pé, envolve o(s) espectador(es) com a alegria e tom cômico da cena fílmica. O brincante,

encenando a tenra infância, expressa um momento singular e inteiro da existência do ser humano que se move. Sua expressão traz nossos desejos, necessidades e vontades incompletamente satisfeitas, como percebemos em seu discurso. Claramente, vemos que o personagem explica não ter apenas a fome de alimento, mas também a fome de degustar cultura e seus conhecimentos.

A linguagem propicia a abertura comunicativa com o mundo ao retomar, transformar e prolongar as relações de sentido iniciadas na percepção. Dessa forma, o modo de apreensão do valor da fala do outro é o mesmo que o do gesto corporal, isto é, eu os compreendo quando os assumo como parte do meu comportamento em si. Fala, corpo, percepção e expressão se entrelaçam.

A palavra também é um gesto, uma linguagem e uma forma de conduta intencional do corpo, repleta de significações que transcende o fenômeno dado na percepção, transcendendo-se a si mesma, uma vez que seu movimento consiste sempre em ir além, pelas fronteiras entre o visível e o invisível, sondando as relações entre um mundo e outro (FURLAN; BOCCHI, 2003). Com esse olhar, vemos os sentidos expressivos e fonéticos da linguagem corporal de Tonheta, na condição de criança, recém-chegada à existência, aberto ao mundo e faminto de tudo o que o mesmo pode oferecê-lo.

Nos *frames* da Imagem 6, o bebê Tonheta se desculpa por expressar apenas seus balbucios, pois afirma que mal acabou de nascer e desembarcar na feira livre do mundo e quem quer colocar sabedoria boca afora, tem que primeiro colocar comedoria boca adentro. - *Tenho fome... Tenho fome... Essa é a lei dos recém-nascidos, que são maquinazinhas de comer e descomer. O que é o homem? O que é o homem? É um bicho que come. O que é uma criatura humana? É um bicho composto de três partes: boca, estômago e […].*

Tonheta olha para suas nádegas e diz comicamente:

> *Tenho fome! Tenho fome. E minha pança está oca. Socorrei-me que a boca da noite, mas mal-intencionada do que a boca do mundo, mais desbocada do que a boca do lixo e mais badalada do que a boca do balão. Tenho fome só de ver tanta fartura, valei-me minha dentadura, dentes afiados e caninos, carnívoros e canibais, dentes rasgadores e mordentes. Dentes que pra ficar contentes podem reduzir a pó todo o país.*

Em seguida, Tonheta-bebê é agraciado pela presença da malabarista, parecendo Eva da Bíblia Sagrada, vestida com um biquíni de folhas verdes, com um cinto de cones longos, feitos de tecido estampado, representando cobras com as bocas abertas. Ela se movimenta de forma sensualizada, lenta e delicada. Vira-se de costas para a câmera e tira uma maçã do cone,

por trás de seus quadris. Tonheta se anima. E gesticula com as mãos próximas a seus lábios, levando-nos a entender que ele deseja comer a maçã e, assim, buscando, na expressão de seus gestos, satisfazer seu desejo.

Ele franze sua testa, cintila um olhar surpreso, porque vê a malabarista com duas maçãs, uma em cada mão. Ele toca em sua própria barriga, ri com gesto de satisfação. Ao olhar novamente para a moça, ela faz malabarismo com três maçãs. Ele se anima mais ainda e vai se aproximando dela, sorrindo, movimentando as mãos e cobiçando as frutas. Posiciona-se mais próximo dela e começa a compartilhar uma sequência de movimentos sincronizados, um com o outro, compondo uma expressão de malabares com as maçãs conjuntamente, como vemos nos *frames* da Imagem 7.

Imagem 7 - Malabarismos com as maçãs

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Somos envolvidos nesta *performance* circense conforme a movimentação dos personagens e o modo como a câmera foca cada gesto, sintonia e interação corporal deles, ao ritmo cômico da música ao fundo. Após embolsar as maçãs nos cones, em forma de cobras, a malabarista gira seu corpo e atende ao pedido de Tonheta, lança uma maçã para saciar seu desejo, sua fome. Por fim, finalmente, ele morde um pedaço da fruta. Essa cena relaciona-se ao valor simbólico da necessidade vital do ato de comer, contemplando e, ao mesmo tempo, indo além do exercício da nutrição fisiológica em si, abocanhando o sentido de saciar o oco do corpo que fala em nós, no movimento de acabar também com a significação da fome de

cultura, aproximando-se do pensamento de Lima (2019), quando argumenta que somos todos canibais, devoradores do mundo, de saberes da cultura.

A atitude do corpo desperta o espaço percebido, sua motricidade e sensibilidade não se separa da natureza e da história, atuando no mundo como presença viva, originária, criativa, em movimento. Dessa maneira, o sujeito constrói suas próprias acepções; é dependente da experiência do outro, criando e recriando a cultura, ampliando o processo de conhecer, sentir, pensar, agir, ser, transformar-se. Devorar o mundo da cultura e da tradição, conhecer, aprender e humanizar-se faz parte do viver humano e está explicitamente ligada ao universo da Educação, uma vez que a linguagem evidenciada e o estilo expressivo, empregados por ele na película, produzem e despertam sensações múltiplas, exigindo de nós, espectadores, encontrar as percepções educativas e existenciais do corpo brincante em cena.

Outro ponto interessante a pensar do *Brincante - o filme* é a respeito de uma cena que destaca a presença de uma voz masculina cujo corpo não se vê, uma voz invisível, localizada em um espaço desconhecido, um verbo sem corpo, que não é o das imagens do filme, livre de uma materialidade espacial da narrativa, que apresenta um tom de eternidade, da qual denominamos como "voz de Deus".

Segundo Renan Chaves (2019), ao escrever sobre o documentário clássico e a voz que não vemos, entende que a "voz de Deus" remete a um conhecimento que parte de uma pretensão de irrefutabilidade, de convencimento, de uma determinada hierarquia, expressando, assim, uma ideia de superioridade coercitiva, capaz de forjar informação ao impor sentido e fluidez à narrativa, podendo convencer o espectador e outros atores. Conforme o pensamento de Chaves (2019, p. 85, **grifo nosso**), está mais ligado "[...] diretamente à ideia de onipresença, onipotência e onisciência da voz em sua assertividade - que se encaixa na ideia de documentário educativo, propagandístico, persuasivo e expositivo, sendo esse o prisma dominante sob o qual entendemos a voz **do filme**".

No *Brincante - o filme*, percebemos essa "voz de Deus", que tudo vê e tudo sabe, situada na circunstância preventiva de orientadora e potencializadora da mudança do futuro do personagem, uma voz que comanda ações, gestos, determinam significações palpáveis e mudam o cenário do filme. Nesse sentido, o corpo brincante do palhaço, já adulto, se volta a um exercício de comunicação com a voz de Deus. A cena inicia-se com a imagem de uma antiga mala verde. Tonheta saiu da coxia de tecido, caminhando, sentou-se ao lado dela. Abriu-a. Vemos os tecidos e roupas. De repente, uma luz azul iluminou o palco e a voz - provavelmente, de Deus - começa a falar: - *Tonheta! Tonheta!* Ele se assusta. Rapidamente, salta. Fica de pé, gira e corre para trás da coxia.

A voz pergunta: - *Estás me ouvindo?* Ele acena afirmativamente balançando a cabeça de baixo para cima, repetidamente. A voz: - *Precisas ir embora, Tonheta*. Com o olhar surpreso, direcionado para a luz, uma palma da mão voltada para cima, expressando inquietação e dúvida, faz com que a voz diga: - *Está para advir um tempo em que os ares se cobrirão de cinza e veneno. As águas dos mares e dos rios se contaminarão. A terra fechará seu ventre e se tornará infecunda*. O brincante reage com uma carreta, demonstrando que o prenúncio é agourento e péssimo. O som do trovão potencializa o pesar da cena. A voz comanda:

> *Escafede-te, Tonheta. Faça-te para ti uma carroça de madeira resinosa, Faz-a com duas rodas e com quatro de tração. A farás com uma cobertura para te proteger do vento e do frio. E pelo resto da tua vida, nada poderás possuir que não possa ali caber. Com essa carroça, seguirás pelo mundo, Tonheta. Segue, Tonheta! E segue logo! Antes que eu perca a paciência!*

Ao mesmo tempo que a voz de Deus dá as devidas orientações ao brincante, ele joga próximo à mala varas envoltas em tecidos, uma placa com as imagens de figuras religiosas, um mamulengo, mais varas e tecidos coloridos. A cena é repleta de mímicas e expressões corporais de Tonheta em seu diálogo indireto com Deus, ensinando-nos que podemos vivenciar a dimensão do sagrado. As ordens celestiais orientam-no a construir uma carroça e seguir pelo mundo afora, pois assim como o famoso personagem bíblico Noé construiu uma arca para salvar a si próprio, seus familiares e todos os animais da Terra de uma catástrofe natural, um dilúvio, o personagem construiu uma carroça para proteger-se dos tempos difíceis com a poluição do meio ambiente.

Na cena, percebemos a existência de detalhes estéticos da carroça[46], símbolos da tradição, fitas e tecidos coloridos, em tons de cor terra, fotografias e bonecos de pano, bem como uma placa de madeira pintada com letras vermelhas e detalhes amarelados, compondo a frase “Rodando sigo o Brasil”, abaixo da frase, bem no centro da placa, há as imagens, um pouco desgastadas, de figuras importantes da religião católica: o Sagrado Coração de Jesus, em companhia de Maria, sua mãe. À esquerda, tem a fotografia de três meninas, à direita a fotografia de um palhaço, inspiração do personagem. Como vemos nos *frames* da Imagem 8, ele toca um violão e, pedalando apenas com seus pés, canta:

---

[46] A carroça, o fardão de João Sidurino, entre outros objetos cênicos sintetizam toda a estrutura de inspiração cenográfica do filme: o universo artístico do sergipano Bispo do Rosário. Em entrevista, disponível no Apêndice I, Antônio Nóbrega afirma que sua inspiração artística tanto para o filme, quanto para o espetáculo teatral Brincante e o outro, Segundas Histórias, considerou as obras do Bispo e fez uma releitura nos cenários e figurinos dos personagens.

Andando eu vou.
Eu chego lá
onde eu chego.
Eu sou Tonheta:
brincante,
carroceiro,
andante.
(Tonheta, *Brincante - o filme*).

Imagem 8 - Andando eu vou...

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

A ressignificação de uma narrativa mítica e universal da cultura ocidental, delineando um tom divino à cena, evidencia-nos que a expressividade do corpo brincante do personagem Tonheta é capaz de nos educar, porque apresenta um diálogo entre o sagrado e o profano. Na visão de Eliade (1979), essas dimensões existenciais se complementam referindo-se a uma experiência mítica e simbólica, repleta de sentidos culturais na e para a vida humana.

Tonheta encena a comicidade do palhaço, figura marcante na cultura popular, comunicando-se com outro personagem importante no imaginário social, visualizada na cena através da voz de Deus. O brincante é convocado a exercer a liberdade de viver de modo nômade pelas estradas de diferentes países de nosso imenso planeta Terra. Nessa perspectiva, a expressividade corporal desse personagem pode ser vista como um modo de educação, pois em cada gesto há um poder expressivo, uma percepção que se faz no decorrer da dinâmica da

cena, junto à maneira de como ela nos afeta, enquanto espectadores no exercício apreciativo dela. O personagem, segundo Bráulio Tavares[47]:

> Tonheta vê com simpatia a prática da arte pela arte, mas, para poder praticar sua arte nas horas vagas, ele já foi vendedor de picolé, entregador de pizza, sapateiro, engraxate, porteiro de sinuca, cambista de senha bancária, flanelinha de engarrafamento, vigia de monumento em praça pública, vendedor de amendoim torrado em avião de empresa decadente, cortador de rolete de cana, empinador de pipa em tarde sem vento, desbloqueador de celular achado no lixo de um show de rock, procurador de cachorro perdido, vendedor de bolão vencido da Mega-Sena, contador de filme para quem não tinha o dinheiro do ingresso, puxador de palma em comício, garçom de carroça de angu (OCUPAÇÃO, 2021, p. 17).

Entre todas essas tarefas, Tonheta apresenta-se como um carroceiro andante, caixeiro viajante, um vendedor do "elixir da mandraga", um poderoso líquido que satisfaz desejos, afetos, necessidades sexuais e vontades da libido. Toda a caracterização deste personagem profano gira em torno de brincadeiras e "tiradas picantes", aproximando-se dos estudos do professor Marcílio Vieira[48] (2012, p. 103), com fatores libidinosos, sem escrúpulos ou mesmo pudores, transcendendo a moral e as virtudes, bem como ultrapassando o real e permitindo o "faz de conta" e a inconsequência, faz lembrar, em muitos aspectos, os personagens da categoria dos magníficos, *vecchios*, da *Commedia dell'Arte* e seus sentidos grotescos.

Tonheta, dessa forma, se liga explicitamente à descrição do Velho do Pastoril, que está intimamente relacionado ao mundo e às formas de manifestações populares, desde o espírito das antigas festas laicas e carnavais, com canções, brincadeiras, jocosidades e vocabulário grosseiro, "[...] até se tratando de atos comerciais, como venda de flores (laços ou outros objetos)" (VIEIRA, 2012, p. 103).

Vieira (2005) descreve outra característica dos atores *dell'Arte* que muito se aproximam do personagem Tonheta, quando aponta que as encenações têm características essencialmente ambulantes, transportando cenários e guarda-roupas em enormes carroções, como bem constituem diversas cenas do *Brincante - o filme*.

Corroboramos com Petrucia Nóbrega (2012) quando ela argumenta que a carne do corpo é movimento, memória, estesia. A ação de caminhar, passear e viajar permite ao humano a perspectiva sensível de conhecer, entrar em contato com experiências de reflexão e especialmente de cultura; explorando um mundo, um lugar, uma paisagem de modo a "[...]

[47] Escritor, compositor, letrista, pesquisador, poeta e dramaturgo. É parceiro e amigo de Nóbrega desde 1972, ajudando em muitas produções do artista (LIMA, 2006).
[48] O estudo do professor Marcílio Vieira defende o Pastoril como uma forma de educação cultural celebrada no corpo e no riso, visível por meio do ouvir as cançonetas e do olhar a gestualidade licenciosa dos brincantes desse folguedo (VIEIRA, 2012).

escutar o tempo e habitar o espaço de forma inteira, sentindo-se corpo, sentindo essa força motriz. [...] O corpo assimila a geografia do lugar, torna-se paisagem" (NÓBREGA, 2012, p. 103-104). Nessa lógica, o ato de andar desse personagem nos leva metaforicamente a diversos lugares do mundo, do sertão, do Nordeste brasileiro, da imaginação e do viver.

No entrelaçamento de imagens do caminhão avançando quilômetros rodados pelas estradas de barro, que cortam paisagens interioranas pelo Brasil, junto à suavidade do violino, com o exercício dinâmico da leitura, estudos e digitação de textos do artista, traz o desenrolar de cenas com dança, música, poesia e malabarismo. Tudo isso explica um pouco da complexidade existencial da vida desses artistas, dos corpos brincantes da tradição. Tais artistas são bem representados pela figura de Tonheta.

Outro momento singular é configurado quando o cineasta nos transporta novamente à figura desse palhaço. Em sua fala: - *Estais com goteira no pulmão ou engarrafamento das artérias? Estais com ferrugem nas juntas ou soltura nos intestinos?*. Ele olha para a câmera, como se estivesse conversando pessoalmente com o espectador e dá um tapa na barriga, em sintonia com as diferentes sonorizações onomatopeicas da cena. Com uma risada, o ator diz: - *Vinde a Tonheta!*

Ele abre sua mala, cheia de roupas e fitas, veste um colete colorido enquanto conversa com a gente, mobilizando os músculos de sua face, seus braços e tronco, enfim, todo o seu corpo, mostrando um pequeno frasco do elixir da mandraga, dizendo:

> *Mas dirijo-me hoje aqui principalmente aos casais que já alcançaram um certo tempo de serviço. As vossas noites já não são mais as mesmas? Foi-se aquele tempo da juventude em que o vosso colchão rangia desde a hora da galinha dormir até a hora do galo acordar? O vosso problema já não é mais começar a segunda, mas sim terminar a primeira? Mas calma, calma... No interior desse pequenino frasco estão contidos alguns centímetros cúbicos do famoso elixir da mandraga. Eis aqui o bálsamo, miraculoso, apanacéu universal contra as crises de falta e as crises de excesso. Pois pra obter esse formidável elixir, meus amigos, Hitler invadiu a Rússia e a Coluna Prestes invadiu a Bolívia. Foi pra obter esse elixir, meus amigos, que os Hebreus passaram 40 anos no deserto e os americanos invadiram o Iraque e o Afeganistão. Um gole apenas! Um gole apenas desse precioso líquido e os vossos corpos recuperarão as capacidades físicas dos velhos tempos.*

Imagem 9 - Tonheta e a venda do elixir da mandraga

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Os *frames* da Imagem 9 trazem registros dessa *performance*. Em seguida, a cena de Tonheta cantando “Andando, eu vou...” se repete, com o enfoque da visualização de imagens minuciosas do interior da carroça. A câmera capta um pote com uma cobra imersa no líquido de formol. Vários cordéis pendurados em barbantes e fixados por prendedores. Ao registrar o cenário completo, ele canta e toca seu violão, estando sentado, pedalando imaginariamente “pedais” e permanecendo no mesmo lugar. O painel com a imagem da paisagem interiorana se movimenta graças ao caminhar da bailarina Rosane Almeida, que se desloca, dando uma dinâmica à paisagem. Ela sorri e joga um beijo para Tonheta.

A repetição da cena com o acréscimo de elementos novos, destacados pelo movimento da câmera nos faz perceber a expressão de um emblema, de uma marca, de um estilo de ser, de um modo de Antônio Carlos Nóbrega representar o personagem Tonheta, do encontro de nosso olhar com as coisas que compõem algumas percepções de paisagens culturais brasileiras, especialmente, as do Nordeste.

À vista disso, lembramos do livro *Signos*, no capítulo *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, o filósofo Merleau-Ponty (1991, p. 55), ensina que “a percepção já estiliza”, isto é, o sistema de equivalências mostra a expressão individual e espetacular de sua maneira de ser carne que habita e interpreta o mundo. O mundo do qual nos atentamos se refere ao universo da cultura popular, dos artistas da tradição que é muito bem representado pelo personagem em destaque.

Nessa estética, Tonheta traz muito do Velho do Pastoril, do Mateus do Bumba-meu-boi e do Cavalo Marinho, bem como outras inspirações cômicas que vão desde personagens da cultura popular do teatro da Idade Média, como outros mais modernos, a exemplo de Oscarito e Charles Chaplin, entre outros, desenhando horizontes de percepções lúdicas únicas, expressivamente singulares no modo de envolver o público e encantar com sua irreverência, levando-nos ao devaneio, à imaginação ao transpassamos do real ao fictício de modo tão contagiante e repleto de sentidos, predominando os desejos, os afetos, as pulsões, as ações de movimento.

Esse movimento se distingue como uma linguagem, marcada pelo encontro do olhar espectador com a transformação, não ocorrendo, dessa maneira, separação entre a expressão e o expresso, o ato e a percepção. A expressividade do corpo *performer* de Antônio Carlos Nóbrega tem uma potência de sentidos educativos capazes de nos afetar de múltiplas maneiras. Assim, reconhecemos que a própria gestualidade de sua fala, considerando a filosofia de Merleau-Ponty (1999), amplia a compreensão da linguagem, relacionando-a com as experiências sensíveis do corpo, das expressões gestuais e da existência.

Merleau-Ponty (1999) entende que a palavra faz passagem em nosso próprio corpo, não se distinguindo da atitude que induz, bem como do que ouvimos e vemos. Sua presença se prolonga como imagem exterior e sua significação como pensamento. “ As palavras têm uma fisionomia porque nós temos em relação a elas, assim em relação a cada pessoa, uma certa conduta que aparece de um só golpe a partir do momento em que elas são dadas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 316).

Na fenomenologia merleaupontiana, meu corpo é um objeto sensível a todos os outros corpos, que ressoa a todos os sons, vibra para todas as cores, fornecendo às palavras a sua significação primeira pelo modo com as acolhe. “A palavra é gesto. Essa fisionomia do gesto dá à cena um modo performático que substitui o modo narrativo do texto verbal ou do texto escrito. Essa compreensão filosófica e artística aproxima-se de noções do teatro moderno e contemporâneo” (NÓBREGA; MEDEIROS, 2009, p. 725).

Para as estudiosas Petrucia Nóbrega e Rosie Marie Medeiros (2009), a experiência permite compreender diferentes formas de linguagem como o mito, a poesia, entre outras expressões sensíveis diretamente vinculadas à estesia do corpo. Assim, podemos considerar que a apreciação do *Brincante - o filme* traz múltiplos ensinamentos que se aproximam do exercício educativo de abertura ao mundo da criatividade, da cultura popular, do imaginário, da ficção, do deslumbramento e, especialmente, do riso. Configurando a oportunidade de elaboração de novas compreensões de alguns elementos da existência humana e da construção

de diversos conhecimentos da cultura popular, que contribuem com uma educação sensível, fundada em uma aprendizagem corporal através do olhar, do ouvir, do sentir, da percepção das canções, das mungangas e "presepices" de Tonheta.

Junto a isso, é evidenciada, no *Brincante - o filme*, a linguagem poética do afeto que veste o corpo de potência, permitindo-o abrir-se ao outro no sentido de preencher de sentidos as experiências compartilhadas na própria existência, assim como tecer fios intencionais que se articulam não apenas com o universo particular, mas também permite compreender o universo social, cultural e educativo de todos(as) nós. Em algumas cenas, vemos tons de afeto entre os corpos, animando nosso olhar ao percebemos que há a expressão estesiológica de um movimento dialético de um corpo em direção ao outro, parafraseando o pensamento de Merleau-Ponty (1999), a atmosfera da sexualidade se faz presente e coexiste na intenção e na expressividade das palavras, dos gestos, das emoções e do olhar dos personagens.

Somos afetados(as) pelos enamorados à beira da janela do castelo. Uma senhorita reclama de suas dores existenciais, quando Tonheta corteja-a, expressando que a ama, fazendo-lhe poesias, buscando conquistá-la. Ligados a uma reciprocidade afetiva, os personagens se juntam pelo encontro de olhares e palavras carinhosas. Essa cena romântica é tecida através do diálogo entre Rosalina e Tonheta. A narrativa desse diálogo se aproxima da clássica e universal obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Trata-se de uma história trágica de dois jovens de famílias inimigas que se apaixonam, Julieta Capuleto e Romeu Montéquio, devido às circunstâncias desfavoráveis, os amantes se suicidam.

Os personagens desse romance são transformados por situações da vida cultural nordestina. Percebemos que Rosalina personifica a figura artesanal da namoradeira, uma boneca colorida da cultura nordestina. Ela dialoga apaixonadamente com Tonheta a partir do momento que ele se dirige a ela, todo empolgado com sua presença e ao vê-la:

> *- Quem é aquela que brilha na moldura da janela? É o meu amor! É a minha amada!*
> *- Quem és tu que vem na noite surpreender os meus segredos, me causando tanto medo?*
> *- Ah! É você! Você me assustou.*
> *- E a senhorita também me assustou naquele dia, naquela festa!*
> *- Foi só uma brincadeirinha. Eu tenho que brincar pra esquecer, num sabe? Desde que minha patroa morreu vivo nessa condição. Sozinha, neste castelo, cuidando de meu patrão. Eu cozinho, lavo, passo, arrumo, prego botão. A propósito, qual é o seu nome?*
> *- As mulheres me chamam de muitos nomes, mas pode me chamar simplesmente de Tonheta.*
> *- Mas Tonheta, de que?*

-Tonheta de Lima Condensa Alvarenga Vanderley da Costa Rego Burado Ladeira Arantes do Nascimento Montenegro.
- Ah! Ainda bem, pensei que fosse Montéquio.
- Por quê, minha flor? O que é um nome? Se outro nome tivesse a rosa, seria menos perfumosa?
- Minha patroa, Julieta, acreditou nisso, num sabe? Ela se deu foi mal.

Imagem 10 - Os enamorados à beira da janela

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Nesse instante da cena, ouvimos vários tiros de arma de fogo. Rosalina: - *Meu Deus! É o meu patrão, se ele te pega aqui, ele te mata*. Nos *frames* da Imagem 10, percebemos os momentos nos quais o diálogo afetivo dos enamorados passa por tais desafios. Ao mesmo tempo, conseguimos sentir as dimensões romântica e cômica dos personagens em cena. Diante do perigo da chegada do patrão dela, o brincante realça-se corajoso declamando-lhe uma rima poética: - *Em teus olhos, querida, / Há mais perigos do que / Na espada desse inimigo. / Basta um doce olhar do teu olhar / Para invulnerável eu me tornar.*

O patrão, um boneco de mamulengo, aparece com uma arma de fogo e dá um tiro em direção à Tonheta. Rosalina passa a gritar desesperadamente. O brincante cai no chão. Rosalina sai da janela e começa a chorar copiosamente. Ele, vividamente, toca em seu próprio peito, com expressão de susto e, ao mesmo tempo, de alívio, pois foi salvo pelo medalhão de ferro que estava em seu pescoço.

Sem saber que Tonheta está vivo, Rosalina diz: - *Nunca, nunca mais deste tenebroso, noturno palácio sairei, pois perdi o único amor que encontrei*. Ele, todo envaidecido, passa as pontas dos dedos em suas sobrancelhas e sorri, olhando para o céu. Rosalina lamenta: - *Oh!*

Triste sina essa a minha! Oh! Abençoado revólver. O personagem fica assustado, arregala os olhos e continua atento à fala dela. Antes de apertar o gatilho, diz: - *Eis aqui tua bainha*. No desfecho, Rosalina dá fim ao seu sofrer, dando um tiro no seu próprio peito. Quando menos espera, ele ouve o tiro que a sua amada deu em si, cometendo suicídio. O drama da perda da cena é marcante. O brincante lamenta: - *Oh! Vida ingrata! Oh! Infindável padecer! Oh! Bela princesa, irei ao vosso encontro, em vossa última morada. Quem sabe? O seu verdadeiro leito, leito, fio de pedra, não será o leito nupcial, onde nós nos deitaremos por toda a eternidade?*

O brincante, segue seu caminho. Percebemos que esse sentimento de amor potencializa a existência. Contudo, uma vida de afetos que foi interrompida pelo drama da perda, da finitude humana, do suicídio[49], do desespero, do encontro com a morte. Ainda vivenciando a dramaticidade do sentimento de luto, Tonheta, em sua carroça, faz uma *performance* musical, de modo transformado, cômico, romântico, brega e explicitamente irreverente, indo além da cena trágica vivida, dando outros tons aos nossos olhos e ouvidos, com a letra da música denominada *Noite cheia de estrelas*, de Nelson Gonçalves, como presenciamos através dos *frames* da Imagem 11 e os versos abaixo.

Imagem 11 - *Noite cheia de estrelas*

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

[49] Segundo Albert Camus, no *Ensao sobre o absurdo*, afirma que "Só há um problema filosófico realmente sério: é o suicídio". Consulte: <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/filosofia-suicidio-camus/>. Esse ato tão radical merece ser discutido para além desse escrito, portanto, optamos em não aprofundar sobre o tema nesta pesquisa, focando apenas na vertente dramática da cena afetiva e intensa dos namorados.

Lua, manda a tua luz prateada
Despertar a minha amada
Quero matar meus desejos
Sufoca-lá com os meus beijos
Canto e a mulher que eu amo tanto
Não me escuta, está dormindo canto e por fim
Nem a Lua tem pena de mim
Pois ao ver que quem te chama sou eu
Entre a neblina se escondeu
Lá no alto a Lua esquiva
Está no céu tão pensativa
As estrelas tão serenas
Qual dilúvio de falena
Andam tontas ao luar
Todo astral ficou silente
Para escutar
O teu nome entre as enfeixas
E as dolorosas queixas ao luar
(Noite cheia de estrelas, Nelson Gonçalves)

Como podemos observar, Tonheta toca seu "hipermultipolissintetizador DX14Ypisilone", que é "[...] uma reunião de vários instrumentos tocados com os pés, boca e ainda tem o violão nas mãos e canta divertidamente com a platéia", como afirma Rezende (2007, p. 26). As tonalidades teatralizadas dessas cenas se mesclam a traços imagéticos da linguagem circense, assim como também as ritmicidades de danças afro-brasileira e contemporânea, entre outras expressões culturais brasileiras. Há a configuração de outra cena romântica, porém bem dramática. Tonheta representa poeticamente a situação de velar o corpo de sua amada.

Com a colcha de retalhos cobrindo seu corpo, Tonheta entra por um portal com a imagem de dois anjos cobrindo seus próprios rostos. Ele caminha por entre as coxias de tecido do circo. Vê o corpo de sua amada Rosalina, uma boneca gigante de mamulengo, muito similar aos bonecos de Olinda que são destaque do carnaval pernambucano. O brincante começa a falar dramaticamente: - *Aí estais! E estais tão mudada. Pareces outra*. E a câmera centraliza na figura da boneca, destacando o rosto e o colo dela. Ele continua a contemplá-la, de maneira sôfrega e lamuriosa, retoma a falar:

> *Aonde estão as rosas que carminavam as tuas faces? Por que as trocaste por lírios tão brancos? E os teus lábios, por entre os quais fluíam tão perfumado anelo, porque estão cerrados e sem viço? Não, não és a mesma! Não! Não! Sei que és tu. Sei que te foste e que não hás de voltar.*

O choro é a expressão marcante de seu corpo, educando os sentidos perceptivos de quem aprecia. Ele esconde o rosto por entre seus próprios braços e o ventre de sua amada. A

música muda. A boneca se mexe, levantando-se do leito e Tonheta arregala os olhos, seus corpos se levantam. O brincante a segura pelos braços. Beija a sua mão, aproxima seu peito ao dela. Rodopiam, dançam no espaço. Ele a deixa ainda mais alta que ele. A câmera foca apenas na boneca girando por entre os tecidos da tenda. Os dois continuam a valsar e Tonheta vive esse momento de modo intenso com o corpo de sua amada. O lamento pela morte de Rosalina continua com o choro dele, debruçado no corpo dela. Ele dança com ela. Poetisa. Sofre. São imagens que convidam o espectador a dançar. Em seu lamento, clama pela vinda da sua própria morte, como podemos ver nos *frames* da Imagem 12.

Imagem 12 - Tonheta no leito fúnebre de sua amada

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Tonheta clamou fervorosamente, abrindo seus braços e olhando para o alto: - *Vem, doce Morte, consoladora dos aflitos, bálsamos dos desesperados. Vem, acalenta-me. leva-me contigo em teus braços de mãe. Ajuda-me a mergulhar no sono eterno. Ui, ui, ui!* Ele continua a chorar e novamente aproxima seu corpo ao dela. Em pouco tempo, questiona a validade desse desejo. Olha-a e diz: - *Morrer?* Olha para a câmera, como se estivesse olhando para o espectador: - *Para quê? Morrer seria esquecer-te. É melhor que eu fique vivo aqui nesta terra ingrata e infeliz, contando a humanidade o quanto eu te amei*. Ele se levanta, se afasta dela, pega a colcha de retalhos e diz: - *Boa viagem. Reze por mim*.

Cobre o corpo dela com a colcha, em seguida, ele caminha. De repente, a Morte atende a seu apelo e o chama. Eles iniciam um diálogo:

- Tonheta.
- Santo Antônio?
- Não! Sou eu!
- Quem é a senhora?
- Sou a Morte, Tonheta. Eu sempre apareço quando me chamam.
- Ninguém chamou ninguém por aqui, viu?
- Ah! Olha que chamou sim!
- A senhora não entendeu. Aquilo foi só uma invocação retórica. Nem precisava ter se incomodado.

Tonheta movimenta expansivamente seus braços e mãos, olha atentamente para a Morte, com uma máscara parecida de uma caveira - que deixa à mostra seu queixo e seus lábios. Assim como ele, ela também gesticula bastante ao falar, realizando a movimentação de seus braços e mãos, mantendo seu tônus muscular da coluna alinhado e imponente, como uma realeza. Nessa dinâmica cênica, a câmera ora evidencia a imagem de Tonheta, ora realça a imagem da Morte que parece com a personagem *La Catrina*, uma figura emblemática do Dia dos Mortos presente nas celebrações festivas de luto mexicano. Boa parte da narrativa é acompanhada com os sons sombrios, parecidos com os de trovoadas, que por mais que não apareçam nos *frames* da Imagem 13, podemos percebê-las apreciando o filme, pois sinalizam um tom de medo, pavor e terror.

Imagem 13 - O encontro de Tonheta com a Morte

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Nessa narrativa assombrosa, os atores continuam o diálogo:

- O caso é que eu já me incomodei. Como é? Está pronto?
- De jeito nenhum!
- Então, vamos assim mesmo.
- Calminha aí, viu, dona! eu só vou na presença dos meus advogados, viu!?
- Advogado coisa nenhuma, Tonheta. Vamos. Se prepare!
- Se prepare como?
- Escolha.

A Morte levanta sua saia. A câmera ressalta a imagem de vários objetos utilizados para a prática de suicídio. Neste instante, percebemos um tom de humor e, ao mesmo tempo, de vapor, pois Tonheta, ao que parece, fica em uma situação cada vez mais delicada de sair. Mesmo assim, o brincante continua o diálogo, questionando: - *Escolher o que, danada?* A Morte sugere: - *Revolver!* E segura o instrumento, mostrando-o com um sorriso enorme e a conversa segue:

- Dona, a última vez que eu brinquei com arma de fogo eu quase que morro, viu!?
- Que tal este daqui, Tonheta?
- Piorou. Eu tenho medo de fazer a barba, quanto mais me cortar com uma coisa dessas.
- Veneno?
- Isso é de mau gosto.
- Mal gosto coisa nenhuma, Tonheta. Muita gente ilustre já morreu disso. Sócrates, por exemplo.
- Isso foi antigamente, danada. No tempo em que essas coisas tinham qualidade. Hoje tá tudo cheio de aditivo químico.
- Ah, Tonheta, mas o que é que você quer, afinal?
- Eu quero que a senhora me deixe em paz.
- Ah, não! Por que é que me chamou? Ah, Tonheta! Ande logo! Quer morrer de que? Gás? Atropelamento? Pulo de edifício? Assalto? Infarte? Sequestro? O cardápio é grande!
- E eu posso escolher qualquer coisa?
- Qualquer coisa!
- E a senhora é obrigada a aceitar?
- Obrigada não! Eu faço com todo prazer!
- Então, lá vai... Eu quero morrer de rir.

Enfim, a Morte vai embora. Ele se liberta do fim de si. Assim, a cena finaliza e o brincante dribla a assombração com sua astúcia, inteligência e bom humor. Entendemos que é pela potencialidade transgressora do riso que Tonheta escapa da morte, reescrevendo seu destino, mostrando-nos mais uma vez o valor educativo de ser brincante! Segundo Caminha (2012), de forma radical, descobrimo-nos protagonistas de nossas histórias de vida em função da negatividade da morte, a qual é o "não" fundamental que unifica todos os sentidos

atribuídos à resistência do mundo, tendo na motricidade e na subjetividade os elementos essenciais de busca a reconfiguração de nossa existência.

Entendemos que a subjetividade possui uma instauração originária que é subjacente ao corpo, que ao dirigir-se para o outro, depara-se com a resistência do limite, da diferença, do não, da morte. "A surpreendente finitude nos resplandece que o 'eu posso' da motricidade intencional ativa afirma na tensão do 'eu não posso' passivo revelado pela presença aniquiladora da morte." (CAMINHA, 2012, p. 47).

Na cena seguinte, a dança se faz mais uma vez celebração da vida!

Desassombrado
Eu desassombrei
Eu pensei que o malassombro
Fosse maior do que eu [...]
Limpei a vista
Sacudi o meu calvário
Nas contas do meu rosário
Prossegui meu caminhar
É manga-espada
É manga-rosa, é manga-roxa
Essa é minha trouxa
Vou por aí desassombrar
(*Desassombrado*, Antônio Nóbrega)

Contra a morte, Tonheta dança um xote, desassombrando-se, enaltecendo a vida e nos traz ensinamentos que se confraternizam com o riso, o imaginário, o sonho e o desvencilhamento da nossa condição humana de finitude. Com a música *Desassombrado* e Antônio Carlos Nóbrega dançando lindamente. Parafraseando Huizinga (2007), a dimensão lúdica leva-nos ao exercício de misturar jogo e seriedade, convicção e fantasia, sagrado e profano, trazendo-nos uma estética que transparece o fenômeno da hibridização cultural expressa nos espetáculos, no *Brincante - o filme*, bem como nas músicas, nas danças, no teatro, nas festas e demais atividades socioculturais do Instituto Brincante.

O contato com esses saberes da cultura popular e do viver humano apresentam peculiaridades estéticas que despertam inúmeras lógicas, simbologias e emoções, desvelando valores culturais, éticos, lúdicos e interativos para o usufruto consciente do tempo livre e o desenvolvimento não apenas pessoal, mas também social. Tudo isso está intimamente ligado a uma necessidade vital do ritmo e da expressividade que são sentidas e especialmente apreendidas pelos corpos brincantes na própria disponibilidade de dançar para si e também de conviver na comunidade. Nessa acepção, a ludicidade se apresenta:

> [...] como um fenômeno da cultura relacionado ao corpo e à sensibilidade que permite ao ser humano ampliar seu potencial e desenvolver formas de convivência social, ética, solidária, fraterna e afetiva. O lúdico e as atividades de lazer constituem-se como um bálsamo para a vida humana, fonte de vitalidade e equilíbrio de nossos humores. As sensações lúdicas animam a vida e o conhecimento. (NÓBREGA, 2014, p. 111).

No exercício de redefinição do mundo da tradição, Antônio Carlos Nóbrega mergulha em experiências inéditas, repletas de valores, belezas, simbologias e conteúdos educativos, reveladoras da nossa brasilidade. O artista se abre ao universo da cultura popular por meio da apreciação e experimentação das manifestações tradicionais de nosso Brasil, tais como Bumba-meu-boi, Caboclinhos, Frevo, Maracatu, Pastoril, Reisado, Tambor de Crioula, entre outros brinquedos, festas e rituais, e, em segundo, permite-se a realizar o exercício de criação e apresentação de diversos espetáculos, nos quais as diferentes linguagens artísticas se resplandecem, encantando intensamente seus espectadores, trazendo, assim, pistas para refletirmos sobre a chance de aprendermos a ser brincantes, aproximando-nos da cultura popular e seu universo de ludicidade, risos, criações, interações e inúmeras modos de se expressar.

Tudo isso nos convida ao encontro com seu mundo artístico, proporcionando uma educação mais sensível, repleta de ensinamentos que podem instigar nosso corpo a brincar, dançar, reinventar-se e imaginar através da experimentação de narrativas ligadas ao lúdico, ao expressivo, ao lírico, ao sensível, ao festivo, ao drama, à emoção, à comunhão e à releitura dos saberes ancestrais da cultura tradicional brasileira.

Nessa experiência perceptiva de ver as encenações do corpo brincante, acessamos o mundo da cultura popular mesclado a traços da cultura erudita, fazendo nosso corpo ancorar nas cenas fílmicas, mobilizando-nos a experimentar o presente vivido e sentido no próprio exercício de apreciação cinematográfica, proporcionando-nos uma educação estesiológica que parte da apreciação e sensibilização da arte expressiva do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega, especialmente, de seu personagem Tonheta, integrando, movimentando e potencializando nossa percepção relativa à dramaturgia e à comicidade das cenas no exercício de imersão nas narrativas do filme.

As cenas do filme nos mostram narrativas musicais, danças, encenações da vida simples do carroceiro Tonheta, suas andanças, artimanhas, emoções, afetividades, aventuras e tantas outras nuanças lúdicas que nos ensinam que a cultura popular, do artista da tradição, revela muito sobre seu mundo vivido, seus saberes, que trazem muitos ensinamentos sobre nossa identidade brasileira, bem como as riquezas de nossa arte popular. Esse corpo brincante

evidencia que precisamos brincar, dançar, fantasiar, bem-viver e dar mais leveza à existência humana. Ensinando-nos, desse modo, que podemos fazer tudo o que mais desejamos e sonhamos a medida que permitimo-nos trilhar pelos caminhos de uma existência mais colorida, dinâmica e criativa através do acesso ao mundo das expressões culturais.

Expressões dançantes no cinema

Deixo os versos que escrevi,
As cantigas que cantei,
Cinco ou seis coisas que eu sei
E um milhão que eu esqueci.
Deixo este mundo daqui,
Selva com lei de cassino;
Vou renascer num menino,
Num país além do mar...
Licença, que eu vou rodar
No carrossel do destino [...].
(*Carrossel do destino*[50], Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares)

A cena do *Brincante - o filme* sobrepuja um dia nublado. No vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na capital paulista, as pessoas ao redor de Antônio Carlos Nóbrega e todo o elenco de dançarinos da *Companhia Antônio Nóbrega de Dança* são convidados a dançar a lírica ciranda *Carrossel do destino*. Nesta cena, pessoas negras, brancas, pardas, velhas, jovens, crianças, mulheres e homens dançam. A cena mostra que os diferentes corpos se dão as mãos alegremente, saltitando, acompanhando o ritmo da voz e dos passos dele e de sua esposa, Rosane Almeida. A cena é tão envolvente que transeuntes não apenas apreciam a dança, mas também se dispõem a cirandar. Entrelaçadas, de mãos dadas, as pessoas cirandam, dançam e cantam com o casal de artistas.

Os músicos tocam com seus corpos envolvidos na *performance* musical, acompanhando toda a movimentação gestual dos cirandeiros. A câmera faz um giro de 360 graus, registrando a frenética movimentação de carros na lateral da praça, dos espectadores e, especialmente, uma quantidade imensa de pessoas dançando, que tiveram sua pele invadida pelo som da voz do artista. Nesse instante, o espectador sente a vibração do dançar, de fora para dentro e, ao mesmo tempo, de dentro para fora do corpo, em um movimento sensível de

[50] A canção Carrossel do destino, cuja letra é formada por décimas de sete sílabas, está presente tanto no *Brincante - o filme* e quanto no espetáculo *Lunário Perpétuo*.

empatia do olhar. Desse modo, a cena impulsiona outras circularidades de sentidos expressos nos corpos daquela ciranda.

Originária da cultura praieira de Pernambuco, segundo Otelo e Vieira (2016), a ciranda tem como uma de suas mestras a Lia de Itamaracá, dando ritmo ao compasso animado de seus integrantes, os cirandeiros. Essa dança tradicional é viva, circular, unificante e pulsante, sendo reinventada a cada nova roda, a cada novo brincante que entra e sai da movimentação, estando aberta a novas configurações que permitem ao corpo dá-se à poética do mundo cirandeiro em forma de movimentos e intenções expressas na vivacidade e na presentificação de sua realização mesmo na espacialidade e temporalidade de uma cena fílmica. A movimentação dessa ciranda intensifica nossas acepções corporais, educando-nos e, ao mesmo tempo, fazendo-nos vibrar de novas emoções, tessituras e inéditas leituras de mundo, compondo aprendizagens que nos fazem reaprender a sentir, agir, vibrar e ver o mundo.

A música se integra à dança e/ou a outra arte de modo que ambas atuam como "[...] parceiras iguais que desabrocham e se complementam em um gênero novo." (PAVIS, 2011, p.131). A música faz menção a todo tipo de evento sonoro – vocal, instrumental, ruidoso – capaz de ser audível no palco e na plateia. Por essa perspectiva, a música tem a capacidade de influenciar: "[...] nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós." (PAVIS, 2011, p. 130).

Para Langer (1980), o músico cria uma forma de expressão ao fazer uma peça de música. Seu impulso criativo é elaborado por sua imaginação artística. A música "[...] é uma apresentação simbólica da mais alta resposta orgânica, a vida emocional dos seres humanos." (LANGER, 1980, p. 133). Sua tarefa é organizar nosso corpo, ritmando nossos sentimentos, dando-nos uma unidade subjetiva de experiência, bem como transformando nossa percepção.

A função da música não é a estimulação dos sentimentos, mas a expressão simbólica deles, revelando-se como uma forma sensível do ser humano enunciar suas emoções e pensamentos. Dessa maneira, a música indica como o sujeito imagina os sentimentos, "[...] mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele sabe sobre a chamada 'vida interior'; e isso pode ir além de seu caso pessoal, porque a música é, para ele, uma forma simbólica, através da qual pode aprender bem como exprimir idéias sobre a sensibilidade." (LANGER, 1980, p. 30).

Nessa perspectiva, destacamos algumas expressões dançantes que perpassam por toda a película, *Brincante - o filme*, e intensificaram a todo o momento nosso desejo de dançar, pensar e ampliar os horizontes interpretativos das diversas tessituras da dança que se

manifestam na rede de significados do filme. Segundo a tese do pesquisador Luís Adriano Costa (2015), o interesse de Antônio Carlos Nóbrega pela dança se faz presente desde o início de sua carreira artística, o que foi aumentando gradativamente, a partir do momento em que o artista passou a ter um contato mais próximo com o mundo da cultura popular, especialmente com o Mateus Guariba, Nascimento do Passo[51], Zumbi Bahia[52], Mestre Salustiano[53], enfim, todo um leque de personagens, grupos, experimentações de dança e manifestações descobertas pelo artista. Entre elas, destaca-se seu contato com o bailarino Klauss Vianna[54], que através do método de consciência corporal, passou a construir sua maneira de sistematizar os saberes da dança. "Foi a partir daí que ele passou a perceber a natureza do corpo, a verificar como o bailarino coloca seu corpo a serviço da dança, sem que essa dança esteja relacionada a nenhuma linguagem particular." (COSTA, 2015, p. 109).

No período de 1985 a 1991, Antônio Carlos Nóbrega participou da implantação do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp e trabalhou como professor de Danças Regionais Brasileiras. Essa oportunidade o aproximou da professora e crítica de dança Helena Katz[55], com quem ele passou a ter um contato cada vez mais frequente. Por sua vez, ela "[...] se transformou numa grande incentivadora e uma das maiores entusiastas do trabalho de Nóbrega com dança." (COSTA, 2015, p. 109).

A participação no Ensino Superior aprofundou a reflexão sobre seu trabalho com a dança e sua própria carreira artística. Além disso, o exercício de transformação da cultura popular e o processo criativo perpassa pela ligação com a obra de Guimarães Rosa[56], o uso do romanceiro popular e os folhetos da literatura de cordel, compondo a estética das obras do artista, inclusive suas danças.

---

[51] O mestre de Frevo Nascimento do Passo desenvolveu um método específico de ensino dessa dança (O Passo do Frevo), em Pernambuco, acessível a todas as pessoas. Assista: <https://www.youtube.com/watch?v=rsos4kLa-9o>.

[52] O mestre de capoeira Zumbi Bahia se chama Adalberto Conceição da Silva e tem mais de 50 anos de sua vida dedicados a essa prática corporal.

[53] Foi um dos maiores dançadores de cavalo-marinho, interpretando diversos personagens: arrelequim, dama, galante, contador de toada, Mateus. É considerado um dos grandes nomes do maracatu em Pernambuco, uma das maiores autoridades em cultura popular no Estado. Leia: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=700>.

[54] Klauss Ribeiro Vianna foi coreógrafo, professor e bailarino. Considerou os estudos anatômicos para a exploração do movimento criativo na dança e desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro.

[55] Helena Tania Katz é filósofa, pesquisadora, crítica em dança e professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, onde concluiu o doutorado.

[56] Guimarães Rosa, médico e diplomata, foi uma das principais expressões da literatura brasileira de tempos modernos. O romance *Grande sertão: veredas* é sua obra prima. Renovador da moderna literatura, tomou por base o regionalismo mineiro e criou sua própria linguagem literária, a partir de neologismos e da construção sintática e melódica das frases. Consulte: <https://www.ebiografia.com/guimaraes_rosa/>.

Enxergamos que a dança deu um maior frescor ao pensamento do artista, fazendo-o perceber seu corpo e o corpo do outro de modo mais intenso, criando um mundo mais colorido, mágico, cheio de vida e múltiplas perspectivas de experimentação de ritmos, expressões e movimentos. Para a estudiosa e bailarina Karenine Porpino (2018b), o ato de olhar revela-se como experiência de ver e ser visto, entre o que vejo e o que é visto por mim, entre o modo de ver e daqueles que fazem meu mundo, entre ver o mundo e ver a mim mesma são experiências potentes para o dançar. “Meu olhar se transforma em movimento de dança, confunde-se com o que é visto, e com ele recruta tantos outros modos de ver que daquele novo olhar se diferenciam.” (PORPINO, 2018b, p. 60).

Em sua tese, Porpino (2018a) defende que dança é educação, desvelando-se como experiência estética do corpo. Essa experiência sensível com a dança se dá na gestualidade potente do corpo, poetizando a existência. “Literalmente, a dança traz o corpo à cena. É o corpo que baila sendo o próprio bailarino. Dançar é poder incessantemente acreditar no corpóreo, em sua capacidade infinita de transcender o dito.” (PORPINO, 2018a, p. 26). Seja em uma apreciação ou mesmo no próprio ato de dançar, temos a sensação de um envolvimento estético com a dança. Sentimos o quanto somos sensíveis a ela, bem como percebemos seus sentidos. Entregues a ela, as palavras não conseguem trazer suas infinitas interpretações.

Por esse viés, Porpino (2018a) nos ensina que precisamos considerar as expressões polissêmicas do corpo vibrante, desejante e criativo, que ao dançar, poetisa e transforma a vida. Esse pensamento aproxima-se de como podemos relacionar a maneira de como a Educação se manifesta como aprendizagem da cultura, na qual há a apropriação e, ao mesmo tempo, (re)criação da cultura.

> A dança é um ir e vir de formas impregnadas de saberes múltiplos que são recriados a cada momento de sua realização. Essa recriação é ao mesmo tempo única e coletiva, pois cada ser humano a recria a partir de suas próprias experiências estéticas, mas tais vivências só podem ser entendidas a partir da cultura que lhe dá sentido (PORPINO, 2018a, p. 102).

É partindo desse olhar que vemos os corpos do *Brincante - o filme* como expressões de um educar, configurado pela sensibilização de nosso olhar, partindo das gestualidades e sensações das danças exibidas na película. Em um dos primeiros momentos do filme, vemos o castanho das imagens de vários violinos de Antônio Carlos Nóbrega, em sua casa. Ao som de um de seus violinos, no espaço da biblioteca particular, presenciamos o artista de pé, à frente de sua estante, repleta de livros. Ele aparece concentrado na leitura de um livro. A cena

continua com a fotografia de sua esposa, com um vestido longo e colorido, de dançarina. Ele aparece tocando seu violino, acompanhando a partitura a sua frente. Ao fundo, vemos dois quadros com os desenhos dos personagens Mateus e Minervina[57]. A câmera mostra *Par lui-même*, de Villa-Lobos e *Homo Ludens*, de Huizinga. E o artista sentado, à frente do computador, digitando um texto à sua esquerda, com anotações e outros livros abertos.

Imbricado a esse cenário e a musicalidade de seu violino, vemos uma foto antiga da família Almeida, pais e filhos: Antônio, Rosane, Gabriel e Maria Eugênia. Esta última se destaca na imagem de uma criança. Hoje, a jovem mulher é conhecida como "Tita", uma dançarina que aprendeu muito com os pais e todo o processo criativo, estesiológico e educativo do Instituto Brincante. Na penumbra de dois holofotes do palco, após o *blackout,* vemos a iniciação de um fluxo de gestos dançantes. Tita dança, movimentando seus braços, tronco e quadris, juntamente com outra jovem dançarina, Marina Abid[58]. Ambas estão vestidas de branco, com blusinhas, tutus e calçolas enormes na altura dos joelhos. A ritmicidade lenta e suave, nos primeiros momentos da cena, dá lugar a uma aceleração rítmica na qual Tita agacha-se e salta. Enquanto Marina permanece centrada em seu nível médio, movimentando seu tronco e, em seguida, mobiliza lenta e fluidamente seus braços.

Imagem 14 - As bailarinas brincam

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

[57] Esses personagens estão presentes no espetáculo *Na Pancada do Ganzá* (1993).
[58] Marina Abid foi uma entre tantos outros jovens que passaram por um processo formativo no curso *Jovens Brincantes*, do Instituto Brincante.

Após isso, Marina Abid faz uma estrelinha, realizando uma cambalhota no ar. Sustenta seus pés no chão, impulsionando um novo salto. Gira seu corpo e Tita fica centrada no nível médio. Torce seu tronco para trás, estica seus braços em direção a Marina de maneira fluída. Seus corpos se aproximam e elas saltam, ao mesmo tempo, tocando um umbigo no outro. Elas brincam, dançam em meio aos jogos expressivos e múltiplos gestos alusivos às brincadeiras infantis e ao próprio *ballet*. Elas se expressam como se fossem as bonequinhas vivas daquelas clássicas caixinhas de música, existentes desde os tempos modernos em nossa cultura, especialmente nos quartos de meninas, como símbolo de charme e beleza de seus ambientes privados. No filme, as dançarinas giram inúmeras vezes.

Vemos uma composição[59] que dialoga com brincadeiras e danças ritmadas, juntando passos e síncopes corporais, cuja estrutura aprofunda cenas expressivas de uma escrita do dançar, tecidas por vãos energéticos e dionisíacos, que traduzem princípios de movimentos com uma energia mais livre, orgânica e lúdica, tocando-nos de novas maneiras. Brincam, tocam as mãos uma da outra nos níveis alto, médio e baixo, como em uma brincadeira cantada vivenciada especialmente por crianças. Elas sorriem alegremente. Saltitam, saltitam, saltitam. Giram, giram, giram, acompanhando a rapidez rítmica da música. Param, acalmam e a música suaviza seu ritmo. Elas tocam suas mãos, rodopiam. Estica uma perna para o alto, uma de cada vez. Saltitam sozinhas no nível alto.

[59] A composição coreográfica das bailarinas aparece no *Brincante - o filme* de modo diferente que o que vemos no Espetáculo *Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira* (2009) apenas um dos figurinos e energia lúdica dos movimentos são resgatados, mas os repertórios de gestos e músicas são outros.

Imagem 15 - As bailarinas dançam

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Como vemos nos *frames* da Imagem 15, as bailarinas entrelaçam seus braços e saltitam no nível médio. As imagens de suas mãos e braços apresentam uma determinada fluidez de movimento evidenciada na câmera. Uma dançarina se agacha, curvando todo seu tronco, enquanto a outra salta por cima de suas costas, como em um gesto de "pula carniça", uma brincadeira tradicional brasileira. Continuam a saltitar de diferentes formas. Acompanham a suavização rítmica da música, sustentando seus corpos em seus espaços pessoais e mobilizando suavemente apenas seus braços, antebraços e mãos, realizando a movimentação de ondas e arqueando seus troncos para trás, isto é, fazendo um *cambré*[60]. Voltam a fazer outros saltos e giros nos níveis altos e médios, movimentando seus corpos de modo exímio. Giram e giram até tocarem suas costas e sentarem, ao mesmo tempo, no chão como se fossem duas bonecas de pano.

Nessa cena coreográfica, percebemos que as bailarinas não fazem apenas movimentos retilíneos e evoluções geométricas como as movimentações e os virtuosismos de coreografias clássicas ou mesmo narrativas do ballet em si, mas também ressignificam esse dançar, educando nosso olhar por outras percepções. As dançarinas movimentam suas pernas, tronco, quadris e braços de modo frenético e intenso. Fantoches, brincantes, meninas, crianças. Elas interpretam, brincam, batem palmas, rodopiam, saltitam, entrelaçam seus braços,

[60] A palavra vem da gestualidade do balé clássico, significando arqueado, ou seja, o movimento que consiste em dobrar o corpo na parte da cintura, para a frente, para trás ou para os lados, com a cabeça sempre acompanhando a direção dos braços. Um bom *cambré* é aquele realizado com força e flexibilidade. Consulte: <encurtador.com.br/syJO0>.

expressam-se em todos os seus movimentos, sorriem. Seus gestos nos provocam o desejo de dançar e participar da cena do filme, de buscar entender e dar conteúdo aos gestos de dança.

Concordamos com o pensamento de Petrucia Nóbrega (2015) quando esclarece que o cinema, na perspectiva merleaupontiana, nos dá o movimento, os gestos e as sensações do movimento. O corpo em si já é expressivo em cada um de seus gestos. "Então, o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido por um ato do espectador no processo de comunicação. Neste contexto, os gestos são pontos sensíveis sobre o mundo da expressão e da comunicação" (NÓBREGA, 2015, p. 115). No *Brincante - o filme*, o cineasta nos lança ao desafio de apreciação de diversas linguagens expressas pelos corpos, entre elas, destacamos as danças que se revelam como experiência estética potencializadora de várias sensações estesiológicas, capazes de educar nosso olhar ao configurar outras percepções em nós.

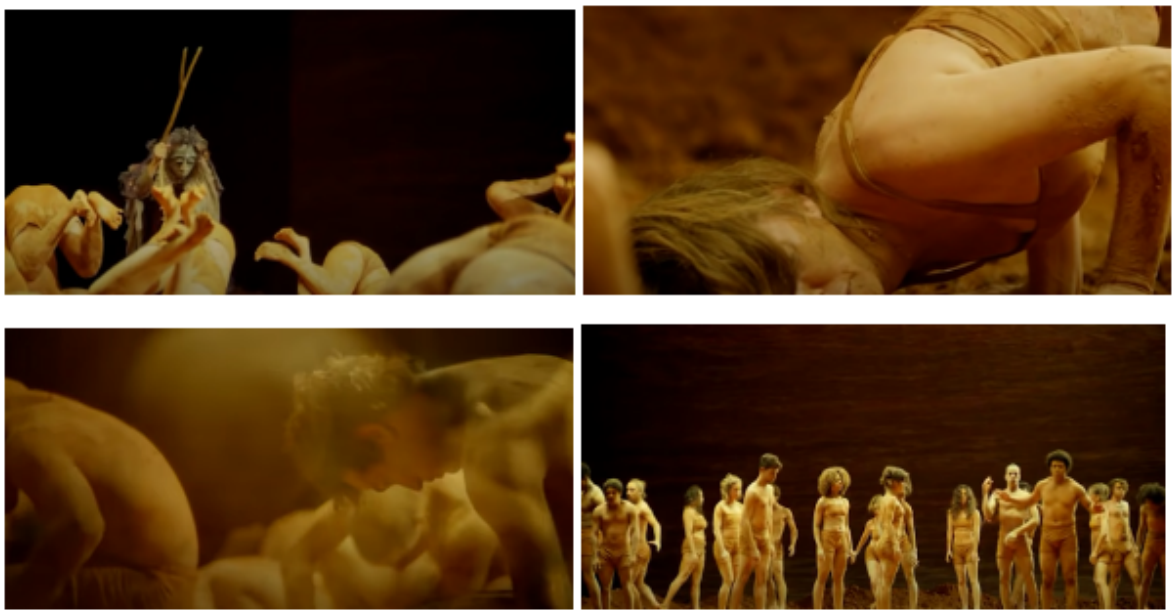
O ritmo dessas visibilidades, as tonalidades das cenas, as sonoridades, as músicas e as poéticas engajam um jogo que mobiliza os sentimentos de nosso corpo, compondo um espaço-tempo em torno de nós, convocando nossa percepção. Desse modo, somos impactados(as) pela expressividade do corpo brincante que ao dançar, embriaga-nos com a potência cênica delineada na presença expressiva do gesto. No *Brincante - o filme*, vemos a paisagem árida do sertão e a presença da personagem Gaia, mãe Terra, uma velha mulher corcunda, envolta em enormes vestes marrons, como folhagens, usando uma máscara de expressão triste, sentada sobre uma pedra. Ela se levanta e caminha lentamente, com o auxílio de seu longo cajado, pela estrada barrenta e seca. Ela para, olha para o céu e presta atenção no som do caminhão do Brincante que se aproxima dela, passando pela estrada. Gaia olha o transporte e depois observa a paisagem da qual faz parte, destacando imponência e mistério em sua vivacidade existencial na paisagem bucólica, como vemos nos *frames* da Imagem 16.

Imagem 16 - A presença de Gaia

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Outra cena traz a imagem do palco, com outra música instrumental. Nesse espaço, Gaia aparece, caminhando sobre o chão de barro. Ela para e observa o chão repleto de corpos parados, equilibrando-se por suas cabeças, ombros, mãos e antebraços. Corpos de pernas para o ar. A câmera evidencia uma sutil movimentação dos glúteos, coxas, pernas e pés dos bailarinos. Os corpos, cheios de areia e lama, se ressaltam atrelados à Terra, fértil, pulsante e farta, grávida de vida. Vemos na tela do cinema os corpos, filhos da Terra, firmes e fortes, de cabeça para baixo, com mãos fixadas na areia, pés, repletos de lama; eles movem seus dedos um por um. Gaia passa por entre seus filhos lentamente, potencializando o tom dramático desse dançar. O baixo corporal dos bailarinos é novamente evidenciado, juntamente com a imponência do caminhar dessa personagem.

Imagem 17 - Gaia e seus filhos



Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Percebemos, no *Brincante - o filme*, um foco imagético da movimentação respiratória dos pulmões da dançarina Rosane Almeida. Na mobilidade lenta, dramática e lânguida das pernas dos outros dançarinos que, a todo o momento, sustentam-se no ar. Os ouvidos se abrem para escutar o chão. Cabeças, ombros e mãos apalpam os grãos de areia, evidenciando a tonicidade corporal de cada dançarino. Gaia observa todos, em seguida, continua sua caminhada. Os seus filhos continuam a movimentar suas pernas e pés. Há a evidência, em certa medida, do profano, do não sagrado, do baixo corporal, que se apresenta coberto pelos tecidos de cor bege como areia. Lama, água e terra colorem os tecidos cutâneos. Identificamos no texto de Costa (2015) que essa dança remete a uma ressignificação da última coreografia do espetáculo *Húmus*, em uma menção à fertilidade da terra, às chuvas, às cheias dos rios, à natureza, à fauna e à flora.

Lentamente, os troncos se mexem. Os quadris colam na areia. Os pés se comunicam com a Terra. As mãos se despedem do chão. Os corpos se movimentam de modos diferentes. Expandem-se, erguem-se na dramaturgia cênica, como enxergamos nos *frames* da Imagem 17. Um corpo interage com outro corpo, sem se tocar, mas acompanhando o ritmo da música e de seus pares, de modo bastante suave e intenso. Esse corpo que aprecia, desespera-se com a terra. Esses grãos, espalhados por todos os centímetros da pele, dão um tom marrom, transportando-nos ao drama carnal de nossa finitude. Essa coreografia nos ensina que nós temos as mesmas moléculas do solo, somos da terra, temos praticamente a mesma estrutura

dos grãos e da própria lama, tingindo nossos tecidos cutâneos, dramatizando os corpos dos dançarinos.

A apreciação coreográfica nos permitiu enxergar diferentes modos de ser corpo, abertos ao mundo-vida, trazendo-nos a percepção de um tom sacralizado no dançar. Em pleno equilíbrio e lentidão, os corpos fazem um contato forte com a terra, o meio ambiente e a natureza, transparecendo-se também como a própria natureza. Segundo Ingrid Oliveira (2020), ao se aproximar do mundo sagrado[61], buscamos iluminar tal dimensão ao corpo na experiência estética para colaborar com uma educação sensível. Esse educar é pleno de significações, fazendo-se na expressividade do corpo brincante, que nos transporta a uma dança composta na delicada movimentação dos dedos dos pés, na sustentação estática e impactante do corpo. Desse modo, os corpos revelam-se como dimensão sagrada e, portanto, educam. O sentir e ser com os outros, transforma-nos. "O sagrado não se configura num estado de transcendência, idealizado, fora de nós, mas se realiza no corpo, na carne" (OLIVEIRA, 2020, p.198).

Nos *frames* da Imagem 18, apreciamos trechos da *performance* solista de Antônio Carlos Nóbrega que evidenciam a potência de seu ato existencial com outros tons do ser um corpo brincante. O artista coloca suas mãos, coxa, ombro e cabeça no chão do palco de vidro. Seu reflexo se destaca como em um espelho. Seus pés movimentam-se pelo ar lentamente. A câmera captura sua imagem por outro ângulo, sob o corpo dele, mostrando seu rosto de perfil, suas mãos, ombro e coxa, todas essas partes coladas ao vidro transparente. Ele estica e encolhe suas pernas suavemente, mantendo a tonicidade de seu tronco e suas pernas para o ar. Ele movimenta seus pés, apoia-os no chão. Encolhe todo seu corpo, apoiando suas mãos na cabeça, cotovelos colados e joelhos flexionados. O palco gira, possibilitando-nos ver o dançarino por todos os ângulos possíveis de seu espaço pessoal.

[61] Podemos relacionar ao documentário *Baraka* no qual apresenta várias paisagens que dão a ver a emergência de se atentar para o processo de dessacralização que estamos vivendo na contemporaneidade (OLIVEIRA, 2020).

Imagem 18 - Performance dançante de Antônio Nóbrega

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Ajoelhado, Antônio Carlos Nóbrega desenrola sua coluna vertebral tremendo todo seu corpo e apoiando suas mãos nas coxas. Em todo momento deste trecho coreográfico, ele expressa sofrimento, agonia, desespero e tristeza, provocando também esses sentimentos no olhar espectador. Ao ficar de pé, vibra seu corpo de outra forma. Estica seus braços e pernas de modo dramático. Cai no chão. Arrasta-se, tremendo cada músculo de seu corpo. Desloca-se para frente, aproximando-se um pouco mais da câmera. Rola pelo palco. Encolhe-se e estende-se. Desloca-se com quatro apoios, como um felino. Saltita no nível baixo de um lado para o outro, como um macaco. Na cena, o nosso artista protagoniza uma dança solo que resplandece um expressivo engajamento de seu corpo.

A dinâmica de seus gestos nos inquieta, provocando indagações, emoções, um misto de sentimentos capazes de transformar nosso olhar de modo intenso e pulsante. As expressões faciais, o cair, o peso, a respiração, os saltos, a lentidão de alguns movimentos, o estremecer corporal dramático, o arrastar do corpo acelerado, a variação rítmica, o rolar em diversas direções, a multiplicidade de gestos marcam figuras de animais e de pessoas de pouca visibilidade, a exemplo do macaco e do louco, reiterando nossa condição de sermos natureza e de podermos vivenciar outra lógica humana, ensinando, assim, pela visibilidade, que temos uma condição também imprevisível, biológica, sensível, imbricada com o mundo.

No *Brincante - o filme*, especialmente no solo de Antônio Nóbrega, experimentamos uma educação do olhar ao presenciarmos a poética de seus gestos que nos fazem lembrar a

respeito da nossa própria animalidade, fazendo-o sensível e também mais humano. A intensidade corporal e sua gramática gestual compõem uma dinâmica estrutural dos movimentos, através das caretas, pulsações, diversificações rítmicas tecem várias outras sensações, dramas e imagens, entre elas, o animal, o louco e a criança. Nesse espetáculo expressivo do corpo brincante sentimos a sincronicidade do ser humano com sua própria condição carnal de ser natureza.

Essa atmosfera estesiológica nos remete a noção de animalidade discutida no livro *Conversas* por Merleau-Ponty (2004). O filósofo afirma que se coexistimos com a animalidade, somos convidados a abarcar nossa interioridade, despertando nosso ser a um mundo percebido mais coerente, intenso e sensível à manutenção das relações com os outros, (re)descobrindo em cada coisa um estilo de ser, abrindo todos os tipos de lacuna que se insinua a poesia, isto porque "[...] a vida animal nos lembra assim de nossos fracassos e de nossos limites que ela tem uma imensa importância nos devaneios dos primitivos e nos de nossa vida oculta" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 38). Por esse olhar, "[...] o mundo se oferece também aos animais, às crianças, aos primitivos, aos loucos que habitam a sua maneira e habitam com ele" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 34).

Nessa coreografia de Antônio Carlos Nóbrega, percebemos a vitalidade dos desenhos gestuais, pulsando vibrantemente em nossa imaginação múltiplas fantasias, devaneios, pensamentos mágicos que se impregnam ao nosso olhar espectador. A finalização da dança se dá como se seu corpo estivesse em um ventre materno. Percebemos que o artista traz a expressividade educativa de um corpo que vai além do artista a quem comumente temos acesso. Ele se mostra como um exímio dançarino, bem como um ator muito vigoroso em suas múltiplas gestualidades. Em suma, ele dança intensamente à maneira dele, migrando passos e volteios que potencializam um novo olhar da cultura brasileira.

A harmonia dos movimentos corporais do artista emana energias e vibrações que vivificam uma expressividade educativa peculiar, capaz de proporcionar uma aprendizagem cultural que intensifica a percepção do sensível, do frágil, do rotundo, do primitivo, do orgânico, do visceral, enfim, da condição carnal e humana de sermos corpo. O artista dramatiza de modo tão potente e intenso que nos inquieta, transportando-nos à imagem da pintura *O grito*, de Edvard Munch[62]. O movimentar-se com o corpo em contato total com chão - as vibrações, os saltos, as retorcidas, entre outros gestos - evidencia as intenções de pavor,

[62] Edvard Munch, (1863-1944) foi um pintor e gravador norueguês. Autor das obras *O Grito* e *A Menina Doente*. Ele foi um dos maiores representantes da corrente expressionista do século XX. Consulte: <https://www.ebiografia.com/edvard_munch/>.

agonia, sofrimento e loucura. A estudiosa, ao afirmar que “dança é educação” e refletir, por outro prisma, a pintura relacionada a essa discussão, entende que: “Aqui o belo é responsável pelo aumento do sentimento de potência, ou seja, a força criadora capaz de suscitar crescimento, criação, interpretação para o vislumbre de novos horizontes de possibilidades” (PORPINO, 2018a, p. 80).

Assim, entendemos que as cenas de dança educam nosso olhar por meio da lógica sensível e todo o poder enérgico, vibrante e comunicativo explicitados na linguagem do corpo no cinema. Conforme Petrucia Nóbrega (2016), a fenomenologia de Merleau-Ponty não considera apenas a lógica racionalista do viver, mas também leva em conta a lógica sensível, o imaginário e a expressividade do louco e da criança como saberes relevantes, pois, para a educação, faz-se essencial considerarmos a história, os afetos, o sonho, a linguagem, as diversas formas de existir e as relações sociais. Isto porque as experiências necessitam de ser compreendidas como acontecimentos existenciais, que se dão na experiência da intercorporeidade, do imaginário, dos afetos, das potencialidades e da expressão do corpo.

Ao refletir sobre dança, expressão e linguagem, Nóbrega (2015) considera o modo como os dançarinos fazem uso de seus corpos, bem como os significados dos gestos que percebemos e passamos a conhecer. Dessa forma, ela entende a dança como uma experiência de transformação da corporeidade na qual predispõe a reelaboração dos movimentos e das sensações produzidas no corpo, criando um campo de visibilidade do movimento, do espaço, do tempo, da existência, da criação, da comunicação, da experimentação e da expressão corporal na Arte. O espectador é convidado a sentir fortes emoções, vibrando junto, participando “[...] com todo o seu corpo para criar imagens e preencher o espaço com sensações, deslocamentos” (NÓBREGA, 2015, p. 120).

> Na dança contemporânea, a expressão da linguagem indireta ultrapassa o campo das ideias, criando novas poéticas expressivas do corpo. A expressão engaja o corpo, os movimentos e as sensações em uma espécie de coreografia, na qual os gestos criam novos esquemas corporais, novas maneiras de expressão e comunicação que se tornam então disponíveis e ultrapassam a linguagem instituída, pois as sensações nos oferecem novos espaços e criação (*poièsis*) e de metamorfoses, como, por exemplo, na expressão artística, mas também nos encontros afetivos com o outro (NÓBREGA, 2015, p. 116).

Os gestos, cores e intenções dos dançarinos nessas cenas de dança transformam as sensações de nossa visão, ampliando nossa percepção sobre a expressividade do corpo brincante, tecendo uma educação pelo olhar que potencializa nossa imaginação e as significações de nossa cultura. A câmera do *Brincante - o filme* evidencia a *performance* em

homenagem às culturas indígenas, exemplificando o ensinamento da lógica sensível de nos lembrar de quem somos. Ao som de uma música indígena, a câmera filma lentamente as mãos de Antônio Nóbrega próximas aos seus pés e ao chão, mantendo sua coluna toda curvada para frente. O corpo brincante nos educa, fazendo-nos sentir o poder de sua presença e intencionalidade cênica, convidando-nos a abrir os poros de nossa pele e entrarmos em sintonia com o mundo expressivo do mundo indígena. Sentimos múltiplas sensações: leveza, tranquilidade, inquietação, desfalecimento, vertigem e desconforto, em meio aos mistérios, potencialidades e ancestralidades expressas na tela.

Imagem 19 - A *performance* indígena

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

No *Brincante - o filme*, vemos o fundo preto e a luz amarela direcionada ao corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega. Presenciamos ele dançando, vestido com uma calça colada à pele, de uma estampa que remete à natureza. Seu abdome se movimenta conforme sua respiração. Com uma máscara, que remete a têmpera animal, cobrindo a testa e a parte frontal de sua cabeça, ele ergue a coluna e abre seus braços como uma forma de desvelar um tom mágico. Esse corpo transparece uma intenção sagrada de coreografia ritual, que, por um instante, revela a feição do artista, como vemos nos *frames* da Imagem 19. De acordo com Cascudo (2012), no Brasil, todos os grupos indígenas possuíam danças com máscaras.

> Os uananas, da família Tucano no rio Uaupés (afluente do Rio Negro, Amazonas), sepultam os mortos com o semblante velado com uma máscara de casca de abóbora. Os naturalistas viajantes do séc. XIX documentam excelentemente, com narrativas e desenhos. São amuletos defensivos, propiciadores de caça e pesca pelas danças figurativas do animal desejado, atraindo-o pelo simulacro, como os bailarinos das grutas paleolíticas. Outras, imitam o rosto humano, deformado pelo propósito assombroso, intimidante (CASCUDO, 2012, p. 438).

O estudo do folclorista Câmara Cascudo (2012) nos esclarece que a máscara tem uso universal e o tempo de sua origem é incalculado, possuindo indícios desde o período Paleolítico, denotando o outro-eu, o eu-subjetivo, a constituição da outra pessoa, atuantes na sombra e no reflexo. "A máscara de teatro vulgarizou-a na Europa, disfarce elegante desde a Renascença, fingimento tentador, emblema do carnaval europeu, chegando, nesse plano, ao Brasil em meados do séc. XIX" (CASCUDO, 2012, p. 438).

Chevalier e Gheerbrant (2022) ensinam que o simbolismo da máscara reanima os mitos que pretendem explicar as origens dos costumes cotidianos. Ora, revestem-se de um poder mágico, servindo como um instrumento de possessão, destinada a captar a força vital de um ser humano. "A máscara transforma o corpo do dançarino que conserva a sua individualidade e, servindo-se dele como suporte vivo e animado, encarna um outro ser: gênio, animal mítico ou fabuloso, que é assim momentaneamente figurado; desse modo, o poder é mobilizado" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 668).

A estudiosa Rosie Marie Medeiros (2010) traz em seu livro, denominado *Uma educação tecida no corpo*, uma reflexão ampliada sobre o poder simbolizante da máscara, haja vista que ela também se expressa assim como o próprio rosto do ator. Para se fazer perceber a máscara, o rosto também se expressa, ficando com a expressão da máscara. Seu uso pelo personagem[63] se transpõe de " [...]um objeto fixo e imóvel em um perfil vivo, atuante. Assim, a partir dos movimentos e de outras expressões do corpo, ela adquire vida, além do jogo de luz que expande sua visibilidade tornando-o vivo" (BARBA; SAVARESE, 1995 apud MEDEIROS, 2010, p. 63).

Nesse contexto, ressaltamos que os *frames* do *Brincante - o filme* ligam-se a tons de espiritualidade e ritualização dos povos indígenas, relaciona-se ao sagrado, à purificação do corpo e do espírito, potencializando o corpo brincante a expressar-se e a apreender sentidos únicos e excepcionais, que revelam valores ancestrais na intencionalidade de seus

[63] A autora traz uma reflexão sobre o emblemático personagem Cazumbá, presente no Bumba-meu-boi maranhense, do qual poderemos dialogar com a figura de conotação indígena apresentada na cena do filme em discussão nesse capítulo da tese. Ambas remetem ao poder simbólico da tradição brasileira.

movimentos, na melodia das músicas e na expressão de seus objetos cênicos, inclusive e para além da máscara, a obra fílmica é dotada de *cosmos* simbólico.

O universo dos símbolos revela velando e vela revelando, isto é, mostra escondendo, ao mesmo tempo, que escondem sobressaindo um conjunto de múltiplas dimensões - percepções, contradições, transmutações, fantasias, linguagens, narrativas, juízos, crenças, emoções, sonhos e desejos - conforme as histórias, as sociedades, as culturas, as artes e os indivíduos. A riqueza de conteúdos símbolos tem um tom estético, capaz de formar, sintetizar e harmonizar as imagens, as ideias e as forças instintivas e espirituais de cada ser.

Os símbolos constituem o coração da vida imaginativa das pessoas, convidando-as a uma experiência de profunda transformação em suas convivências. Sabe-se que os símbolos estão presentes nas ciências e nas artes, bem como em todas as técnicas e todos os enigmas da existência. Por isso, "[...] um mundo de símbolos vive em nós, [...] **revelando** os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas de ação, abrem o espírito para o desconhecido e para o infinito" (CHEVALIER, 2022, XII, **grifo nosso**).

Corroboramos com Chevalier (2022), ao relacionar o conceito de símbolo com a dinâmica de movimento da flecha, entende que o símbolo é a chave de um mistério, pois necessita sempre de ser decifrado de várias formas e jamais pode ser explicado definitivamente, pois ele escapa a toda e qualquer definição, assemelhando-se: "[...] à flecha que voa e que não voa, imóvel e fugidia, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas [...] elas serão incapazes de expressar-lhe todo o valor" (CHEVALIER, 2022, XIII).

É notável que há expressões simbólicas em diferentes momentos do *Brincante - o filme* para além do tema da cultura indígena ao ampliar a semântica fílmica por meio de uma cena de Antônio Carlos Nóbrega cantando e dançando em uma das movimentadas ruas da capital de São Paulo. Por entre a multidão de transeuntes, o artista sozinho, sentado na calçada, canta a toada poética Chegança: *"Sou Pataxó/ Sou Xavante e Cariri/ Ianomani, sou Tupi/ Guarani, sou Carajá/ Sou Pancaruru/ Carijó, Tupinajé/ Potiguar, sou Caeté/ Ful-ni-o, Tupinambá [...]"* (ALMEIDA; CARVALHO, 2020).

As cenas fílmicas ressaltam a intensidade contagiante de sua canção poética, ampliando nosso vocabulário oral e corporal a respeito dos povos indígenas existentes no Brasil. Sua dança vibrante chama a atenção de alguns transeuntes, que caminham pela rua paulista. O artista passa por entre os carros e também pelo aglomerado de pedestres. Vemos na expressividade dos gestos desse artista, bem como na potência das palavras da letra da música *Chegança*, muitos sentidos reveladores da riqueza orgânica e genuína dos povos indígenas

brasileiros, fundadores de nosso Brasil. As coisas deste mundo indígena, tecidas na tela, faíscam um pouco do que somos, assim como do que ainda não somos, abrindo alternativas inspiradoras para refletirmos a respeito do corpo e da cultura brasileira.

Ao apreciar a película *Brincante - o filme*, sentimos uma comunicação intersubjetiva de meu corpo com a dança indígena, trazida na expressividade educativa do corpo de Antônio Carlos Nóbrega, na qual desencadeia novas potencialidades miméticas de compreensão da cultura, tecidas pelas aprendizagens de nossa condição também natural, que, por sua vez, ampliam as paisagens da dança no cinema. Desse modo, o corpo se permite a "[...] essa capacidade de mimetizar, se misturar com as coisas do mundo e metamorfosear a uma outra forma, nos lança a pensar numa racionalidade aberta em que o estranho se conforma no corpo e funda um instante singular" (OLIVEIRA, 2020, p. 193). Assim, entendemos que os valores simbólicos das danças trazem e, ao mesmo tempo, escondem muitas significações que precisamos levar em conta para compreendermos as narrativas das danças.

Segundo o historiador romeno Mircea Eliade (1979, p. 13), o símbolo, como uma forma de conhecimento, potencializa a dimensão sensível e poética do ser, pois "[...] ele é consubstancial do ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo transparece certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento". Para este escritor, os símbolos cintilam as mais secretas modalidades do ser, fazendo explodir uma realidade existencial imediata do ser humano. A função de um símbolo é "[...] justamente revelar uma realidade total, inacessível a outros meios de conhecimento" (ELIADE, 1979, p. 171).

Nessa lógica, "A mais apagada existência está pejada de símbolos. O homem mais realista vive de imagens. [...] os símbolos nunca desaparecem da atualidade psíquica: podem mudar de aspecto, mas a sua função continua a ser a mesma [...]" (ELIADE, 1979, p. 17). O autor entende que "[...] é a presença das imagens e dos símbolos que conservam as culturas abertas [...] as situações-limite do homem são perfeitamente reveladas graças aos símbolos que sustentam estas culturas" (ELIADE, 1979, p. 168). Dessa maneira, as transmutações simbólicas são diversamente vividas e valorizadas, pois transcendem as dimensões da história e cultura humanas.

O símbolo mostra-se ao ser humano por inteiro, tanto à sua razão, quanto à sua emoção. O pensamento simbólico é consubstancial ao sujeito; ele precede a linguagem e a razão discursiva, propalando os aspectos mais profundos dos sonhos, da poesia, da realidade e também dos outros diversos conhecimentos. Por isso, os símbolos estão entrelaçados às dimensões natural e cultural do humano, que "[...] traz, tal como uma medalha, a marca da

lembrança de uma existência mais rica, mais completa, quase beatificante [...] ele reencontra a linguagem e, às vezes, a experiência de um ‘paraíso perdido’” (ELIADE, 1979, p. 9). Nesse autor, vemos a valorização do símbolo como expressão de múltiplos significados que pode ser representado pela imagem do centro do mundo, ligado ao universo mítico, ao imaginário e os elementos da natureza, assim como a própria existência humana.

A metáfora do paraíso perdido trazida por Eliade (1979) pode se transformar em uma paráfrase reflexiva que se aproxima de trechos coreográficos expressos pelos bailarinos de Antônio Nóbrega entre os escombros de um prédio abandonado e inacabado, como podemos apreciar nos *frames* da Imagem 20. Corpos mascarados, envoltos com uma longa capa amarela e largas calças vermelhas, caminham lentamente, dando início a sua coreografia. Ao mesmo tempo, afastam as suas pernas e com os joelhos semiflexionados abrem seus braços, expandindo os tórax das moças, com tops e blusas pretas coladas aos seus corpos; já os peitos dos rapazes estão desnudos. As capas amarelas caem sobre seus pés e, em um piscar de olhos, desaparecem da cena. Vemos também seus cintos pretos, decorados com botões e adereços de tons azuis, brancos e vermelhos.

Corpos brancos, negros, magros, gordos, femininos e masculinos dançam, abrem seus braços e mãos, com uma suave torção de tronco, pendem o peso de seus corpos de um lado para o outro, - da esquerda para a direita, da direita para a esquerda -, ondulando a movimentação dos braços e dobram os cotovelos vagarosamente. Equilibram-se. Giram, esticam seus braços e pernas, um membro por vez; e caminham como se estivessem caindo e reequilibrando-se. São movimentos lentos, sincronizados, pesados e dramáticos configuram a qualidade dos gestos.

Imagem 20 - Os corpos mascarados dançantes

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Entre os entulhos e alicerces dessa propriedade, vemos corpos brincantes que nos ensinam através da expressividade educativa de seus gestos de dança, chamando a atenção de nosso olhar por suas cores, movimento, ritmicidade e intenções no espaço daquela cena, conforme podemos observar nos *frames* da Imagem 20. Em um trecho da coreografia, a câmera destaca um dos dançarinos. Sozinho, sua potência expressiva também nos ajuda a perceber a intensidade dramatúrgica da cena. O grupo desloca-se, cruzando os pés, transferindo o peso corporal de um lado para outro. Todos caminham com o tronco e braços projetados à frente do corpo, com passos lentos e pesados.

Há intensidade em cada frase coreográfica, especialmente pela vivacidade enérgica das máscaras. Elas, todas iguais, evidenciam e, ao mesmo tempo, simbolizam a figura fantástica, talvez de uma pessoa sertaneja. Nessa *performance*, inúmeras inquietações mobilizam nosso corpo ao ver a cena, pois há um desejo de imputar explicações a esse dançar, bem como aos seus personagens, buscando descobrir seus segredos, metamorfoses, poéticas, tons, formas, entre outros saberes tecidos nessa dança. Segundo Fernando Joaquim Linhares (2010), a máscara não se reduz a um objeto cênico imóvel, mas sim potencializa a presença e disponibilidade do corpo, por ser dotada de uma energia expressiva, uma mobilidade própria, revelando-se como segunda natureza do ator. Em cena, esse último, por sua vez, coloca-se a

serviço da máscara de forma generosa, atingindo um estado de prontidão física capaz de dilatar o seu corpo, atraindo e sustentando, inclusive, a atenção do observador.

Tanto nesta coreografia quanto na *performance* indígena de Antônio Carlos Nóbrega e na figura de Gaia, percebemos a presença marcante das máscaras. Elas dão ao rosto dimensões que extrapolam o cotidiano. Ao colocá-la, perde-se a movimentação dos músculos faciais e as expressões do rosto, ao mesmo tempo, nos dá a impressão ilusória de movimento na máscara, uma certa vivacidade expressiva através da gestualidade do ator.

Assim, o mimético, o misterioso e o fantástico dos personagens são evidenciados no filme, bem como em trechos das cenas de diversos brincantes da cultura popular, a exemplo da presença vibrante e colorida dos caboclos de lança do Maracatu[64], no interior de Pernambuco. Desse modo, vemos que os saberes dos corpos brincantes, mesclados a outras expressões de dança, trazem ensinamentos sobre nossa brasilidade, imprimindo em nosso olhar novas sensações, êxtases e poéticas do sentir. Com diferentes imagens da famosa "Selva de Pedra", a megalópole São Paulo, os prédios e os ruídos estressantes dos carros, todos são transpassados pela ritmicidade gestual dos bailarinos da Companhia Antônio Nóbrega de Dança; sentimos um fervilhamento de múltiplas emoções que nos convidam a dançar. Todos vestidos de roupas comuns, cada uma a seu próprio estilo, usadas no cotidiano da vida urbana.

Em plena luz de um dia ensolarado, vemos a imagem da escadaria de uma praça, localizada no bairro Paraíso, em São Paulo, e a corrida saltitante de Antônio Carlos Nóbrega e seus dançarinos. Mesclada à imagem do caminhão do Brincante, sendo dirigido por ele na companhia de sua esposa, vindo da cidade de Pernambuco. Em São Paulo, ele, Rosane Almeida e os demais bailarinos desenham passos de Maracatu em espaço aberto. Eles sobem as escadas, saltitando, correndo com seus braços abertos para o mundo. Saltando, vão para o centro da praça, acompanhando o artista na gestualidade e ritmicidade da música instrumental, como vemos *nos frames* da Imagem 21.

[64] Segundo a estudiosa Isabel Freire (2015), o Maracatu é uma dança popular afro descendente, repleta de miscigenações e saberes étnico-raciais que revelam um corpo brincante da experiência, da celebração, dos cortejos, das relações vibrantes uns com os outros. Sua expressão, leitura e linguagem, todas apresentam muitas simbologias perpassadas pela cultura africana no Brasil, ressignificados hoje de diversas formas através da dança, ampliando horizontes de redefinições educativas e ratificando o universo cultural e simbólico envolvido como fonte essencial de conhecimento.

Imagem 21 - Dançando com o mestre nos espaços urbanos

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Em seguida, esses mesmos dançarinos aparecem em uma sala do Instituto Brincante, em um espaço fechado, aprendendo a dançar com o mestre Antônio Carlos Nóbrega. A cena nos ensina a respeito de uma educação que se faz através da comunicação entre o artista e seus dançarinos nos passos sincronizados, nas pausas, nas posturas, nas mungangas, trejeitos e mímicas presentes no modo como o corpo brincante do artista conduz a vivência corporal. Voltamos a vê-los dançando na praça. Metade do grupo saltita do lado esquerdo de Antônio Nóbrega e a outra metade deles do lado direito. Eles realizam molejos, sacolejos, pendem seus corpos para a esquerda e para a direita. Param. Equilibram-se apenas com uma perna. Em seguida, com a outra perna. Saltitam. Saltitam com os joelhos semiflexionados. Giram. Giram. Levantam uma perna por vez, dão chutes e gingados muito próximos à linguagem da capoeira. Caminham para trás elevando bastante seus joelhos e braços. Saltitam. Saltitam freneticamente. Projetam seus troncos para a frente de seus corpos e continuam saltando. A câmera destaca a gestualidade de Antônio Nóbrega finalizando essa dança com um agachamento, seguido de um simples caminhar, distanciando-se da câmera e de nosso olhar.

Nosso olhar entra na mesma dinâmica de velocidade do metrô em movimento. Vemos o túnel e a lateral de um metrô em pleno movimento. Em seu interior, algumas pessoas estão sentadas e outras em pé, presenciando os bailarinos do artista saltitando, girando, impulsionando seus corpos no improviso de diferentes gestos. Os passageiros olham, alguns com curiosidade, outros indiferentes, outros não conseguimos decifrar as expressões de seus olhares. Os próprios bailarinos, ao som e alguns passos do batuque do Cavalo Marinho,

mesclam-se aos corpos dos seus espectadores nessa cena, que também se mistura às imagens de movimento do metrô. Na estação, vemos pessoas à espera de seguir seu destino, algumas de braços cruzados, outras atentas ao uso do celular, digitando.

Imagem 22 - Dançando na estação e no metrô

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Como percebemos *nos frames* da Imagem 22, Antônio Nóbrega, Rosane Almeida, seus filhos e toda a Companhia de Dança, ao toque do Cavalo Marinho, todos eles começam a realizar giros, saracoteios, meneios e saltos similares a uma cavalgada, desenhando um círculo no espaço. Na mesma sintonia da dança, os outros bailarinos se aproximam, saltitando. Juntos, homens e mulheres sorriem, vibram e dançam, proporcionando um novo colorido a cinza estação do metrô paulistano. Cenas dos ensaios de dança na sala do Instituto Brincante revelam uma parte do processo de estudos e experimentações de diversas danças tradicionais vivenciadas não apenas por esses bailarinos, mas também por todas as pessoas que se permitem a fazer os cursos livres dessa instituição.

Ora no metrô, ora no Instituto Brincante, os bailarinos saltam, chutam, brincam, dançam e se divertem, aprendendo corporalmente os trupés (passos) do Cavalo Marinho. Segundo Maria Ângelo Grillo (2011), Cavalo Marinho é a denominação atribuída ao folguedo popular que se caracteriza como um teatro, incluindo música, dança e poesia, representado por aproximadamente setenta personagens diferentes. A história é contada pelas toadas e loas de forma poética, pelo diálogo conduzido, o enredo ocorre por meio de figuras. Suas

expressões gestuais, máscaras, vestimentas e narrativas apresentam questões do cotidiano, dos animais, das lendas e do imaginário popular da Zona da Mata de Pernambuco.

As gestualidades desse dançar são (re)elaboradas pelos dançarinos na cena do filme, a exemplo da própria brincadeira do Cavalo Marinho se torna uma potência de recriação na expressividade corporal dos bailarinos e de Antônio Carlos Nóbrega, focando uma dinâmica gestual lúdica, sintonizada à alegria do grupo em dançar movimentos similares aos trupés. O cineasta nos leva a ver a dinâmica maquínica da capital paulistana com as cores, tons, ritmos e sonoridades das danças tradicionais nas ruas, no metrô, na estação, na praça, entre os escombros, em sala de dança, na laje de um prédio, entre outros espaços urbanos da cidade, ensinando-nos que o poder da arte nos afeta de diversas maneiras, realçando-nos que, no mundo de todos nós, não basta apenas uma vida laboral, mas também precisamos de mais, precisamos de poesia, música, fantasia, e, principalmente, de dança para melhor vivermos.

Ao som do violino e do piano, a dinâmica de movimento da câmera leva nosso olhar a ver as curvas de um teto vermelho. A sala branca e vermelha, no Auditório do Ibirapuera, tem a presença dos bailarinos, vestidos com roupas comuns, leves e coloridas. Nos *frames* da Imagem 23, vemos que todos olham atentamente o tom apaixonante do vermelho que compõe o teto. Metade do grupo observa e caminha lentamente no nível médio. Na aceleração rítmica do som do piano, eles relaxam seus braços e tronco para frente e caminham olhando para o chão, circulando pelo espaço. A outra metade dos dançarinos balançam seus quadris, permanecendo no mesmo espaço e olhando para o vermelho da sala. Sozinho, um dançarino sai do ritmo do grupo e gira, dança e salta.

Imagem 23 - Dançando na sala vermelha e branca

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

De repente, todos eles voltam a dançar no mesmo ritmo. Transferem seus corpos para frente e para trás, com o braço esticado para diagonal direita. Um grupo continua a balançar seus quadris de costas para a câmera, já o outro fica de perfil. Quatro bailarinos giram e saltam. Os rapazes seguram as moças por seus troncos e as levantam. Saltam, giram, rolam no chão. A câmera gira em 360 graus. Vemos um grupo se equilibrando com uma única perna e levantando a outra juntamente com seus braços. Todos param. Esticam seus braços direitos e olham para essa mesma direção. Em *canon*, os dançarinos cavalgam, giram, saltam e realizam outros movimentos da célula coreográfica em tempos sequencialmente diferentes. Cruzam as pernas, exploram diversos movimentos nos níveis alto, médio e baixo. Param, finalizam a dança e a moldura vermelha com a imagem de dois anjos indica o fim dessa *performance*. Nitidamente, presenciamos que a estética nobreganiana traz uma educação sensível tecida nos corpos dos dançarinos, levando-nos a uma vivência estesiológica.

Somos afetados(as), transformamo-nos por meio da apreciação da cena, haja vista que a beleza dessa poética lúdica nos convida a dançar e a pensar a respeito dessa experiência apreciativa, bem como a modificar nossa percepção a ponto de desejar sermos um dos personagens-dançarinos do filme, de participar dessas danças e de ampliar nosso repertório gestual com essas experiências envolventes de movimento, trazendo emoções, memórias e outras inspirações dançantes para nosso viver.

Ao som de uma música instrumental de Frevo[65], vemos alguns imóveis da cidade pela janela de um edifício, que funciona como uma tela na qual passam as sombras das nuvens, bem como surgem os(as) dançarinos(as), e o próprio Antônio Nóbrega, "fervendo" seus corpos. A laje de um prédio vira o palco de Frevo. Todos(as) os(as) bailarinos(as), vestidos(as) cada um a seu próprio estilo, levantam-se ao mesmo tempo. Giram, encolhem-se e, em seguida, esticam-se, mexendo seus corpos com toda vibração possível. Fazendo o passeio na praça, tesoura, contratempo, entre outros passos, eles(elas) transferem os pesos de seus corpos para frente e para trás, apoiando-se nas pontas e calcanhares de seus pés. Fazem uma roda, continuam dançando cada um a seu modo. Repetem alguns passos e volteios, acrescentando outros, como compassos, dobradiças, giros, flexões de joelhos, pontas e calcanhares, delineando, assim, lindíssimas *performances*. Uma dançarina salta, agacha-se, ajoelhando-se, tocando suas costas no chão e mantendo seus braços abertos. A câmera registra toda a *performance* em ritmo lento e poético.

O segundo dançarino salta, faz o passeio na praça, gira e eleva uma perna por vez, com a maestria de um capoeirista. A terceira dançarina gira várias vezes, como uma bailarina clássica. A quarta bailarina, Tita, realiza vários saltos, faz uma estrelinha e estica uma perna por vez, ao nível baixo, mostrando uma extrema flexibilidade corporal. Com um guarda-chuva grande e transparente, ela salta, afastando seus pés em um ângulo com a abertura aproximada de 180 graus no ar. Já sua mãe, Rosane Almeida, dança e faz malabarismo com três pequenas sombrinhas de Frevo, dando *glamour* à cena. O educador do Instituto Brincante Alisson Lopes e outra dançarina, Flaira Ferro, realizam diversos passos de Frevo com muita plasticidade corporal, uma magnífica dinâmica alegre e festiva de movimentos da dança, como presenciamos nos *frames* da Imagem 24.

[65] De acordo com Schneider (2011), nascido em 9 de fevereiro de 1907, na cidade de Recife/PE, o Frevo é gênero musical e também dança/passo, bem como é reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil. Essa manifestação tradicional, marcada pela alegria e criatividade carnavalesca dos brasileiros, vem se mantendo, animando e conduzindo grupos carnavalescos e foliões anônimos desde o seu surgimento. Etimologicamente, a palavra Frevo vem de ferver, por corruptela, frever, pronunciada dessa forma, nos festejos de rua, pelas camadas populares dessa época. "É sinônimo de efervescência, agitação, fazer pegar fogo; exatamente o que acontece no Recife quando os foliões e passistas saem às ruas para brincar carnaval" (SCHNEIDER, 2011, p. 19).

Imagem 24 - Dançando o Frevo com malabares.

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

O passista pernambucano Otávio Bastos, com seu corpo magro e altíssimo, dança com um enorme guarda-chuva preto, agacha, passa o objeto cênico por baixo de suas coxas, dando saltos enormes e expressivos. Ele olha para a câmera como se estivesse olhando para nós, espectadores(as). Vemos novamente os prédios de São Paulo e, em seguida, todos(as) dançam Frevo. Antônio Carlos Nóbrega volta à cena, dançando com todos(as). Aos poucos, os bailarinos vão deixando a cena e o artista continua a dançar, finalizando a coreografia em um jogo de imagens justapostas dele, tanto dançando na laje quanto dançando acima do ponto de ônibus em uma rua movimentada.

Nesse filme, percebemos que o Frevo dá voz aos corpos dos dançarinos, ao mesmo tempo que esses corpos se fazem brincantes ao dançar. Eles expressam-se de múltiplas maneiras, compondo uma estesia em nossos olhos e ouvidos. Os passos sincopados, (des)sincronizados transparecem alegria, gestualidades e potências corporais acrobáticas e fervilhantes. Assim, percebemos que os corpos se permitirem a brincar, realizando um lindo espetáculo cinematográfico.

À luz do luar, vibram os tambores. Em roda, os rapazes manejam, improvisam e gingam seus corpos de modos diversos, de acordo com suas próprias habilidades gestuais referentes às expressões da cultura afro-brasileira, compondo parte do filme. Com grande expressividade, criatividade e muita agilidade, eles realizam giros, agachamentos, flexões de braços e pernas e contorções corporais de forma improvisada, remetendo aos gestos de alguns

animais (galo, arraia, serpente, entre outros). Cada bailarino compõe a sua dança a partir da narrativa da canção e também em resposta sincrônica ao som dos tambores. Em uma rua larga e vazia da cidade, os dançarinos movimentam-se de modo semelhante a um jogo de Capoeira ou mesmo remetendo à dança Coco de Zambê[66], misturando gestos miméticos de galos, saltos, rodopios, acrobacias, mungangas, virilidade, força, uso dos níveis médio e baixo, de pernas para o ar, como vemos nos *frames* da Imagem 25. Dançam ao ritmo da canção popular de autoria nobreganiana, com a interpretação vocal do artista:

> *Ô, lêlê! Meu camarada,/ Eu sou bicho cantador./ Ainda que você não queira,/ eu serei, eu era, eu sou.// O mundo dá meia volta,/ quando pego num ganzar/ O mundo dá volta e meia,/ quando me ponho a cantar.// Vadeia, mano, vadeia/ no jeito de vadiar./ Segura, zambê, segura/ que o rojão é pelejar./ Era tigre, era serpente/ querendo me devorar.* (Antônio Nóbrega).

Imagem 25 - Improvisos do Zambê

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

No *Brincante - o filme*, percebemos os corpos brincantes expressando gestualidades da cultura afro-brasileira no dançar, representando em seus movimentos coreográficos uma mistura de manifestações tradicionais repletas de múltiplos valores, práticas e significados

[66] Conforme as reflexões de Nogueira et al (2017), Coco de Zambê é uma dança cuja origem é creditada aos antigos negros escravizados que habitavam a região litorânea do Rio Grande do Norte, hoje conhecida como Tibau do Sul/RN. Hodiernamente, o Coco de Zambê continua sendo dançado pelos moradores da referida região, que mantêm viva a tradição da brincadeira realizada, originalmente, apenas por homens e, nos dias de hoje, abriu espaço também para a participação feminina. O folguedo se organiza no formato de roda e a dança se caracteriza "[...] por movimentos livres de improvisação que são acompanhados por instrumentos de percussão produzidos pelos próprios brincantes. Os tambores são reverenciados como deuses que conduzem a brincadeira" (NOGUEIRA et al, 2017, p. 42).

estéticos, todos capazes de aguçar sentimentos, emoções e sensações corpóreas e estesiológicas, transformando nosso olhar, portanto, educando-nos com esses códigos gestuais do Zambê, misturados aos passos de outros cocos, imaginários e simbologias da tradição, compondo uma releitura estética dessa manifestação cultural brasileira.

A câmera mostra a capital paulistana calma. Nas ruas passam alguns carros. Enquanto isso, ouvimos tambores. No viaduto do Minhocão, as dançarinas de Antônio Carlos Nóbrega interpretam as coreiras. Elas se divertem ao som de uma canção tradicional maranhense, de autoria do músico Tião Carvalho, do Tambor de Crioula: *Beirou, beirou, beira-mar/ Beirou, beirou, beira-mar/ Beirou, beirou, beira-mar/ Beirou, beirou, beira-mar/ Beirou, beirou, beira-mar/ Esse é o Tambor de Crioula/ Beirou, beira-mar/ Que eu gosto de me divertir [...]*.

Em uma roda, as dançarinas realizam movimentos intensos e acentuados. Uma vai ao centro e faz vários giros ao rodar sua longa saia de modo vigoroso, requebrando o quadril, dobrando os joelhos, além de movimentar tronco e ombros. Em seguida, levanta-se, continua a requebrar e faz a punga para que outra coreira entre na roda. Tita é a escolhida, ela circula passando por todas as outras dançarinas, realiza muitos rodopios, requebra os quadris de modo sensual. Mexe a saia, abre seu riso, faz a punga com outra coreira e, assim, a coreografia é finalizada com muito entusiasmo, energia, leveza, vibração e alegria, como vemos nos *frames* da Imagem 26.

Imagem 26 - As coreiras do Tambor de Crioula

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

Segundo o estudo dissertativo do estudioso Raimundo Nonato Viana (2002), os movimentos básicos do Tambor de Crioula[67] são realizados com pequena ou grande flexão nas pernas; os giros têm como ponto de apoio o calcanhar, o meio ou as pontas dos pés. "O quadril e o busto oscilam de acordo com os movimentos que geralmente são dirigidos pela cabeça e pelos ombros. Os braços acompanham o movimento do corpo ou apoiam as mãos que movimentam a saia durante a dança" (FERRETI, 1981 apud VIANA, 2002, p. 41).

Essa dança, segundo Viana (2002), apresenta o movimento da "punga" ou "umbigada". A punga é o ponto alto nessa dança. O ato da punga consiste no toque através do umbigo entre uma coreira que esteja fazendo uma evolução corporal no centro do círculo da dança e outra que se encontra no cordão. Esta sai da roda e entra outra, simbolizando trecho coreográfico referente à afetividade e à fertilidade femininas. "A punga é um convite à dança e se constitui no ponto alto e sensual desse bailado maranhense" (VIANA, 2002, p. 41). Na cena, não aparecem os tocadores de tambor, que são os homens, que participam apenas do ritmo musical desta dança.

Viana (2002) destaca que essa dança maranhense é realizada apenas por mulheres, apresentando coreografia livre e variada. Dentro da roda, entra uma dançante de cada vez, enquanto as outras ficam trocando passos miúdos para os lados direito e esquerdo ou fazendo pequenas evoluções esperando a punga para entrar. Cabe à coreira que está no centro, a demonstração coreográfica principal desse dançar. Outros aspectos são destacados nesse dançar na comunidade, como: os motivos (religião, colheita, aniversários, morte e outros), os instrumentos musicais disponíveis, o contexto social; os mesmos serviram de inspiração para a composição das músicas que embalaram essa dança e consequentemente influenciaram na fluência no jogo de ações desencadeado por este dançar.

Nos *frames* da Imagem 27, percebemos a expressão de outra coreografia dos bailarinos de Antônio Nóbrega dançando juntamente com sua esposa, Rosane Almeida, enfatiza algumas expressões gestuais das danças afro-brasileiras, o contato entre os umbigos com a punga, feito repetidamente por ele e sua esposa, assim como os giros, a permanência do contato dos pés com o chão, a exploração de gestos nos níveis alto, médio e baixo, as movimentações de quadris e ombros, fluência dos braços em várias direções, principalmente em direção ao céu, como uma celebração sagrada do viver. Nesse sentido, percebemos, nas

[67] Viana (2002) esclarece que o Tambor de Crioula advém dos batuques no século XIX, essa dança pode ser vivenciada em qualquer dia do ano. Brinca-se no carnaval, nas festas juninas; brinca-se para pagar promessas, principalmente em louvor a São Benedito, santo da devoção dos negros e seus descendentes; grandes ícones na manutenção dessa tradição viva. Brinca-se também em festas de aniversários, chegadas, despedidas.

cenas, a nítida valorização dos saberes étnico-raciais através das danças afro-brasileiras, compondo um sentimento de alegria e união entre todos nessa brincadeira performática.

Imagem 27 - Releitura das danças afro-brasileiras

Fonte: Almeida e Carvalho (2020)

As expressões dançantes, evidenciadas no *Brincante - o filme*, expressam uma parte das múltiplas manifestações de danças brasileiras e também contemporâneas que ressignificam a linguagem corporal de seus intérpretes, delineando muitos ensinamentos para todos nós, entre eles, o exercício de reaprender a ver o mundo da cultura. Essas dançam contribuem com a tessitura corporal de aprendizagens culturais através das gestualidades, ritmos, cores, tons e narrativas que aguçam nosso imaginário e nossa memória coletiva, enriquecendo nosso olhar, redefinindo nosso viver, bem como elaborando um mundo mais bonito com essa arte.

O exercício perceptivo das cenas enseja irmos em direção ao encontro do mundo fantástico do cinema, ensinando aos nossos corpos que podemos ver, sentir e perceber nossas identidades brasileiras, a potência criativa de nossos gestos, os tesouros constituintes dos saberes tradicionais, a riqueza pluricultural que nos constituem coletivamente, assim como a dinâmica expressiva da linguagem da dança no cinema, potencializando, assim, o "[...] gesto criativo do corpo que transfere toda sua gestualidade para o mundo com base nos atos perceptivos" (CAMINHA, 2019, p. 59).

Episódios de uma educação corporal

Nascido no Pernambuco,
de Recife para o mundo.
É o nosso mestre-cuco
desse saber tão profundo.
Da cultura faz o suco
para um viver mais fecundo.
*(*Milton Karan*)*

Percebemos que Antônio Carlos Nóbrega é um corpo brincante que inspira muita gente, a exemplo dos cursistas do curso *Na rima*, como Milton Karan, que fez esse poema para o artista. Todo o movimento expressivo das cenas fílmicas, as narrativas líricas, repletas de sentimentos, musicalidades, movimentos, expressões corporais múltiplas e aventuras de Tonheta. As músicas, as danças e poéticas tecem uma educação que potencializa nosso sentir, circulando ideias que reverberam, na tela do cinema, ensinamentos educativos de uma cultura que, segundo o filósofo Edgar Morin (2003), permite compreender nossa condição e nos ajude a viver, e que favoreça, ao mesmo tempo, um modo de pensar aberto e livre. Aproximamo-nos das ideias desse filósofo para afirmar que coadunamos com o entendimento que a educação "[...] pode ajudar a nos tornarmos melhores, se não mais felizes, e nos ensinar a assumir a parte prosaica e viver a parte poética de nossas vidas". (MORIN, 2003, p. 11).

Junto a esses ensinamentos impressos na própria biografia dele, juntamente com o *Brincante - o filme*, podemos realizar o exercício educativo de poetizar não apenas o seu viver, mas também o nosso, no exercício de apreciação, vivência e contato perceptivo com a arte nobreganiana, que, em certa medida, pode nos educar em diversos sentidos, ajudando-nos, por exemplo, a melhor organizar a nossa corporeidade, aguçando nosso olhar e nosso ouvir, a acessar um rico conhecimento cultural, a lidar com nossas emoções cotidianas e viabilidades expressivas, bem como enfrentar os desafios contemporâneos com mais leveza e criatividade.

Segundo Morin (2003), é preciso reorganizar, contextualizar e englobar os saberes para reformar o pensamento de modo que seja mais importante uma cabeça bem-feita que bem cheia de informações. Assim temos o difícil desafio de reformar a educação levando em conta que vale considerar não apenas o diálogo entre disciplinas científicas, mas também dialogar com saberes da tradição. Em outras palavras, uma reforma na Educação que solicita uma nova união entre cultura científica e cultura humanística, a reforma do pensamento e o

exercício do diálogo. Vemos esse diálogo vivo no corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega que não apenas dialoga com saberes acadêmicos, mas é uma pessoa antenada com a contemporaneidade, preocupada com a arte e a cultura brasileira, além disso, teve a oportunidade de conviver e, ainda hoje, dialogar com outros artistas, especialmente, os guardiões da tradição e da cultura popular.

Esse ensinamento do artista, assim como suas obras, a exemplo do *Brincante - o filme* em discussão, nesta primeira parte da pesquisa, é muito valioso para pensarmos em uma educação estesiológica, ligada à lógica sensível, ao sentir corporal, ao afeto, à expressão de uma certa maneira de ser, ao diálogo com a realidade, ao imprevisível do (con)viver, à emancipação humana, ao movimento inacabado de elaboração de saberes, junto ao acesso à arte e à cultura, compondo conhecimentos que sejam cada vez mais significativos para a existência de todas as pessoas envolvidas, na intenção de que sejam elaboradas perspectivas direcionadas para a melhoria do bem-viver, capaz de entrelaçar os vínculos entre sujeito, comunidade e mundo.

Essa educação corporal se dá pela aprendizagem da cultura brasileira expressa pelas narrativas biográficas e fictícias do filme, criando outro mundo, outras ideias e fantasias. As cenas do *Brincante - o filme* solicitam o laço simbólico da ação educativa de acesso a um bem-comum: arte e alegria para todas as pessoas, alargando os horizontes da dança, do riso, da comunhão, da imaginação, abarcando a união do nosso corpo com o mundo de toda gente. Músicas, danças, dramatizações e várias outras expressões "performatizadas" pelo corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega, sua esposa e também de seus dançarinos nos permitiram viajar em diversas narrativas líricas que dialogam com a linguagem, a infância, o grotesco, o riso, o sonho, o mito, a fruição, a filosofia, a literatura, a dança, o teatro, a cultura nordestina, a arte brasileira e a vida em si, transportando-nos para as estesias corporais do riso, da alegria e do divertimento.

Segundo Huizinga (2007), o lúdico é dimensão humana expressa no fato de que todos os homens são capazes de sentir e produzir o *ludens*, o jogo, que, conforme nosso entendimento, é também visto como um fenômeno estético, com estreitas relações entre a alegria e a prática do brincar. Esta ideia se realça na própria atitude e escolha voluntária de cada um de nós sermos brincantes e nos ligarmos de modo mais íntimo e sensível com os ares do bem-viver, elaborando uma educação estesiológica do corpo.

Há, portanto, o reconhecimento de que todos podemos desfrutar do brincar, pois, afinal de contas, somos também lúdicos e vivenciamos tal ludicidade na cultura, especialmente, na riqueza estética de nossa tradição, ou melhor, a arte nobreganiana alarga

nossa percepção e sensibilidade corporais, convidamo-nos a refletir sobre quem somos e como vivemos em sociedade, especialmente, no Brasil e neste mundo de todos nós, reluzindo-se como um tema caro à educação, ao corpo e a produção artística de nosso país.

Assim, a expressividade do corpo brincante de Nóbrega nos convida ao exercício de entrega corporal ao mundo para nos poetizarmos, criando novos encantos e fazendo do mundo uma poesia vivida! A arte nobreganiana apresenta uma estrutura aprazível na qual pulsa a linguagem do corpo na dança, no cinema, na poesia, na ritmicidade da letra, provocando outras formas de sentir e, portanto, educando-nos com essa arte, entrelaçando, assim, corpo e poesia em uma mesma expressão existencial. Segundo Ferreira (2010), a poesia é a forma do belo na comunicação humana, pois expressa intenções, arrebata, transforma, portanto, educa.

> A poesia torna o homem mais humano, mais atento para si próprio e para o mundo. Cria uma ligação ontológica do Ser com as coisas do sensível, do inteligível, do visível e invisível. Integra o espírito (alma) com o corpo e vice-versa. Unifica a razão e o sentimento. Transcende o imanente numa só forma de existir. Educa os sentimentos tornando-os mais sensível para os acontecimentos da sociedade e do mundo (FERREIRA, 2010, p. 84).

Por essa atmosfera poética, entre as diversas emoções e sensações despertadas pela apreciação do *Brincante - o filme*, o riso particulariza-se como cultura, libertação, expressão, potência corporal, linguagem, ou seja, como uma forma de comunicação de sentimentos e expressões, educando-nos a adotarmos a atitude sensível dos corpos brincantes, isto é, experimentação estesiológica do corpo no movimento de acesso às cenas do filme, a exemplo das destacadas nesse escrito. Tais ensinamentos dão aos nossos corpos o acesso a múltiplas linguagens da cultura brasileira, sintetizadas nas *performances* de Tonheta, interpretadas por Antônio Carlos Nóbrega, transparecendo pistas para refletirmos a respeito de uma educação que valorize a arte, a cultura e a tradição.

Nesse escrito, descrevemos Tonheta como um corpo brincante da arte nobreganiana que, no movimento de suas *performances*, quando criança, adulto ou mesmo se desvencilhando da morte, nos viabiliza o deleite aos sentimentos mais sublimes do bem-viver, ensinando-nos sobre a importância da empatia, da partilha sensível, da generosidade de provocar o riso no movimento de degustação da cultura e da arte brasileiras no cinema, bem como de nos permitirmos a dedicarmos aos acontecimentos mais efêmeros e importantes da vida, como o amor, a arte, a poesia, a música, a dança, o drama, os afetos, o riso e demais estesias do corpo, propiciando-nos linhas de fuga e resistência aos sofrimentos, aos egoísmos, às crueldades e outras tragicidades do viver, ensinando-nos muito sobre fraternidade, união,

cooperação, afetividade e alegrias para se melhor existir, assim com os saberes da tradição e da cultura popular nos ensinam.

O movimento dessa experiência educativa com o cinema se revela como uma vivência de leitura interpretativa do corpo no mundo da cultura. Dessa forma, corroboramos com a ideia de que essa percepção se aproxima do pensamento da pesquisadora Adeilza Bezerra (2016), quando argumenta que a experiência de ler a visualidade é estesiológica. "No movimento do olhar, as coisas passam por dentro de nós, assim como nós passamos por dentro das coisas e a experiência do ver nos dá o ler enredado nesse movimento" (BEZERRA, 2016, p. 17). Acontecimento esse movido entre o aparecer e o desaparecer das imagens atadas ao tecido do mundo indissociado do corpo, que, em movimento, expressa o ser e o agir no mundo com o mundo, compreendendo que "[...] a aprendizagem é corporalizada, e na produção do conhecimento há uma relação interdependente entre sentir, ver, corpo, natureza, mundo e cultura" (BEZERRA, 2016, p. 31).

Segundo Bezerra (2016), essa compreensão ontológica de leitura, em um jogo quiasmático, afirma que o ver nos dá o ler pela experiência intercorporal de ser no mundo com o mundo. No âmbito dessa intercorporeidade, o olhar do cinema dá visibilidades. O ato de ler não anula a experiência de ver, nem o ato de ver anula a experiência de leitura. O que percebemos é a leitura como uma experiência corporal e expressiva daquele em que o olhar é capturado pelo (in)visível. Na experiência apreciativa do filme, uma "[...] in.com.possibilidade da visibilidade nos liga no tempo e no espaço da existência" (BEZERRA, 2016, p. 19), e isso muito nos ensina a respeito do fato de que o mundo está em nós assim como estamos no mundo como um sensível exemplar.

Isso fica claro quando tomamos o *Brincante - o filme* como exemplo de uma manifestação artística que evidencia uma expressão do corpo brincante que educa pela circunstância de suas imagens, experiências e narrativas. Segundo o estudioso Raphael Lopes (2020b), o cinema permite alargar a nossa compreensão sobre o corpo e o mundo. A dinâmica de movimento das cenas dá outra percepção da realidade, uma nova maneira de olhar. O corpo, com seu olhar lançado às imagens móveis, se torna protagonista, criando outras formas de sentir e "[...] faz surgir outros horizontes de significação da motricidade humana" (LOPES, 2020b, p. 111). Para esse autor, a experiência do cinema dá-nos substancialidade para compreender que a cinestesia de nossos olhos e das imagens fílmicas expressam a união entre corpo e mente, emoção e razão, natureza e cultura.

As imagens do corpo e seus personagens fundamentam nossa pessoa, dando-nos uma nova maneira de nos relacionarmos com a realidade e, ao mesmo tempo, permite-nos a um

exercício de fuga da realidade. Concordamos com Lopes (2020b) quando afirma que o cinema se liga aos nossos desejos e afetos, pondo-nos em movimento, compondo, assim, significados às nossas experiências vividas com as imagens cinematográficas, isto é, fazendo-nos sentir o movimento do fenômeno visto como se fosse nosso próprio. Nesse sentido, essa animação de vida traz impressões do que sentimos, do que realmente percebemos. Desse jeito, entendemos que há a configuração de uma educação, que abre novos horizontes de significações para o corpo e seus gestos, especialmente, quando o cinema reconstitui o corpo das coisas do mundo, no momento em que participamos efetivamente delas, tal movimento transforma nossa subjetividade existencial, enquanto se entregam ao peso daquilo que vê e que pode habitá-lo.

No exercício de ver/perceber, interpreto as minhas experiências de ver imbricadas a outras experiências de ver, enovelada entre o visível e o vidente, assim como afetada pelos episódios do *Brincante - o filme*, da riqueza de saberes da cultura popular brasileira e das pulsões de vida e alegria de Tonheta. Enigmaticamente, (re)ligo-me aos corpos brincantes, suas expressões e saberes, eu-corpo e eles, corpos, nós partilhamos do mesmo estofo do mundo. Logo, essa experiência cinematográfica ensina ao dar-nos mais corpo, provocando muitas emoções e tensões ao ampliar nosso olhar, haja vista que:

> [...] põe-nos em tensão, uma vez que tem verdadeiramente a pretensão de nos retirar de uma zona de conforto, de incomodar o nosso olhar, ampliando nossa percepção para aquilo que nos é dado, para nos pôr em outra realidade e nos fazer crer que aquilo que nela vemos tem muito daquilo que somos (LOPES, 2020b, p. 119).

A percepção do que somos desvela pelo que percebemos no cinema, traz a necessidade de que façamos um novo percurso educativo em busca da construção de novos sonhos, reconstrução de nossos mundos, pensamentos e formas de vidas/convívios, ofertando a nós mesmos e aos nossos pares novos saberes e afetos. Segundo Lopes (2020a, p. 8), "uma educação fenomenológica é também uma educação intercorpórea; uma educação intencional, pois o cinema exige que o espectador elabore o sentido, que abra o espaço para a sua própria transformação e de sua relação com o mundo".

O cinema transfigura o mundo dos sujeitos por meio da educação fenomenológica. A tese de Raphael Lopes (2020a)[68] defende a existência de uma educação dos sentidos imersa no espaço entre o olhar e ver as imagens do cinema. No exercício da fenomenologia merleaupontiana de reaprender a ver o mundo possibilita, ao mesmo tempo, recriar o

[68] A tese se confirma a partir da criação do Projeto Cineduc: Corpo, Fenomenologia e Educação (Estesia/UFRN), que diferencia a percepção de jovens adolescentes do ensino médio, apresentando filmes sobre a cultura jovem.

ser-no-mundo. A educação transforma o mundo em nosso entorno, do mesmo modo que por ela também somos reinventadas. Para o referido autor, olhar e ver compreendem um ato educativo, fortalecido pela linguagem do cinema, como um meio de expandir os horizontes perceptivos sobre a cultura e a própria vida.

Cabe aqui ressaltar que nossa compreensão de educação fenomenológica se dá pela dinâmica mutável do corpo sensível que não deixa de se situar no exercício de reflexão e experimentação intensa e intencionalmente das conexões dos fenômenos existentes no mundo humano. Dentro desse universo fenomenológico, a educação estesiológica acontece por meio do olhar, ouvir, dançar, cantar, atuar, sorrir, sentir, criar e movimentar-se no espaço-tempo perceptivo de contato com a arte, sendo delineada pela expressividade do corpo brincante na dinâmica de reelaboração dos saberes da tradição, considerando os ensinamentos e as novidades que abarcam o nosso mundo vivido.

Com esses entendimentos, percebemos que o cinema educa o olhar, o sentir, o corpo. Ele cria novas visões e expressões para e do corpo, podendo, assim, configurar uma educação que potencialize nossa existência, permitindo-nos experimentar mais o riso, o brincar, dando mais leveza ao nosso viver, consentindo-nos a sermos cada dia mais brincantes e sensíveis às expressões da arte, da cultura e especialmente, às coisas simples e prazerosas do cotidiano vivido. O riso apresenta-se como uma forma de educação sensível à vida, à arte, à cultura, à brincadeira, à festa, à livre expressão, ao corpo, à linguagem, à comunicação com o outro e o mundo, extrapolando a hierarquização, a dureza e o labor, bem como as formalidades correntes, extenuantes e alienantes do dia-a-dia.

Concordamos com Freire (2006), quando argumenta a necessidade de uma educação como um bem público, de ampliação dialógica com os estudantes e seus familiares, buscando modos de ações pedagógicas que criem estratégias para atingirmos a liberdade, a proatividade e a autonomia dos sujeitos.

Isso denuncia que a Educação, enquanto instituição formativa, precisa refletir com outras lentes a formação continuada, a prática pedagógica, a pesquisa e políticas públicas em prol da educação, em geral, e também da educação institucionalizada, em específico, e seus respectivos profissionais, os professores, efetivando processos educativos mais ligados ao corpo, à arte, à cultura e à vida, elaborando saberes mais democráticos, cooperativos, dialógicos, sendo, portanto, mais humanos, “tonhetantes” e brincantes!

Por fim, perspectivamos aprofundar as ideias interpretativas, sobre a expressividade do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega, que possam educar através das representações de realidades vividas por todos nós, assim como também por fantasias, ilusões e forças

imaginárias pertencentes a nossa cultura. A arte nobreganiana é repleta de estesias sobre a infância, o brincar, o amor, a poesia, a festa, o sagrado, o profano, o movimento, a dança, a música, a dramaticidade da existência, potencializando nosso existir com novas cores, tons, ritmos e narrativas poéticas que dialogam com o corpo, a cultura e a Educação.

Tudo isso fortalece o exercício de humanização, isto é, do ofício educativo de (re)convocar o sensível na produção de conhecimentos científicos, bem como evidenciar os ensinamentos estéticos da expressividade do corpo, a estesia lúdica do bem-viver e do conviver, acessando a linguagem do cinema, das danças, das expressões cênicas constituintes das obras nogreganianas, tecendo, assim, uma educação mais sensível, aberta ao diálogo com a arte e a cultura, realizando a religação de saberes e novidades, estando atenta às imprevisibilidades e dinâmicas da existência vivida. Por fim, convidamos os leitores a acessar o próximo capítulo, no qual trataremos a respeito de alguns espetáculos para tecermos juntos outros modos líricos de como a educação estesiológica do brincante de Antônio Nóbrega pode nos afetar.

AtO2

2° ATO: A ESCRITA POÉTICA NOS ESPETÁCULOS DOS CORPOS BRINCANTES

Imagem 28 - Tonheta e sua namorada

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

A imagem 28 é relativa à explosão de movimentos, sons e cores existente na escrita poética do espetáculo *Lunário Perpétuo*[69], especificamente, na *performance* de Tonheta e sua namorada, com a Canção denominada *Luzia do Frevo*, do artista popular Antônio Sapateiro[70]. Entendemos que os espetáculos nobreganianos, a exemplo dos dois espetáculos *Lunário Perpétuo* e *Rima*, em discussão, se dão através da dinâmica corporal de gestos do artista - por meio da dança, do canto, da música e da poesia -, com sua esposa, seus músicos e o público.

[69] A montagem do *Lunário Perpétuo* foi realizada por Walter Carvalho e Pablo Ribeiro, com direção artística do filho de Ariano Suassuna, Manuel Dantas Suassuna (filho de Ariano). Já o roteiro foi feito por Antônio Nóbrega e Walter Carvalho. O espetáculo teve uma equipe grande, tendo o apoio cultural da Philips, patrocínio da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (Chesf) e a seguinte produção: República Pureza, Tibet filme, Globo Nordeste, Estúdios Mega, Fábrica, Central do Brasil e Instituto Brincante.

[70] Há pouca informação biográfica sobre o músico e compositor de frevos, o artista recifense Antônio da Silva, conhecido como Antônio Sapateiro. De todas suas obras, as mais conhecidas são: Fuxico, Metralhadora pesada, Recordação, Melancolia e Luzia no Frevo, essa última fez parte do espetáculo *Lunário Perpétuo*.

A imbricação estética dessas linguagens artísticas se manifesta na intencionalidade e expressividade do corpo de Antônio Carlos Nóbrega. Esse fenômeno dialoga explicitamente com a arte armorial e nuances estilísticas diferentes, haja vista que o próprio Ariano Suassuna (2008), na obra *Almanaque Armorial*, ensina que há uma dinâmica finita, mutante, fluída que engrandece o fazer artístico para além de sua origem histórica e regionalismo, da realidade que o inspira ao exercício criativo, sendo fundamental que o artista verdadeiro tenha gosto pela arte que acessa, reinventa e apresenta a seu público.

Em *Lunário Perpétuo*, nos seus 30 anos de carreira artística, Antônio Nóbrega fez uma homenagem aos artistas da tradição, reluzindo em seu corpo as figuras do rabequeiro, cantor e dançarino. Ele, com sua banda e seus parceiros artísticos[71], comunica um espetáculo autêntico, esplêndido e da melhor qualidade estética, contendo romances, ritos, danças, poesias, personagens, entre outros elementos simbólicos do Nordeste.

As cenas do *Lunário Perpétuo* transportam nossa imaginação a um exercício de comunicação com nossa ancestralidade, conduzindo-nos a um arrebatamento sensível pela cultura popular que compõe a própria experiência do artista com o mundo da tradição, podendo impactar também os espectadores que, por ventura, se identifiquem com a obra, proporcionando um reencontro estético de nosso olhar com a perenidade mágica e onírica dos tesouros tradicionais da existência sertaneja.

O estilo dessa arte tem uma estética expressiva, viva, apaixonante, peculiar e fecunda, delineando-se como um faial vívido que revela a densidade do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega ligada explicitamente não apenas aos seus parceiros artísticos, mas também ao mundo vivido dos artistas populares[72], minuciosamente investigado e reelaborado pelo artista ao longo de seus processos criativos coletivos. Por esse prisma, "[...] a arte tem que se enriquecer da luz do real pelo sensível, pelos homens, pela vida, pelas coisas que nos cercam, sendo, portanto, algo muito mais profundo" (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Com mais duas décadas de outros enfoques, estudos e reflexões do processo criativo ligado ao universo da dança, o artista Antônio Nóbrega tem, na dinâmica desse caminhar, um olhar mais apurado sobre a cultura brasileira, conseguindo, com seu trabalho, ter mais visibilidade no exterior do que no próprio Brasil. Em 2019, somos presenteados com o espetáculo *Rima*, que faz menção às formas poéticas rimadas brasileiras, compondo uma

[71] Seus principais parceiros artísticos são: Wilson Freire, Bráulio Tavares, Ariano Suassuna, Walter Carvalho e Rosane Almeida.

[72] Os artistas populares convidados especialmente foram: Mestre Salustiano, João Salustiano Soares, Pedro Salustiano, Manoel Salustiano Soares Filho, Cleiton Salustiano Soares, Edielson, José Grimário, Wellington dos Santos Soares.

espécie de sarau sobre o mundo poético tradicional, buscando, desse modo, incentivar o público em geral e, especialmente, os amantes da palavra - os poetas -, a cultivarem e se exercitarem nela.

Cantos, danças, ritmos, entre outros saberes poéticos do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega se deram tanto pela convivência com cantadores, emboladores e folheteiros quanto pela leitura das obras de grandes escritores como Câmara Cascudo, Mário de Andrade, entre outros(as) pensadores(as). A reunião de estudos e práticas musicais compuseram o espetáculo da palavra rimada, unindo o individual com o coletivo através de palavras e sentimentalidades que, em meio a estiagens do real, florescem soberanias vitais do rico imaginário popular.

Com um teor mais crítico, criativo, reflexivo e politizado, o artista chama nossa atenção pelo fato de que sextilhas, galopes à beira-mar, martelos agalopados, cordéis e romances são pouco conhecidos e, em geral, não frequentam os livros de literatura. Suas *performances* melódicas conjugam com a poesia rimada popular, de maneira que o artista se direciona ao mesmo exercício criativo, de retomada e releitura dessa linguagem poética, feito por outros artistas renomados, como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles e Chico Buarque, entre outros.

No que diz respeito à Educação, percebemos que esses espetáculos exemplificam um pouco de como o corpo brincante educa nossa sensibilidade, haja vista que oferece a experiência inspiradora de uma arte que anima e também transcende a nossa realidade. A arte nobreganiana é feita de sentimentos, fantasias, temperamentos, poesias, danças, movimentos, pulsações corporais, comunicando, em suma, um fazer livre, agradável, consistente, autêntico, atual e dinâmico, que compõe e, ao mesmo tempo, ultrapassa o armorialismo, assim como aspirava seu mestre Ariano Suassuna.

A atmosfera do *Lunário Perpétuo*

Meu lunário tem antigas
alquimias de almanaque.
Já enfrentou intempéries,
roubos, incêndios e saques:
dos homens, das traças, das garras das eras
Carrega segredos, decifra quimeras,
venceu todos os ataques.
[...]
O meu lunário perpétuo

é meu livro precioso,
minha cartilha primeira,
minha bíblia de trancoso.
João Grilo, Chicó, Malazartes, Mateus,
Os órfãos da terra, os filhos de Deus,
Heróis do maravilhoso.
[...]
Meu lunário é conselheiro,
é meu folheto, é meu missal,
atravessando os milênios,
cada ponto cardeal.
De norte a sul, de pai para filho,
de lá para cá, meu livrinho andarilho
Fabuloso Romançal.
(*Lunário Perpétuo*, Antônio Nóbrega, Braúlio Tavares e Wilson Freire)

No palco do espetáculo *Lunário Perpétuo*, no teatro da Universidade Federal de Pernambuco, em 2003, Antônio Carlos Nóbrega após declamar seu respeito pelos artistas populares, reconhecendo-os como seu *Lunário Perpétuo*, como afirma no final de sua fala. Em seguida, ele toca sua rabeca[73] alegremente no movimento de encerramento da exibição com a *performance* poética da música que leva o mesmo nome do espetáculo. A música se constitui por uma septilha cheia de palavras poéticas ligadas à perspectiva Armorial, de recriação das tradições brasileiras. Seus músicos[74] tocam, enquanto ele canta, toca e dança de modo encantador. Nesse espetáculo[75], o cenário é configurado por desenhos de Manuel Dantas Suassuna em painéis que remetem a folhetos de cordel, valorizando uma poética da cultura nordestina.

Lunário Perpétuo é uma espécie de enciclopédia que, durante dois séculos, foi muito lida nos sertões do Nordeste. Foi uma preciosa fonte de conhecimento para os cantadores populares, pois tem um pouco de tudo, incluindo astrologia, receitas médicas, calendários, vidas dos santos, biografia dos papas, conhecimentos agrícolas e ensinos gerais, conforme as palavras de Câmara Cascudo (2012, p. 406):

---

[73] A rabeca é tocada por Antônio Nóbrega nesta canção e também na música instrumental *Ponteio Acutilado*. Essa segunda música já foi gravada pelo Quinteto Armorial, sendo inspirado no toque da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, Crato/CE (LIMA, 2006). Antônio Nóbrega desenvolveu um projeto com Saulo Dantas Barreto, denominado *Rabeca: violino brasileiro*, fazendo homenagens a grandes músicos, a exemplo do potiguar Fabião das Queimadas, do Rio Grande do Norte, com a construção desse instrumento com o mapa do Jagunço Riobaldo, de inspiração rosiana, da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Presente no *Lunário*, *Riobaldo e Diadorim*, de Antônio Nóbrega e Wilson Freire, é o terceiro romance do espetáculo.

[74] Os músicos são: Antônio Bombarda, Daniel Allain, Edmilson Capelupi, Edson Alves, Eugênia Nóbrega, Gabriel Almeida, Mário Gaiotto e Zezinho Pitoco.

[75] Atrelado ao Lunário, o artista homenageia alguns músicos e compositores brasileiros: Levinho Ferreira, com *Lágrimas de um folião*; Lourival Oliveira, com *Canjiquinha*; Antônio Sapateiro, com *Luzia do Frevo*; Ernesto Nazareth, com *Apanheite-te Cavaquinho*; e Vicente Celestino, com *Patativa*.

> Foi durante séculos o livro mais lido nos sertões do Nordeste, informador de ciências complicadas de astrologia, dando informações sobre horóscopos, rudimentos de física, remédios estupefacientes e velhíssimos. [...] Foi um dos livros mestres para cantadores populares, na parte que eles denominavam "ciência" ou "cantar teoria", gramática, história, doutrina cristã, países da europa, capitais, mitologia. Devoravam letra por letra. [...] O título inteiro, depois amputado nos volumes editados na última década do séc. XIX, denuncia o plano da "ciência popular": "*O Non Plus Ultra do Lunário e Prognóstico Perpétuo, Geral e Particular para Todos os Reinos e Províncias, Composto por Jerônimo Cortez, valenciano* [...]".

No início do espetáculo, Antônio Carlos Nóbrega, vestido com seu chapéu, paletó azul royal e camisa branca, faz uma breve explicação a respeito do sentido etimológico do espetáculo, falando de maneira muito similar ao escrito de Câmara Cascudo (2012). Contudo, a atmosfera estética das narrativas tem uma conotação mais metafórica do conteúdo do livro em si. Sua qualidade estética traz a expressão de uma liberdade criativa e também imaginativa, aproximando-se do mundo vivido dos artistas da tradição. Há uma dimensão sentimental existente nos elementos simbólicos evidenciados e assuntos tratados no *Lunário Perpétuo*. Em entrevista, as palavras do artista ratificam isso:

> *[...] em Lunário Perpétuo, mesmo que ainda se pareça se inspirar no livro Lunário Perpétuo, essa inspiração é muito livre, porque eu falo absolutamente nada, não tenho uma referência direta ao "Lunário Perpétuo", as referências são indiretas. O Lunário Perpétuo é um livro que circulou muito no meio nordestino, sobretudo no meio sertanejo, no meio dos cantadores, era um livro que orientava a agricultura, que tinha um pouco de religiosidade, trazia um pouco de mitologia, um pouco de astronomia, ensinamento sobre o plantio, sobre remédios, medicações caseiras. E eu não falo nada disso no meu espetáculo, mas ele traz essa atmosfera de memória do mundo cultural popular onde esse livro circulou. Mas eu canto canções das mais variadas, canto "Carrossel do Destino", canto "O Rei e o Palhaço", o "Foguete Brasileiro", que são todas, de algum modo, são obras que tem uma ligação com o mundo onde o Lunário Perpétuo circulou.* (Informação verbal)[76].

Imersos(as) no exercício de apreciação do espetáculo, nosso olhar é conduzido ao cenário rural da Zona da Mata pernambucana. Em um espaço aberto, o banco - formado por seis rabequeiros do Cavalo Marinho -, toca em frente de um casebre no meio do chão batido e um entorno repleto de uma exuberante vegetação verdejante do interior. A câmera mostra a vibração rítmica da rabeca, da flauta, da sanfona, do pandeiro e do ganzá, ora da banda musical de Antônio Carlos Nóbrega, ora do banco dos músicos do Cavalo Marinho.

[76] Entrevista concedida por Antônio Carlos Nóbrega em São Paulo - SP, 24/06/2022, no quintal da sua residência.

Nos *frames* das Imagens 29 e 30, há o registro da movimentação performática das personagens: mestre Ambrósio, A Velha, Mateus e Bastião, estes dois últimos são figuras centrais da brincadeira no terreiro, assim como de trechos da coreografia de Antônio Nóbrega que, em seus movimentos corporais, direcionam-se à tessitura de uma recriação dos trupés tradicionais no palco, evidenciando, assim, a presença de uma ressignificação estética da dança e do ser/estar brincante no espetáculo. Isso tudo nos remete ao olhar da fenomenologia, quando afirma que esses corpos, também sujeitos videntes, se tornam coisas visíveis de um grande espetáculo. “Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os videntes com ele” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 182) se fazem uma experiência sensível, formativa, de grande valia para nossa percepção.

Imagem 29 - A *performance* do Lunário

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

Em câmera lenta, vemos a movimentação dos pés do artista, juntamente com o ritmo do som das palmas das mãos da plateia. Em seguida, a câmera registra sua dança, filmando todo seu corpo, os giros e saltitos. Depois, foca da cintura para cima, mostrando a leveza dos gestos, o seu largo sorriso no rosto e o balanço de seu caminhar. A harmonia de seu cantar e da gesticulação de seu corpo, fascina o olhar do público, proporcionando prazer a quem aprecia. O exercício apreciativo das danças dos brincantes da tradição e de Antônio Carlos

Nóbrega agita nosso olhar, captando nossa dimensão sensível em direção às coisas da cultura, revelando o envolvimento da percepção, valorizando e, ao mesmo tempo, dando um novo entendimento a respeito do mundo da cultura popular.

A estesia de presenciar as cenas do espetáculo se dá no conteúdo da letra musical, da rítmica, da dança, da transposição das cenas, das personagens, dos brincantes e do próprio artista. Para dançar, o artista retira seu blazer branco e seus sapatos castanhos. Ele caminha e salta alegremente, percorrendo uma trajetória circular pelo palco, preparando-se. Encena uma luta com as abelhas imaginárias, tocando em vários pontos de seu próprio corpo, isto é, explorando seu espaço pessoal, dançando de modo burlesco e, ao mesmo tempo, ultrapassando o vocabulário gestual do personagem Ambrósio, trazendo frases coreográficas e tiragens teatrais e explicitamente cômicas dos Irmãos Aniceto[77].

Imagem 30 - Os trupés do Cavalo Marinho

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

[77] Um trecho da cena traz Antônio Nóbrega passando a mão em seus ombros e braços, como se estivesse espantando alguns mosquitos, entre outros gestos que lembram a gestualidade dos cearenses Irmãos Aniceto. Conforme as palavras do artista, no vídeo da série *Danças Brasileiras*, "É determinante a influência da vida rural na arte dos Irmãos Aniceto", afirma o artista. Figuras e personagens desse mundo, os movimentos dos animais, os cantos inspirados pelos fenômenos da natureza são marcas fortíssimas na arte desse grupo. Pela longevidade, vigor e criatividade de suas danças e brincadeiras, o trabalho dessa família se destaca no cenário da cultura popular brasileira. Consulte: <https://www.youtube.com/watch?v=GNWCfpDTwZY>.

O artista retoma novamente a sua caminhada de modo alegre. Para de frente ao público e começa a fazer o afastamento lateral dos pés. A câmera nos transporta novamente para o cenário dos brincantes da tradição e, nela, vemos o mestre Ambrósio realizando a mesma movimentação na companhia dos palhaços Mateus e Bastião no chão batido do terreiro. Vemos o corpo brincante de Antônio Nóbrega realizando trupés, no nível baixo, bem similares aos de Pedro Salustiano, brincante do Cavalo Marinho que interpreta o Mestre Ambrósio. Em seguida, a câmera nos leva para a apreciação de sua releitura coreográfica que vai além do que presenciamos no repertório gestual dessa dança popular. O artista improvisa outros passos, realizando arrastados, rodopios, rolamentos, saltos, chutes, gingados, molejos, entre outros gestos, como vemos nos *frames* da Imagem 30.

Imbricados(as) ao tema das expressões de danças tradicionais do espetáculo, identificamos o romance como um segundo mote inspirador. Segundo Câmara Cascudo (2012), de linhagem lusitana, essa forma literária diz respeito a um conjunto de poemas rimados, vindos dos séculos X, XI e XII, feitos para o canto nas cortes e saraus aristocráticos. De gênero narrativo e transformação psicológica, buscam os efeitos da emoção do lirismo do amor, gesta do gado, episódios líricos ou políticos, entre outros temas sempre sensíveis e poderosos do âmago popular. Apenas na segunda metade do século XIX os romances começaram a ser registrados em terras brasileiras.

Ainda hoje, eles existem em grande número na memória de centenas de romanceiros e cantadores por todo o Brasil, compondo o fluxo vivo da cultura oral, perpetuando-se entre as diferentes gerações. Os romances da Filha do Imperador do Brasil e da Nau Catarineta em destaque no *Lunário Perpétuo* advêm do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe de sangue do vai-e-volta*[78], seguindo a perspectiva armorial de recriação a partir de obras anteriores (COSTA, 2011).

"Barca", "Fandango", "Marujada" e "Nau Catarineta" são alguns dos nomes que dizem respeito a uma história de uma nau que há mais de um ano vagava pelo mar. Já não tendo mais alimentos, a tribulação faz um sorteio entre os companheiros de bordo para saciar a fome de todos. O Capitão-General é sorteado e, não querendo se entregar, tenta se salvar, pedindo ajuda ao Gajeiro. O capitão descobre que ali estava o Diabo, tentando a tripulação, e a única coisa que o interessava era a alma do Capitão. Não aceitando se entregar ao Demônio, o capitão se joga ao mar, mas um anjo o toma nos braços, salvando a sua vida e a tribulação consegue chegar ao Porto do Mar. Antônio Nóbrega canta:

---

[78] Obra armorial publicada em 1971, por Ariano Suassuna, apresenta as seguintes histórias: *Romance da Nau Catarineta* e *Romance da Filha do Imperador do Brasil*.

> *Há mais de um ano e um dia/ que vagavam pelo mar./ Já não tinham o que comer,/ já não tinham o que manjar!// Deitam sortes à ventura/ quem se havia de matar./ Logo foi cair a sorte/ no Capitão-General!// - Tenham mão, meus marinheiros!/ Prefiro ao mar me jogar!/ Antes quero que me comam/ ferozes peixes do mar.// Do que ver gente comendo/ carne do meu natural!/ Esperemos um momento,/ talvez possamos chegar.// Assobe, assobe, Gajeiro,/ naquele mastro real!/ Vê se vês terras de Espanha,/ e areias de Portugal!//- Não vejo terras de Espanha/ e areias de Portugal!/Vejo sete espadas nuas/ que vêm para vos matar! [...]// - Alvíssaras, Capitão,/ meu Capitão-General!/ Já vejo terras de Espanha,/ areias de Portugal! [...]// - Dou-te a Nau Catarineta/ Tão boa em seu navegar!/ - Não quero a Catarineta,/ Que naus não sei manobrar!// - Que queres então, Gajeiro?/ Que alvíssaras hei de dar?/ - Capitão, eu sou o Diabo/ e aqui vim pra vos tentar!// O que eu quero, é vossa alma/ para comigo a levar!/ Só assim chegais a Porto,/ só assim vos vou salvar!// - Renego de ti, Demônio,/ que estavas a me tentar!/ A minha alma, eu dou a Deus,/ e o meu corpo eu dou ao mar!// E logo salta nas águas/ O Capitão-General!/ Um anjo o tomou nos braços,/ Não o deixou se afogar!// Dá um estouro o demônio,/ Acalmam-se o vento e o mar,/ E à noite a Catarineta/ Chegava ao porto do mar!* (Romance da Nau Catarineta, Ariano Suassuna).

As cenas delineadas no romance se aproximam do pensamento de Cascudo (2006), no livro *Literatura Oral no Brasil*, quando argumenta que o motivo da nau perdida - fome, sede, antropofagismo, modificação e término feliz - é um assunto comum no ciclo das invasões europeias. Os romances peninsulares se constituem dos episódios de: escassez de mantimentos, sorteio da vítima, promessas de recompensa ao Capitão e tentação do Gajeiro. No Brasil, os primeiros registros dos romances datam do século XIX, assim como do Fandango, termo genérico de danças, bailes populares e autos tradicionais dançados e cantados (CASCUDO, 2006; 2012).

A melodia presente no *Lunário Perpétuo* é a mesma, conforme as palavras de Costa (2011), que foi utilizada por Antônio José Madureira, em uma versão instrumental escrita para o Quinteto Armorial. Nessa *performance*, Antônio Nóbrega mantém o diálogo constante entre o Capitão-General e o Gajeiro durante quase toda a canção. Por fim, esse último transfigura-se no personagem mítico do Diabo. O artista modifica sua interpretação vocal e feições para explicitar a incorporação dos personagens do romance em cena.

Imagem 31 - O mar, a nau e seus tripulantes

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

A sonoridade da música, junto à coloração do céu e do mar, estão imbricadas à imagem de uma imensidão azul que nos traz muitas memórias da cultura praieira: a brisa, o aroma, a areia, o sabor salgado de suas águas e um tom de azul radiante, propiciando sentimentos de tranquilidade e paz. A fenomenologia afirma é o meu olhar que percorre, habita, acopla-se à cor. Então, a cor "[...] antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de uma certa atitude do corpo que só se convém a ela e a uma determinada precisão" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284).

Os *frames* da Imagem 31 nos fazem lembrar as palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 283-284), quando afirma que a cor azul "[...] é aquilo que solicita de mim uma certa maneira de olhar, aquilo que me deixa apalpar por um movimento definido de meu olhar. Ele é um certo campo ou uma certa atmosfera oferecida à potência de meus olhos de todo o meu corpo".

A pulsação das cordas vocais do corpo brincante de Antônio Nóbrega nos anima. As cenas dos personagens do auto Nau Catarineta[79] com ele dançando no navio dão um colorido

[79] A dança da Nau Catarineta, segundo Cascudo (2006), simula um combate naval ocorrido no mar, que tem como personagens: Capitão-General, Capitão, Piloto, Imediato, Médico, Mestre, Contramestre, Vinte e quatro marujos (divididos em duas alas/cordões), Gajeiro, Calafate, Ração e Vassoura. Esses últimos personagens são elementos humorísticos, encarregados de distrair o auditório com constantes discussões e brigas. Ressaltamos que a *performance* do "Lunário Perpétuo" não evidencia esses personagens em questão, mas sim o Capitão-General e o Gajeiro.

especial ao espetáculo, aguçando nossa sensibilidade corporal a esse dançar. Outra cor predominante é a pureza do branco que ressalta ao nosso olhar uma luminosidade junto a uma sensação de calmaria, transmitindo um maior frescor a cena e a sensação de aproximação com a dimensão religiosa do humano.

Nos *frames* da Imagem 32, percebemos traços fortes da tradição católica: duas velhas mulheres rezando, segurando seus terços, com seus cabelos cobertos por delicados véus de renda, simbolizando um afastamento do mundo profano e uma aproximação do mundo sagrado, juntamente com as figuras, ao fundo das rezadeiras, do Sagrado Coração de Maria e Nossa Senhora das Graças, iluminadas tanto com a iluminação azulada do palco, quanto com as luzes amareladas de muitas velas.

Vislumbramos imagens da cultura nordestina impressas nas feições das pessoas, especialmente na prática das orações rezadas em voz alta, remetendo, ao nosso ver, ao sentimento de devoção do povo, da ida aos santuários católicos pelo Nordeste. Há, nas excelências, não apenas a entoada de ajudar o moribundo a morrer[80], como afirma Cascudo (2012), mas também outros sentidos ligados às celebrações de fé cristã, festejos do Divino, rito de peregrinações, romarias, donativos e promessas[81]. Entre outros objetos sacros representados pelos devotos, o *Lunário Perpétuo* traz o exemplo dos membros e órgãos em madeira, indicando uma enfermidade vencida e a perpetuação da graça alcançada.

[80] Segundo Costa (2011), Excelência é um canto de recomendação das almas, uma espécie de ritual fúnebre, com benditos e frases rimadas, cantadas no meio rural nordestino, principalmente em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Também chamadas de incelências ou incelenças, são práticas católicas, igualmente cantadas em Portugal, nas regiões de Douro e Minho com a cultura de danças tradicionais (viras, canas verdes e chulas), festas e romarias. Há a existência de certos romances bíblicos no Marrocos que apresentam características semelhantes.

[81] Cascudo (2012) discorre a respeito da palavra promessa que significa ex-voto, objeto doado ao santo, em satisfação a uma súplica atendida.

Imagem 32 - Elementos celestiais do *Lunário*

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

> *Uma excelência da virgem./ Oh! Mãe de Deus, rogai por ele, mãe de Deus (bis) /Mãe de Deus, mãe de Deus./ Oh! Mãe de Deus, rogai por ele, mãe de Deus./ Mãe de Deus, mãe de Deus./ Oh! Mãe de Deus, rogai a Deus por ele.// Diz o A, Ave Maria/ Diz o B, brandosa e bela/ Diz o C, cofrim da graça/ Diz o D, divina estrela [...]// Diz o U, uma esperança/ Diz o V, vale profundo/ Diz o X, xis dos mistérios/ Diz o Z, zelai o mundo.* (Excelência, Ariano Suassuna).

A recriação literária de Ariano Suassuna, interpretada na *performance* oral de Antônio Nóbrega, evidencia a figura feminina da mãe de Jesus Cristo, transcendendo nosso imaginário ao evidenciar a dimensão sagrada no palco misturada aos outros elementos culturais e profanos, como folhetos de literatura do cordel sobre o amor e a cultura local, sandálias de couro e bordados coloridos nos figurinos de todos os músicos, inclusive na indumentária do artista, como podemos observar nos *frames* das Imagens 32 e 33.

Imagem 33 - *Romance da Filha do Imperador do Brasil*

Fonte: Almeida e Carvalho (2003).

No *Romance da Filha do Imperador do Brasil*, vemos a pintura de um casal, a moça no colo do rapaz. O som do violão dá a tônica inicial do enredo. A câmera foca no rosto de um homem maduro e sisudo, com muitos fios brancos em sua barba. Antônio Nóbrega canta o romance, interpretando-o jocosamente. O entrelaçado de cenas mostra duas formas diferentes com o público: a primeira no palco, tocando o violão e cantando distante da plateia; e a segunda, cantando e interagindo comicamente com seus espectadores, mulheres e homens, em um espaço aberto em uma rua comercial da cidade de Recife/PE.

Para Costa (2011), o romance se passa em um contexto rural, tendo como personagens o Imperador Dom Pedro, a Infanta, a Criada e o Vaqueiro, exemplificando a perspectiva armorial, que dialoga a cultura ibérica com o romanceiro popular nordestino. Antônio Nóbrega explora as qualidades de som de um xote, atribuindo vozes de cada personagem de modo diferenciado, "[...] com destaque para o tom debochado em falsete, utilizado para interpretar a voz da Infanta, de modo zombeteiro" (COSTA, 2011, p. 141).

A história conta a situação vivida pela Infanta que se apaixona por um Vaqueiro:

> *O imperador Dom Pedro/ tem uma filha bastarda,/ a quem quer tanto do bem/ que ela ficou malcriada!//Queriam casar com ela:/ barões de capa e de espada./ Ela, porém, orgulhosa,/ a todos que recusava: // - Este, é menino! -*

> *Esse é velho!/ - Aquele, lá, não tem barba!/ - O de cá, não tem bom pulso/ pra manejar uma espada!// Dom Pedro falou, se rindo:/ - Ainda serás castigada!/ - Não vás tu, de algum vaqueiro,/ terminar apaixonada! [...]* (*O Romance da Filha do Imperador do Brasil*, Antônio Nóbrega e Ariano Suassuna).

Mesmo com as orientações e cuidados do pai, a princesa acaba se apaixonando pelo rapaz. O fato ocorreu no fim da madrugada, quando, da janela, ela viu passar três moradores que trabalhavam de enxada. Um deles, o mais trabalhador e bem-apessoado, chama atenção da princesa que pede para a velha Criada levá-lo imediatamente até ela (COSTA, 2011).

> [...] - *Senhora, o que é que me manda?/ Eu vim por vossa chamada!- Quero saber se te atreves/ a queimar minha coivara!//- Atrever, me atrevo a tudo,/ que um homem não se acovarda!/ - Dizei-me, porém, senhora,/ onde está vossa coivara!// - É abaixo dos dois montes,/ na fonte das minhas águas,/ abaixo do tabuleiro/ lá na furna da pintada.// Na linha da perseguida,/ no corte da desejada!/ Passam o dia folgando,/ o mais da noite passavam,// E o vaqueiro socavando:/ Ele sabe o que cavava!/ À meia-noite, a princesa/ pediu tréguas, por cansada:// - Basta! Basta, meu vaqueiro!/ Queimaste mesmo a coivara!/ Não sei se por varas morro/ ou com ela/ uiuiui… Incendiada!/ E, assim, a filha do rei/ do orgulho foi castigada!* (*O romance da filha do imperador*, Antônio Nóbrega e Ariano Suassuna).

As cenas, entre a rua e o palco, se delineiam uma dinâmica do riso através do amor, despudor e gracejo, configurando-se explicitamente em tom profano, evidenciada pela *performance* cômica do corpo brincante de Antônio Nóbrega, seus gestos presepeiros[82], cheios de chistes e mungangas, interagindo com o público na rua, olhando em seus olhos, tocando em seus ombros, dançando com uma das pessoas, fazendo-os sentir integrantes da narrativa. Em cena, os gestos simbólicos do artista, alusivos ao trabalho com a enxada na roça, assim como a movimentação picante de quadris, enfatizando o lado laico do conto, gerando, assim, mais risos e afetação corporal com a narrativa. Por fim, o público, diante do palco, vibra e aplaude alegremente toda a encenação jocosa desse romance.

Outro tema tratado no *Lunário Perpétuo* é a curiosa figura do Cantador que, segundo Cascudo (2012), é um cantor popular nordestino. Ele representa todo o orgulho de sua região, apresenta um sinal de elevação, de predomínio em seu lugar. Essa figura curiosa nunca recusa um desafio, modelado, alicerçado nas formas da poética tradicional nordestina, tem um sinal de supremacia, mesmo com sua voz roufenha, áspera, gritante e desafinada, tem uma rítmica fluente, memória primorosa e uma melodia que conta bastante de seu mundo vivido.

---

[82] Conforme a Academia Brasileira de Letras (2008), no Dicionário da Língua Portuguesa, a palavra "presepeiro" é um adjetivo, derivado do termo presepada, advindo da cultura nordestina, correspondendo a fanfarrão, espalhafatoso, escandaloso, ridículo, extravagante, provocador de tumulto/confusão.

Antônio Nóbrega se inspirou nesses conhecimentos de cantorias de viola e emboladas para, junto a seus fiéis parceiros artísticos Bráulio Tavares e Wilson Freire, e, com participação especial de seu mestre e amigo Ariano Suassuna, criou suas canções com base nas formas poéticas de sextilhas, décimas e galopes à beira-mar, compondo seu universo musical.

Tonheta, seu personagem primordial, dá o ar da graça estimulando uma agradável atmosfera risonha durante toda a sua apresentação em palco. Em especial, no diálogo com o músico Zé Pitoco no qual o brincante pega a viola de Antônio Nóbrega para cantar a música do foguete, mas Pitoco não autoriza devido ao artista ter ciúmes. Mas o personagem não se intimida e ainda faz uma crítica muito engraçada:

> [...] - *Aliás, eu vou dizer uma coisa, eu não sei como vocês se prestam a uma coisa dessa, rapaz.../ - A o que?/ - A acompanhar um músico daquela qualidade, rapaz./ Um artista extraordinário!/ - Não, velho. O cara tem uma voz de taboca rachada./ - Não diga uma coisa dessa./ - Baixinho, feio, rapaz. O pessoal assim, bem-apessoado, até mais ou menos bem-vestido, né?/ - Mais ou menos?/ - Olha a mocinha lá, rapaz... Que desolação! Você não tem coisa melhor de noite pra fazer não, minha filha?* [Fala com uma moça da plateia] *Olhe, nem por um irmão eu fazia uma coisa dessa!* [Refere-se à presença de sua irmã, Eugênia] *Tá entendendo? Não pode! Olhe, exploração de menor, adolescente, não é? Aposto que é seu pai que bota pra cá e fica ganhando dinheiro que você ganha aqui, não é, rapaz? Como é que pode? Ainda leva o comparsa de lado, não é, rapaz?* [Falando com Tita e Gabriel] [...] (Tonheta e Zé Pitoco, *Lunário Perpétuo*).

A câmera mostra ora Tonheta no palco, ora Antônio Nóbrega no camarim, sorridente e atento, ouvindo toda a conversa de seu personagem saltimbanco com Zé Pitoco. Toda essa encenação do espetáculo entre o personagem e seu criador, acendendo uma espécie de riso (auto)crítico, com uma pitada de leveza e finura de espírito, capaz de rir-se serenamente de si, sua constituição física e timbre vocal, assim como de sua parentela e público presente no espetáculo.

No que diz respeito a fala despretensiosa de Tonheta, remetemos as palavras de Jorge Larrosa (2017), no texto *Elogio do riso ou de como o pensamento se põe a dançar, um chapéu de guizos*, ao tratar da relevância do riso na educação, como componente dialógico com o pensamento sério. O riso que o autor se interessa liga-se à sátira, paródia e ironia. Ele é aberto, dinâmico e paradoxal, constituído de um pensamento móvel e leve, que é capaz de zombar de si, tomando-se demasiadamente a sério, coincidindo excessivamente consigo.

Com o espírito arejado, o riso mantém uma tensão dialógica que se desprende e se coloca continuamente para além de si. Ele se constitui como componente irônico, fluído e

cético de sua própria consciência. “A autoironia é um movimento de revogação da identidade: a consciência que se ri anula-se de si mesma, se contradiz a si mesma, a fim de evitar a fixação” (LARROSA, 2017, p. 225).

Relacionamos esse pensamento à expressividade corporal de Tonheta: suas palavras e atitudes se aproximam do movimento de suspensão da realidade e de seus valores, ensejando a experiência risível de polemizar o rigor da arte nogreganiana. Nesse sentido, retomamos o diálogo com Larrosa (2017) quando afirma que o palhaço desnaturaliza as linguagens elevadas ao invertê-las. O autor compreende que o riso é o momento de autocrítica e ceticismo da palavra, no sentido que introduz a autocrítica com a própria palavra e sua relativização comunicativa, compondo uma unidade entre a situação, o falante e a linguagem.

Para Alberti (2002), no livro *O riso e o risível na história do pensamento*, o riso é determinado pelo sentido da existência daquele que ri. A alegria e o riso conheceram, na história ocidental, a realidade, a arte, o cômico e a filosofia. Em *O diafragma e os acidentes do riso*, a autora afirma que o movimento do coração produz todos os tremores do corpo: “[...] a boca se abre, a voz treme, os dentes se mostram, os olhos brilham, o ventre é sacudido, os membros também e assim por diante.” (ALBERTI, 2002, p. 98). O ato de rir produz uma expressão de emoção, fazendo um movimento corporal que dinamiza o pensar. “O riso e o cômico são indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena.” (ALBERTI, 2002, p. 12).

Em diálogo com esse pensamento, entre a realidade e a fantasia, o(a) espectador(a) ao assistir ao espetáculo, pode sentir-se afetado(a) por ele. Assim, podemos associar aos sentidos percebidos na apreciação da cena do *Lunário* - especificamente ao diálogo entre Tonheta e Zé Pitoco, anteriormente descrito -, que tanto nos provocou gargalhadas, quanto nos trouxe tais reflexões a respeito da potência educativa existente do riso.

Ainda com o palhaço em cena, imergimos na canção *Meu foguete brasileiro*. Escrita na forma de Galope à beira-mar, com estrofes de onze sílabas, em dez versos, com rimas ABBAACCDDC, uma das estruturas mais trabalhadas pelos cantadores. Em certos momentos da *performance*, a voz de seu canto se encadeia com onomatopeias do som de motor do foguete com seus lábios. A letra da música explicita uma divertida viagem irreal:

> *Eu fiz um foguete de andar pelo espaço,/ igual um que vi pela televisão./ Não sei se era coisa da França ou Japão,/ mas basta ver gringo fazer, eu já faço./ Mandei buscar logo cem chapas de aço,/ latão, alumínio, ferro de soldar,/ dez mil arrebites para reforçar/ a parte de fora da infraestrutura./ Cem metros de longo, trinta de largura/ e dez de galope voando no ar. [...]// Depois de sentado no meu tamborete,/ puxei alavanca, pisei no pedal./ Subi*

> *pro espaço com força total,/ fazendo tremer o motor do foguete./ Passei bem por cima do Empire State,/ da Torre Eiffel e do Palomar./ E vi pela tela se distanciar/ a mancha azulada do nosso planeta./ Pensei: minha nossa, aqui vai Tonheta,/ cantando galope e voando no ar. [...].* (*Meu foguete brasileiro*, Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares).

A estrutura da linguagem poética utilizada tanto atende aos padrões cultos da língua portuguesa, quanto trata de algo repleto de imaginação e com tons de simplicidade do mundo infantil. "Podemos perceber ainda como a presença de marcas da oralidade, entre elas a escolha lexical que leva a inserção de expressões populares, facilmente reconhecidas pela comunidade, o que demonstra a opção por um estilo coloquial" (ANDRADE, 2013, p. 69).

Imagem 34 - *Meu foguete brasileiro*

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

A câmera nos transporta a uma viagem entre a *performance* brincante de Tonheta e algumas cenas mágicas do filme *Viagem à lua*[83] (1902), do cineasta e ilusionista francês

[83] Segundo Silva e Marcondes (2015), o filme é baseado em uma opereta de Jacques Offenbach, assim como em livros de Jules Verne e H.G. Wells. Com apenas 12 minutos de duração, ele conta a história de um grupo de cientistas que está reunido para a exposição de um projeto de viagem para a Lua. Após apresentação no quadro e divergências, são selecionados os cientistas que farão parte da expedição. Então, é iniciado o processo de construção de um módulo lunar enquanto os cientistas exaltam a indústria capaz de construí-lo. Em ambiente celebratório, o foguete (mais próximo a uma "bala" ou "obus") é lançado no espaço e aterriza no "olho" da Lua. Saindo do módulo lunar, os cientistas encontraram-se numa estranha e inóspita paisagem, e admiram a Terra vista da superfície da Lua. Depois, cansados, adormeceram, enquanto, na paisagem, cai a neve e um desfile de astros desponta no céu. Atravessados pelo frio da neve, os cientistas decidem explorar o interior da Lua, entrando por uma cratera. Nos subterrâneos da Lua, eles encontram uma paisagem alienígena, com cogumelos gigantes, e são abordados por estranhos seres com aspecto de insetos, os selenitas, com quem lutam e por quem

Georges Méliès, que, segundo Silva e Marcondes (2015), é o primeiro filme com efeitos especiais de um espetáculo já criado, revelando-se como um inventário de temas positivistas, colonialistas, progressistas; por último, o filme aponta para uma dimensão mais autoral e artística do cinema, através de sua relação com a mágica, a magia e a poesia.

A mistura da narrativa clássica do filme, com o irreal da ficção científica, da colonização do espaço, da vida em outros planetas, junto à letra da música *Meu foguete brasileiro*, que conta as façanhas burlescas de Tonheta a bordo de um foguete "de mil inteligências artificiais" que pousa no "olho" da Lua. Conforme Costa (2011), para realizar a viagem extravagante, ele leva produtos diversos, como "saca de açúcar, tonel de carvão, baú de café, tora de madeira", entre outros tipicamente nordestinos. Em sua viagem, ele conhece lugares que ultrapassam nosso poder imaginário, em sua viagem lúdica.

Ao apresentar no palco seu "hipermultipolissintetizador DX14Ypisilone", Tonheta comenta que foi criado em um circo tão pobre que a mulher barbada era seu pai. Com esse e outros gracejos, ele afirma que foi lá onde escutou pela primeira vez a voz de Vicente Celestino, o maior tenor[84] brasileiro de todos os tempos. Como um dos maiores intérpretes da Música Popular Brasileira, seu canto era visto com tamanha perfeição e tal firmeza do cantar que foi reconhecido como expressão máxima da canção no século XX.

Assim, Tonheta escolhe homenagear o tenor cantando *Patativa* que dramatiza a incompreensão de seus sentimentos, bem como o sofrimento de um amor não correspondido e a expressão de ingratidão de sua amada na atmosfera de um Bolero que perde parte do peso dramático, ganhando um tom de humor e leveza da presença de sua namorada, próximo ao público, apreciando seu amado.

Ela sobe no palco e Tonheta anuncia radiantemente a chegada de sua amada. Eles caminham, aproximando-se. A namorada estica o braço, ele segura sua mão, beijando-a. Eles dançam ao ritmo do acorde instrumental da banda musical de Antônio Nóbrega. No palco, a apresentação do casal[85] se delineia como cinematográfica, pois enfatiza uma atmosfera mágica, fictícia e cômica da linguagem dançante dos corpos no momento dramático do

---

são capturados. Logo depois, são levados até o líder dos selenitas, num suntuoso palácio, até que conseguem fugir. Os cientistas então correm de volta para o módulo lunar, perseguidos pelos selenitas. Empurrado pelo líder dos cientistas, o módulo cai de um penhasco em direção à Terra, onde mergulha nas profundezas do oceano. Boiando até a superfície, o módulo é resgatado e os cientistas são recebidos de volta com festa.

[84] Na área da música, tenor é uma voz masculina adulta mais alta, com uma extensão de uma oitava para o dó central.

[85] No vídeo do *Lunário Perpétuo*, Antônio Nóbrega explica que a cena entre Tonheta e sua namorada, Rosane Almeida, foi feita com uma certa pressa e não fazia parte da versão original do espetáculo. Contudo, a intenção da inclusão dessa apresentação diz respeito a uma homenagem que ele faz a sua esposa por sempre estar participando dos espetáculos, principalmente na função de cocriadora. Ele alega que a dançarina foi quem sugeriu o nome do Lunário Perpétuo para o espetáculo.

Bolero. Enlaçam-se pelos braços, movimentam seus pés, brincam. A dançarina se expressa como uma boneca, girando, sentando no colo de seu amado, sendo carregada pelos braços. O casal gira, com a risada de Tonheta, animando a cena. Ela cai no chão, rolando seu corpo e a música dramática termina. Ele a observa, cantando, como vemos nos *frames* da Imagem 35.

Imagem 35 - O casal dançante

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

O som muda para o ritmo do Frevo[86]. Sentimos em nossos ouvidos e no corpo dos personagens uma nova postura, uma pulsação diferente, direcionada para uma dinâmica mais festiva. Tonheta pede para sua namorada se levantar, faz o passo "caminho na praça", desenhando um círculo em volta dela. Ela vai despertando, dançando com ele ao som da música instrumental *Luzia do Frevo*, de Antônio Sapateiro. Este último foi "sapateiro de profissão e músico de vocação e de coração", afirmou Antônio Nóbrega no vídeo do Lunário.

[86] Percebemos que o Frevo como música e dança é um tema especial para Antônio Nóbrega, haja vista que já dedicou um espetáculo inteiro em uma homenagem ligada ao centenário Frevo, denominado *Nove de Frevereiro*, com dois CDs e um DVD (2005-2008). Conforme o estudo de Oliveira (2017), o Frevo é uma dança com um vocabulário de movimentos bem extenso, contendo por volta de 300 passos. Os 40 passos básicos desta dança compõem o método de Nascimento do Passo, que possibilita que a maioria das pessoas consiga dançar. Primeira: balanço, remador, boneco de Olinda, manivela, cata-vento, abanador, bico de papagaio, alavanca, chutando com o pé e metrô de superfície. Segunda: maçaneta, base, sobe em ritmo, swing dos ombros, onda do passo, Saci Pererê, ponta-do-pé-calcanhar, trocadilho, pontinha de pé e pontilhado. Terceira: chapa quente, chutando de frente, chutando de lado, moranga, abrindo o leque, folha seca, passa-passa em cima, passa-passa embaixo, rã eletrizada e carrossel. Quarta: tesourão, gaveta, faz que vai mas não vai, serrote, banho de mar pra frente, banho de mar pra trás, guerreiro, rojão, abre alas e pernada.

Imagem 36 - Com a Luzia do Frevo

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

Como observamos nos *frames* da Imagem 36, e para além dos mesmos, os corpos brincantes dançam diversos passos de Frevo. A namorada de Tonheta realiza movimentos de transferências de peso corporal, enfatizando os passos: ponta-do-pé-calcanhar, tesoura, gaveta, parafuso, ferrolho, giros do carrossel, com flexão total dos joelhos, explorando os níveis alto e baixo com muita desenvoltura e leveza, parecendo uma boneca. Muitos dos passos são acompanhados pelo palhaço, outros são feitos por ela, de maneira que ele aplaude junto à plateia, motivando-a com a expressão de orgulho de exibir a presença e as habilidades motoras de sua amada.

Por instantes, sua amada sai de cena, indo em direção às coxias do teatro. Tonheta pede que fique, mas ela se vai. Ele fica triste, desolado, mas continua dançando Frevo, realizando os movimentos de ponta-do-pé-calcanhar, tesoura, dobradiça e rojão, transferindo o peso de seu corpo de frente para trás, por vezes, de um lado para o outro. Reclama sua ausência e anuncia sua espera.

O retorno da dançarina Rosane Almeida se dá na companhia de três pequeninas e coloridas sombrinhas, que acompanham seu malabarismo. Junto ao movimento manipulativo das sombrinhas, a bailarina realiza o passo da rã eletrizada, explorando os níveis baixo e alto do palco. Tonheta a acompanha, tocando seu violino. A câmera mostra Antônio Nóbrega nos

bastidores do teatro, observando todo o espetáculo, dando a impressão que ator e personagem são sujeitos diferentes.

Outro momento impactante parte da música *O rei e o palhaço*. Escrita em décima de sete sílabas, ela exemplifica uma estrutura poética do romanceiro popular, com o uso de suas formas tradicionais, na elaboração armorial do referido trabalho artístico. A canção é inspirada no Maracatu Rural, estando ligada ao contexto dos canaviais e engenhos de cana-de-açúcar. "O folguedo é ligado ao período carnavalesco, pois na época de carnaval os canavieiros se enchem de alegria e se tornam guerreiros." (ANDRADE, 2013, p. 74).

Entre um trecho e outro da música, a banda nobreganiana enfatiza o ritmo dos tambores ressonantes. Antônio Nóbrega cria um espaço no palco como se estivesse passando seus pés nas brasas da fogueira, aguçando a vibração corporal de um dançar próprio do Maracatu Rural. Nosso olhar é levado, várias vezes, aos canaviais da Zona da Mata pernambucana com seis personagens guerreiros, os caboclos de lança[87]. Misturado aos momentos deslumbrantes, retornamos à imagem do palco com a ilustre presença do artista cantando e dançando.

Imagem 37 - Entre o palco e os canaviais

Fonte: Almeida e Carvalho (2003)

[87] O Maracatu tem como personagens: o rei, a rainha, príncipes, damas, embaixadores, baianas e os caboclos de lança, que representam os indígenas. Esses últimos se destacam nas cenas do espetáculo *Lunário Perpétuo*, entre a *performance* de Antônio Nóbrega e os brincantes nos canaviais e também no palco.

> *Sua coroa é de ouro,/ o meu chapéu é de palha./ A sua cota é de malha,/ o meu gibão é de couro./ Sua justiça é no foro,/ minha lei é o consenso. (bis)/ O seu reinado é imenso,/ Minha casa é o meu país./ Você é preso ao que diz,/ eu digo tudo o que eu penso.// Você vem com a arma erguida,/ eu vou abaixando a guarda./ Você vem vestindo farda,/ eu de roupa colorida./ Você disputa corrida,/ eu corro pra relaxar. (bis)/ Sua marcha é militar,/ a minha é de carnaval./ Seu traje é de general,/ eu visto pena e cocar.// Você liga a motosserra,/ eu planto flor no cerrado./ Você só anda calçado, eu piso com o pé na terra./ Você quer vencer a guerra,/ eu quero ganhar a paz (bis)./ Você quer vencer a guerra,/ eu quero ganhar a paz./ Você busca sempre mais,/ eu quero só o que é meu./ Você se acha europeu, eu sou dos canaviais// Você vem com a força bruta,/ eu vou com a ginga mansa./ Você vem erguendo a lança,/ e eu erguendo a batuta./ Você me traz a cicuta,/eu lhe dou chá de limão. (bis)/ Você diz que é capitão,/ eu só sou um mensageiro./ Você é um brigadeiro, e eu sou só um folgazão* (O rei e o palhaço, Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares).

A banda nobreganiana faz a segunda voz na *performance* da música *O rei e o palhaço*, especialmente nas frases poéticas sublinhadas na letra descrita antes deste parágrafo. No conteúdo da letra, temos dois personagens antagônicos. O rei representando a lei da força, do poder bélico, a sisudez militar. Por sua vez, o palhaço é visto como um folgazão, espelhando a leveza frágil do simples, a fantasia carnavalesca, o desatino brincante. Proporcionando lições de vida em cada resposta do palhaço, como: correr para relaxar, ganhar a paz, entre outros ensinamentos.

Nos *frames* da Imagem 37, observamos uma síntese das imagens expressivas dos Caboclos de lança, Antônio Nóbrega e seu grupo musical. Quase ao final da apresentação, somos surpreendidos com a presença dançante dos brincantes de Maracatu no palco. Giros, tesouras, arrastados de pés, saltos diversos, transferências de peso corporal potencializam nossas emoções por testemunharmos tamanha beleza.

Os caboclos, com suas lanças cheias de fitas, vestidos com lantejoulas, aljôfares, mantos, abundância de adornos, meias coloridas, chapéus ou cabeceiras de papel celofane, com imensas franjas cintilantes e coloridas reluzem no palco. Eles dançam fluentemente, desenhando um círculo no palco ao redor de Antônio Nóbrega, animando nossa sensibilidade a toda potência expressiva desse dançar.

O cenário estético descrito educa nosso olhar, ampliando nossa percepção em direção à atmosfera do dançar. Isso empodera nossos sentidos, movendo-nos à dinâmica expressiva dos movimentos e cores dos corpos brincantes no palco. Como expectadores(as), as sensações estesiológicas percorrem nosso corpo, fazendo-nos ter um sentimento de pertencimento à obra de arte. “Em público essa estesia contribui também para reforçar o sentimento de comunidade,

pois partilhamos essas emoções que ligam razão e afetividade em uma dimensão estética" (NÓBREGA, 2015, p. 118).

A poética do *Rima*

Nem na faca, nem no grito,
nem na tapa, nem na bala.
Nem na forca, nem na força,
nem na dor, que a tudo instala.
Minha voz não silencia,
porque poeta não cala.

Nem no açoite, nem no tiro,
nem na lança, que empala.
Na agonia, na tortura,
nem na morte que avassala.
Minha voz não silencia,
porque poeta não cala.
[...]

A poesia é uma arma, munição,
um antídoto forte, um sentimento.
Libertário e liberto como o vento,
que na paz se encerra e principia.
A poesia é escudo e armamento
contra o ódio que cega e silencia.
(*Minha voz não silencia porque o poeta não cala*,
Antônio Nóbrega e Wilson Freire)

Em três de maio de 2019, Antônio Nóbrega dedicou seu novo espetáculo à poesia rimada, exibido pela primeira vez no Instituto Itaú Cultural, presencialmente, e, no site do SESC DF Viva Cultura, virtualmente, pelo canal do *YouTube*, em um festival digital de apoio à cultura e ao projeto Fome de Música, em 2020. O espetáculo *Rima* tem como principal referência as formas poéticas rimadas brasileiras. Ele está acompanhado dos músicos[88]: Léo Rodrigues, na percussão e bateria; Olivinho, no acordeom; e Edmilson Capelupi no violão, configurando a direção musical dessa exibição.

[88] Presencialmente, a estreia do espetáculo Rima contou com a participação não apenas desses músicos, mas também de Cléber Almeida, na percussão e bateria; Zezinho Pitoco, no clarinete, sax alto e zabumba; e Edson Alves, com as cordas dedilhadas. Fatalmente, o último músico faleceu no contexto da pandemia. Antônio Nóbrega fez uma homenagem a ele, dedicando a música Sambeando.

Encantados com o mote da poetisa Isabelly Moreira[89], *Minha voz não silencia, porque o poeta não cala*, Antônio Nóbrega e Wilson Freire criaram a estrutura de estrofes compostas por sextilhas e décimas de dez sílabas dessa canção. Sua narrativa enfatiza a potência da voz do poeta que nunca pode deixar de expressar seus pensamentos, sentimentos e visão de mundo. Também ensina que precisamos nos aproximar do legado de grandes compositores como Bob Dylan, João Cabral de Melo Neto, Vicente Celestino, Cecília Meireles, entre outros.

A poesia, considerando o conteúdo integral da canção e seu sentido sociocultural, possibilita termos um escudo, uma arma contra alguns problemas sociais que fizeram e ainda fazem parte de nossa sociedade brasileira: o "racismo", a "mentira", a "opressão", o "ódio", entre outros terrores e barbáries. Dessa maneira, vemos que acessar aos saberes poéticos é uma expectativa de aguçar a sensibilidade de nosso juízo de valores na contemporaneidade.

No que diz respeito ao espetáculo inteiro, apreciamos a *performance* de quinze canções. Sendo dez pertencentes ao álbum *Rima*[90], duas composições autorais inéditas e três homenagens a outros artistas que ele se identifica com as obras musicais. Antônio Nóbrega relembra canções e poemas ligados ao imaginário poético da tradição, reunindo suas sextilhas, quadras, quadrões, galopes à beira-mar, martelos agalopados, mourões e romances, o artista traz um repertório construído e guardado ao longo desses últimos anos.

O artista afirma que uma de suas intenções com o *Rima* é difundir a versátil gama de modelos de estrofes e rimas criados pelos poetas populares, especialmente o da região sertaneja do Nordeste brasileiro. Desde que ele tomou conhecimento da poesia popular brasileira, logo percebeu que ela configurava um universo simbólico muito vasto. Antônio Carlos Nóbrega agrega os saberes da tradição, obtidos tanto por meio da sua convivência com artistas populares quanto pela leitura das obras dos grandes escritores da poesia popular.

A junção de prática e estudo, somada ao seu ofício de músico e compositor, construiu um misto de espetáculo, aula, sarau e recital, na qual a grande estrela é a palavra rimada, tratando, assim, de um olhar crítico e criativo a respeito de questões e assuntos ligados tanto às subjetividades particulares, quanto às questões sociais que afetam o viver.

---

[89] Natural de São José do Egito, sertão do Pajeú pernambucano, Isabelly Moreira é poetisa, cordelista e declamadora. Autora de vários títulos de cordéis e autora do livro *Canta Dores*. Integra um projeto cultural de mulheres na música com poesia, chamado *As Severinas, que* surgiu em 2011. Acesse o *podcast Velhas rimas novas*, conversa entre Antônio Nóbrega e a poetiza: <https://www.youtube.com/watch?v=97bR_6wey84>.

[90] As canções foram criadas em parceria com seus fiéis parceiros: Bráulio Tavares e Wilson Freire.

Outro fato interessante diz respeito ao poema *Começo de Tudo*, construído no curso *Na rima* por Rodrigo Bragança[91] - musicado por Antônio Nóbrega e integrante do álbum *Rima* - produção mais recente do artista, que se faz objeto de reflexão desta tese. Vemos um jogo de palavras que amplia nossa imaginação com a presença de elementos da fauna e flora, misturados a objetos comuns da cidade que são conceituados criativamente nos versos rimados na forma de sextilhas:

> *Mato é o cabelo da Terra./ Flor é o sorriso do mato./ Pólen, a carta de amor./ Abelha, carteiro-jato./ Mel é o desejo do pólen./ Pétala, orgasmo do tato.// Lua é o olho do céu./ Ralo é a boca do chão./ Gato, as pernas da noite./ Chuva é o confete do cão./ Poste é o abajur da rua./ Nuvem, prenhez do trovão.// Concha é o ouvido do mar./ Brisa é Deus cochichando./ Onda, a mão do oceano./ Calor, meu pai abraçando./ Pegadas, sebo do pé./Pedra é o tempo esperando.// Sol é o escuro do surdo./ Mão é a boca do mudo./ Música, a dança das notas./ Grave é a barriga do agudo./ Vida é o corpo em travessia./ Morte, o começo de tudo. [...]* (Começo de tudo, Antônio Nóbrega, Rodrigo Bragança).

Ao ritmo de um Xote[92], essa canção nos provoca um impulso de movimento corporal, brincadeira, dança e cantoria. Embalados nessa viagem imaginária, somos tomados pelo movimento das palavras emanadas de suas cordas vocais e da expressividade de seu corpo, que transborda múltiplas significações da poesia rimada, construindo um olhar perceptivo mais sensível ao mundo.

Antônio Nóbrega dança com seus meneios e molejos gestuais, desenhando um círculo no chão com os dois pés e movimentando suavemente seus braços. A câmera foca seu rosto, depois mostra o corpo inteiro, seus movimentos, foca em seus pés e também vai mostrando os outros músicos, rostos, mãos, gestos para o uso performático dos instrumentos musicais. Dançando, ele começa a cantar, revela-se como poeta que é em sua *performance*.

---

[91] Natural de Belo Horizonte/MG, reside e trabalha em São Paulo/SP. É compositor e produtor musical na Argila Produções Musicais há 12 anos criando trilhas sonoras para projetos nas áreas de educação, games, cinema e publicidade e também produzindo novos artistas. Acesse: <https://www.rodrigobraganca.com/biografia>.

[92] Xote (no Brasil) ou *Schottisch* (na Hungria) é dança de salão, de origem europeia, pertencente à classe aristocrática, chegando ao Brasil durante o Segundo Império. Posteriormente, impregna-se nos meios rurais do Nordeste brasileiro, onde encontrou uma grande aceitação popular. Ainda hoje, é executada ao som de sanfonas nas festas da tradição. Com passos semelhantes aos da Polca, tem passos ligeiros, composta de compassos binários ou quaternários (SANTOS, 2019).

Imagem 38 - Cenas do *Rima*

Fonte: SESC DF Viva Cultura (2020)

Toda essa movimentação de sua linguagem corporal, impulsiona-o a cantar uma música de tom poético, contemporâneo e politicamente artístico-social em sua sensibilidade performática, desvelando seus sentimentos com relação a nossa dura realidade brasileira, que pouco valoriza a arte e a cultura. A partilha sensível da poética, das músicas de Antônio Nóbrega, anima e educa nosso corpo a abrir seus poros, olhos e ouvidos para um pulso de vida, convidando-nos a resistir, habitar e criar um novo mundo, mais vivo e colorido.

As poéticas musicais de *À deriva* e *Minha Nau* se alinham ao mar e à Nau Catarineta, referindo-se a dinâmica da vida, das ambivalências, incertezas, transformações e (re)nascimentos, remetendo-nos ao universo de sentidos contidos no Dicionário dos Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant (2022). Significações também presentes em outras produções, a exemplo do que discutimos anteriormente em *Lunário Perpétuo*.

A atmosfera lírica do espetáculo também se faz presente na canção *Meu tempo*. Antônio Nóbrega nos faz viajar rumo a Saruê. No ritmo do Xote, os versos poéticos, em quadras, desenham imagens que negam a impunidade, o obscurantismo e o autoritarismo da atual realidade brasileira. Consoante a própria explanação do artista, a canção corresponde a uma história de um folheto sobre *O país de São Saruê*, criado por Manuel Camilo dos Santos,

que conta a respeito de um país imaginário, onde tudo o que ocorria e havia por lá era bom, era do melhor, era perfeito, como a história do *País da Cocanha*[93].

> [...] *E no momento em que gravo essa canção, /desamor, destruição são águas que enchem o mar./ E o meu país caiu nessa correnteza, /em um barco de incerteza pro futuro naufragar.// Desmatamento, coivara, tocaia, morte./ A vida está por um corte que não para de jorrar./ A Mata Atlântica é pasto de dor e dramas/ E a Amazônia em chamas clama pelo meu cantar.* [...] *Esse meu xote pega tudo isso e junta./ E aí faço a pergunta: Para onde o mundo irá?/ É uma questão que roda à terra e não descansa. /Ainda tenho a esperança de que isso passará.// Minha canção é do meu tempo, é um diário,/ que acompanha o calendário do que vejo pra informar./ Numa outra vez o assunto se renova/ e a notícia, boa nova, eu espero aqui contar.// Eu vou, eu vou,/ eu vou pra Saruê./ Eu vou, eu vou, eu vou, eu vou, / eu vou, pra Saruê* [...]. (*Meu tempo*, Antônio Nóbrega e Wilson Freire).

O clima fabuloso presente em *Meu tempo* nos ensina sobre a leveza e magia do sentido de ser brincante e de se permitir a brincar, a imaginar, a criar e a ver o mundo por outras lentes, que se configuram um movimento utópico de melhorias do futuro por meio de inquietações que abraçam a novidade, o sonho e a esperança de um mundo melhor, apontando ainda, no conteúdo integral da canção, diversas destruições que afundaram o Brasil, sendo Saruê a boa nova que poderá se contar.

Em contraste a isso, temos outras narrativas poéticas que pulsam algumas críticas de cunho social, político e ambiental, a exemplo do que identificamos nas estrofes, em décimas de dez sílabas, da canção *Brum*a que traz uma poética da tragédia que aconteceu na cidade de Brumadinho[94], região metropolitana de Minas Gerais. O fato é mais um triste assunto da história dos desastres ambientais em nosso país que infelizmente destruiu casas, vegetações e matou várias pessoas e animais.

> *Pelejo e não posso ver/ pra onde vai o caminho./ O espírito tá escuro/ e o mundo tão Brumadinho./ A neblina cobre a serra/ feito fumaça de guerra./ E*

---

[93] A *Cocanha* é um país mitológico, popularizado durante a Idade Média. Nesta terra a fartura era infinita. Não havia trabalho e o alimento era abundante, lojas ofereciam seus produtos de graça, casas eram feitas de cevada ou doces, sexo podia ser obtido livremente, o clima sempre era agradável, o vinho nunca terminava e todos permaneciam jovens para sempre. Registrado a partir da tradição oral, o clássico conto foi retratado por Pieter Bruegel. Para alguns estudiosos, representou um símbolo para a cultura *hippie* nos anos de 1960 e retomado ainda hoje para pensarmos sobre lazer, educação e processos criativos em arte.

[94] Uma barragem pertencente à mineradora Vale rompeu-se inesperadamente no dia 25 de janeiro de 2019, Uma onda de lama com 11,7 milhões de metros cúbicos de rejeitos da Mina Córrego do Feijão, destruiu toda a cidade de Brumadinho. Infelizmente, não se sabe ao certo o motivo que levou ao rompimento da barragem e nenhuma sirene de perigo foi emitida antes do ocorrido. Até o dia 01 de fevereiro de 2019, oitavo dia de buscas, haviam sido confirmadas 270 mortes, muitas pessoas desaparecidas e nenhuma punição para os responsáveis. Fonte: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/01/25/quatro-anos-da-tragedia-em-brumadinho-270-mortes-tres-desaparecidos-e-nenhuma-punicao.ghtml>.

> *eu avanço lentamente/ na manhã do nunca mais./ Com pena de olhar pra trás,/ Com medo de olhar pra frente.// Noite antiga e dia novo,/ eu já passei nessa estrada./ Lembro mais da minha história/ cada vez que ela é contada./ Viajei feito migrante/ que no mar do Sol levante/ navegou, desceu na areia,/ caminhou pisando a espuma/ e no céu nascia uma/ lua branca, imensa e cheia.// Como a névoa pelo ar,/ o tempo vai se espalhando./ Pelejo e fico pensando/ se adianta pelejar./ Olho o dia clareando/ através do nevoeiro./ O futuro é um lugar/ perigoso e estrangeiro./ E quem chega lá primeiro/ nessa luz há de queimar.* (*Bruma*, Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares).

Esses versos retratam uma síntese das desgraças, dramas e sofrimentos sentidos pelos sobreviventes de Brumadinho. Tal infortúnio causou grandes prejuízos materiais e emocionais, por afetar terrivelmente toda uma cidade e seu meio ambiente. Essa música, assim como tantas outras do Rima, a exemplo da música *Meu tempo*, apresenta um tom tão comovente quanto politizado, especialmente com forma de crítica aos problemas ambientais e sociais por nós vividos no Brasil.

Do plano coletivo, de valorização do bem comum, Antônio Nóbrega vai para o plano individual, fazendo uma homenagem a duas personalidades negras que deixaram um grande legado para o nosso país, um artista plástico e uma figura política. O primeiro é um *Galope à beira-mar para Bispo do Rosário*[95], um artista sergipano pouco conhecido, que fez belas obras com sucata, inclusive bordados. Já a segunda é Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, uma socióloga e política carioca reconhecida internacionalmente pelas formulações de projetos de leis e pautas em defesa dos direitos das pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, bem como das mulheres pretas e faveladas.

No dia 14 de março de 2018[96], Marielle Franco e o motorista Anderson Pedro Gomes foram assassinados com 13 tiros. O caso virou notícia mundial, gerando diversos protestos e pedidos de justiça, bem como buscando manter, inclusive, seu legado vivo. Totalmente antenado aos acontecimentos da atualidade, especialmente, ao contexto brasileiro, Antônio Nóbrega canta uma música explicitamente politizada, soando um questionamento, uma espécie de pedido, nas entrelinhas, por justiça.

> *Brasil, pátria que te pariu./ Foi o Rio de Janeiro/ quem te balançou primeiro./ Teu corpo, nascido na maré,/ Mina, mana, mulher/ floresceu nesse*

[95] Antônio Nóbrega faz uma homenagem ao artista plástico Bispo do Rosário. Essa atitude é alusiva ao dia da consciência negra, referente às pessoas que muito contribuíram de modo significativo com a construção cultural de nosso Brasil. Ele afirma que esse dia de conscientização antecedeu a exibição desse espetáculo virtual, desse modo, ele nos presenteou com a referida canção, que advém da obra *Marco do meio-dia*, trazendo, assim, um pouco da biografia e sensibilidade do Bispo. A exposição desse artista aconteceu no Itaú cultural, bairro Bela Vista, São Paulo/SP, de 18/05 a 02/10/2022.
Acesse: <https://dasartes.com.br/agenda/bispo-do-rosario-itau-cultural/>.

[96] Acesse: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/noticia/caso-marielle.ghtml>.

> *terreiro.// Contrariando o seu destino,/ cantou o seu próprio hino/ e mudou a sua sina./ Com a resistência dos gays,/ pardos, pretos e índios,/ escreveu sua história.// Brasil, pátria que te pariu,/ pergunta já à flor da pele: /- Quem mandou matar Marielle?/ Brasil, pátria que te pariu,/ pergunta já à flor da pele:/ - Quem mandou matar Marielle?// Brasil, pátria que te pariu.* [...]*// Numa emboscada,/ os seus algozes/ cumpriram os seus planos/ de calar a sua voz./ Os tiros roubaram-lhe a vida,/ mas não os seu sonhos/ que ecoaram em outras vozes.// Brasil, pátria que te pariu,/ pergunta já à flor da pele:/ - Quem mandou matar Marielle?* (2x). (*Quem mandou matar Mariele?*, Antônio Nóbrega e Wilson Freire).

Ao ritmo do samba, o artista contesta a respeito do fato sinistro de uma vida interrompida de modo tão cruel. Mais ainda, devemos considerar que a figura política denunciava abuso de poder e corrupção de instituições de grande prestígio social. Antônio Nóbrega tem a intenção de que sua voz seja escutada no palco por um público significativo, fazendo o público pensar de modo mais crítico a respeito do assunto biográfico tratado na poesia. Não é à toa que a imagem dela está na contracapa de seu CD *Rima*, como podemos observar nos *frames* da Imagem 39.

Imagem 39 - CD Rima e a ciranda Ninguém solta a mão de ninguém

Fonte: <encurtador.com.br/fnOVX>

O *performer* traz músicas com palavras mais leves, poéticas e politizadas no *Rima*. Uma canção posterior a esse álbum - denominada *Minha arma*, feita em parceria com Wilson Freire - descreve um tipo de arma que não fere, nem mata humano, não é escopeta, pistola, baioneta ou bazuca nuclear. Ela é afiada, tem dois gumes e foi forjada no jogo improvisado do coquista, vive na boca do povo. A *Minha arma* é o falar, a língua, o poema, a palavra, o chão, a lavra, o sonho e o cantar, enfatizando, assim a importância cultural da poesia brasileira como forma de expressão crítica e criativa da pessoas.

Já a música *Sambeando* é composta por quadras em versos de redondilha menor, com cinco sílabas, de rimas irregulares, consoantes e toantes. Feita em parceria com Wilson Freire,

a música apresenta uma sonoridade mágica, bela, fluente, repleta de movimentos suaves, giros, pulos, vibrações, batuques e gingados do corpo. Por fim, somos presenteados com uma ciranda denominada *Ninguém solta a mão de ninguém* que se configura em uma carretilha de embolada.

Essa última canção também expressa um cunho político contra nosso contexto de grandes desafios sociais acentuados no período da pandemia: desmatamento, corrupção política, entre outras atrocidades que estão compondo a contemporaneidade do Brasil e do mundo. Ressalto que, em 2020, tive a chance de fazer parte, na condição de aluna do curso *Danças Brasileiras*[97], de um vídeo do canal do Instituto Brincante, de encerramento do ano, mediante uma dança com o uso de uma sombrinha de frevo para compor a parte coreográfica desse vídeo. Indo além do espetáculo *Rima*, nessa canção, temos a explícita intenção de união coletiva e, ao mesmo tempo, a expressiva sintetização dos aprendizados corporais de todos os cursistas com diferentes linguagens artísticas, que compuseram as atividades remotas desenvolvidas, como podemos visualizar nos *frames* da Imagem 39.

O exercício de olhar, sentir e escutar algumas produções de Antônio Nóbrega nos fez perceber que o artista elabora uma arte bem sofisticada e peculiar que aguçam nosso olhar e ampliam nossa sensibilidade. Compondo formas, poesias, linguagens, imagens, ritmos, sons, movimentos repletos de significações estético-culturais, reflexivas, críticas e criativas. Seus conteúdos de arte apresentam uma riqueza de seus sentidos, reveladora de um mundo afinado à cultura brasileira, em especial, e à cultura ocidental, em geral.

Logo, a apreciação das obras nobreganianas nos faz contactar sensivelmente com um movimento mais apurado a respeito das danças tradicionais, dos romances nordestinos e das rimas poéticas, possibilitando uma experiência perceptiva única e exclusiva, haja vista que, na perspectiva fenomenológica: "[...] a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma outra definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o itinerário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com ela" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 57).

---

[97] Na ocasião, o curso *Danças Brasileiras* foi realizado remotamente pelo artista mineiro Antônio Meira. Ele é contador de histórias, ator, dançarino, coreógrafo, diretor e arte-educador. Credita sua formação ao aprendizado das manifestações populares do Brasil. Formado no Curso *Formação de Jovens Brincantes* há mais de 13 anos, continua suas pesquisas em manifestações populares do Brasil, no teatro e na dança, ao lado de Antonio Nóbrega e Rosane Almeida. Consulte: <https://institutobrincante.org.br/cursos/dancas-populares-brasileiras/>.

Na rima: entre versos e poéticas brincantes

Tô embolando na bola da embolada,
minha voz tá embalada na balada do embolar.
Tô embolando na bola da embolada,
minha voz tá embalada na balada do embolar.
A poesia é das letras maioral,
ela é santa, é infernal na jornada do rimar.
Como um macaco cada rima tem seu galho,
não é alho com bugalho, cada som tem o seu par.
No português, a raiz da poesia
e de toda cantoria é uma estrofe milenar.

É miudinha e é bem espevitada,
mas é muito respeitada por quem gosta de rimar.
É conhecida pelo nome de quadrinha,
tá no samba, na modinha e em todo batucar.
Está em Chico, em Drummond e João Cabral,
na poesia marginal, no erudito e popular.
Ela é uma estrofe formada de quatro versos,
que nunca estão dispersos, alternados vão rimar.
E cada verso, pra quadra ficar certinha,
sete sílabas alinha se quiser pode contar. [...]
(*Na bola da embolada*, Antônio Nóbrega e Wilson Freire)

Ao ritmo do coco[98], *Na bola da embolada* apresenta em seu conteúdo integral uma espécie de sistematização dos saberes relativos às diversas formas estruturais existentes da poesia popular brasileira. Não é à toa que essa canção nos faz lembrar dos estudos sobre a rima do curso realizado com Antônio Nóbrega no Instituto Brincante. É na graciosidade das poesias rimadas, compostas de estrofes ágeis, que o artista embala a embolada de nossa imaginação, com essa canção, bem como potencializa nossa sensibilidade ao fazer um jogo com as palavras, remetendo aos artistas emboladores, repentistas, cantadores, coquistas e improvisadores da tradição.

Nessa embolada, a poética musicalizada nos convida ao exercício rítmico e sincopado do dançar e à reflexão a respeito da lógica própria do artista popular, e também a considerar a expressividade de suas criações que tanto inspiram artistas como Antônio Nóbrega. Tal fenômeno nos remete às palavras de Mário de Andrade (2002), na obra *Os cocos*, quando explica que o coco tem ascendência portuguesa e africana, aproximando-se tanto das rodas coreográficas portuguesas para adultos, assim como das rodas infantis e acalantos, quanto do

[98] Ressaltamos que um dos primeiros álbuns feito por Antônio Nóbrega, em parceria com Wilson Freire, foi uma homenagem ao amplo estudo etnográfico de Mário Andrade, sobre as manifestações tradicionais, destacando-se a expressividade dos Cocos, denominado de *Na pancada do Ganzá* (1996).

batuque e do jongo. O coco ora é dançado, ora não, apresentando uma expressividade da cultura brasileira, com importância coral enorme.

> Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entra obrigatoriamente, das formas de música pura o coco é a única que obriga a coro. E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também (ANDRADE, 2002, p. 365).

Não é à toa que as manifestações tradicionais continuam sendo o mote de criação artística nobreganiana devido à riqueza rítmica, com fecunda variação de compassos, melodias, contratempos e uma variedade livre na escolha métrica, havendo "[...] uma sutileza admirável dos entroncamentos que emprega até efeitos de cortes nas palavras raramente empregados na poesia artística e no geral só pra efeitos cômicos (ANDRADE, 2002, p. 353).

Embalados nesses pensamentos, realizamos o exercício de sentir a linguagem da poesia, impregnada nos versos e rimas das canções do álbum *Rima*, produzidas por Antônio Nóbrega com suas parcerias poéticas, juntamente com uma educação tecida telematicamente nos nossos corpos, deu-se através da trajetória de quatorze encontros virtuais, nas noites de terça-feira, proporcionados pela vivência do curso *Na Rima*, no formato *online*, ministrado pelo artista pernambucano, no primeiro semestre de 2021.

As aulas de poesia foram estruturadas com contextualização histórica da poesia e exemplos de produções relevantes de emboladores, repentistas, cantadores, bem como de alguns compositores brasileiros, como Alceu Valença, Bule-Bule[99], Caetano Veloso, Castro Alves, Chico Buarque, Fernando Pessoa, Gilberto Gil, Geraldo Amâncio[100], Manuel Xudu[101], Noel Rosa, Olavo Bilac, Valdir Teles[102], Zé Ramalho, entre outros, alguns mais contemporâneos e outros pouco conhecidos. Essa dinâmica estimulou o processo criativo e o próprio aprimoramento das poesias rimadas elaboradas pelos cursistas, juntamente com as conversas e explicações de Antônio Nóbrega.

---

[99] Natural da Bahia, Bule Bule (Antônio Ribeiro da Conceição) é cantor, escritor, poeta, repentista, cordelista, compositor e ator. Ao longo dos seus 54 anos de carreira gravou 6 CDs, publicou 4 livros e mais de 80 cordéis.
[100] Geraldo Amâncio é um dos maiores cantores-repentistas da atualidade. Nasceu no interior do Ceará e começou a cantar repente por volta dos 18 anos. Desde então, participou de centenas de festivais em todo o país e ganhou o primeiro lugar mais de 150 vezes. Acesse: <Geraldo Amâncio é um dos maiores cantores-repentistas da atualidade.>.
[101] Manoel Xudu (Manoel Lourenço da Silva) foi poeta, cantador e repentista. Natural da Paraíba, foi um homem simples, generoso, eternamente cavalheiro, incapaz de um ato ríspido, mesmo nas horas em que sua tranquilidade corresse o risco de ser ameaçada. Acesse: <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/manoel-xudu/>.
[102] Valdir Teles foi um astro no pé-de-parede; é considerado um dos principais cantadores de sua geração. Foi o cantador que mais levantou o troféu de 1º lugar nos congressos de toda a história. Se tornou o Patrono dos Cantadores de Pernambuco em 2020.

Nas aulas, apreciamos algumas *performances* do artista por meio de palavras, rimas e emoções que sensibilizaram nossa escuta sensível e, ao mesmo tempo, potencializaram nossa imaginação. Tal experiência perceptiva se configurou em uma vivência formativa e poética. Ao tematizar a respeito do poeta, do criador de sentidos poéticos, percebemos a expressão existencial do próprio corpo brincante de Antônio Nóbrega, de seu viver estético misturada à sensibilidade das poesias de outros artistas de nossa cultura, "[...] abrindo caminhos e expandindo o horizonte da existência para uma vida que se constrói a partir dos princípios do educar-se por meio da ética sensível" (FERREIRA, 2010, p. 113).

A canção *O poeta é um fingidor* anuncia delicadas significações que nos tocam como apreciadores(as), compondo, assim, um elo entre a vontade e a emoção de sentir a narrativa musical ao trazer novos aprendizados para o nosso viver. A síntese dessa sensação pode ser traduzida na seguinte canção:

> *O poeta é alquimista./ Funde secreta mistura./ De onde extrai o que procura/ e que não alcança a vista./ Poeta é malabarista,/ é prestidigitador./ Poeta é malabarista,/ é prestidigitador./ Traça as mãos ante o leitor,/ trapaceia-lhe os sentidos./ Ilude os olhos e ouvidos./ O poeta é um fingidor./ O poeta é um fingidor,/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor./ A dor que deveras sente.* (*O poeta é um fingidor*, Antônio Nóbrega e Edmilson Capelupi)

No conteúdo completo da canção, percebemos que Antônio Nóbrega faz uma homenagem não apenas aos repentistas, cordelistas, entre outros anônimos artistas populares brasileiros, incluindo poetas renomados nacionalmente, a exemplo de Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, com base em uma estrofe poética de Fernando Pessoa[103]. Tais referências, também presente em sua criação artística, ao nosso ver, pode ser estendida aos próprios cursistas e igualmente ao próprio artista, haja vista que todos se permitem ao exercício de criação de poesias.

A referida canção aguça a nossa percepção, potencializando os sentidos educativos de nosso corpo através da expressividade do corpo brincante do artista. Os movimentos de suas cordas vocais e expressões faciais nos fazem ser partícipes dessa *performance* poética, que mostra o seu corpo brincante em pleno movimento de declamação, comunicando as significações poéticas, sua forma de sentir, viver, criar, expressar-se e elaborar seu mundo.

---

[103] A literatura ocidental reconhece a relevante produção poética de Fernando Pessoa, assim como sua vasta biografia acadêmica e profissional, que o classificou como filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português de grande importância em nossa cultura, desde os tempos modernos.

Em uma palestra do artista, denominada *De quantos Brasis se faz o Brasil?* (ALMEIDA, 2020), ele ensina que a representatividade de nosso país vem do encontro entre as duas linhas de tempo cultural, de criação abrangente, composta pela fusão de um imaginário tão erudito quanto popular: o imaginário brasileiro. Conforme suas palavras:

> *No campo da literatura, o período tem nas figuras de João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, entre outros, criadores cuja obras refletirão esse ponto de convergência, confluência entre os dois mundos culturais em alta voltagem. Pontos de confluência tanto temáticos quanto formais. Essa junção, no caso da poesia de João Cabral de Melo Neto, se dará formalmente pela utilização da rima atuante, para quem conhece um pouco de poesia, da cadência e da dicção do cancioneiro popular, do uso da redondilha maior, não é? Versos de sete sílabas e da estrofe e da quadrinha ou quadra. No da poetiza Cecília Meireles, penso que basta citar a exploração que ela faz no seu romanceiro da inconfidência, das formas e procedimentos utilizados no romanceiro popular para se perceber a riqueza desse congraçamento. E o que dizer do grande Rosa? Como numa obra do Grande sertão: veredas reúne, recriando, o romance popular da donzela guerreira, de longínqua ascendências e os procedimentos do linguajar popular, junta tudo isso aos seus vastos conhecimentos sobre língua, literatura, metafísica, filosofia, religiosidade, que outra coisa não está ele fazendo senão confraternizar os dois mundo culturais que nos transpassa?* (Informação verbal[104]).

Esse trecho cheio de ensinamentos contextualizados, presente nesta palestra, exemplifica um pouco de como foram os encontros e conversas telemáticas com o artista nas aulas ao vivo do curso *Na rima*. Outro ponto forte dos encontros diz respeito a correção das rimas, o ensino da estruturação estética das palavras, a fluência, os versos, as estrofes, as métricas, a melodização, a prosódia[105], o ritmo, as técnicas de improvisação, o cavalgamento[106], o uso da vírgula, a intencionalidade, a pontuação dos versos escritos pelos cursistas.

Além disso, fomos contemplados com a explicitação das memórias e aprendizados de sua experiência com os brincantes da tradição, junto aos ensinamentos da poesia, potencializando nossos ouvidos e olhares para essa linguagem, constituindo uma espécie de educação mais sensível para todos os cursistas, permitindo-nos pensar e expressar nossos pensamentos e sentimentos sobre a vida, os fenômenos da natureza, os personagens, as

---

[104] Palestra com Antônio Nóbrega publicada no canal do Instituto Brincante em 29/05/2020.
[105] Prosódia corresponde à cadência do verso, à dinâmica rítmica dos acentos nos versos.
[106] Cavalgamento é um recurso estilístico usado em poemas para encerrar um verso de forma inesperada, realçando as palavras deslocadas no verso seguinte.

grandes personalidades e os obstáculos do cotidiano como a pandemia[107] e a situação político-social do Brasil[108].

Esses aprendizados diversos contribuíram com um movimento intencional de elaboração, apreensão e ressignificação de múltiplas significações a respeito das qualidades estéticas que configuram a poesia rimada brasileira. Os cursistas provinham de diversas cidades brasileiras e estrangeiras. Homens e mulheres, professores, escritores, pesquisadores, engenheiros, médicos, advogados, jornalistas, esportistas, cantores, atores, músicos e poetas, no decorrer dos encontros virtuais, todos apresentaram muita sensibilidade, uma significativa bagagem cultural e uma vasta experiência de vida e, em sua maioria, uma grande familiaridade com a linguagem poética.

Foi precisamente com o curso *Na Rima: poesia popular brasileira*[109], - e para além do mesmo, nas redes sociais, por meio de várias *lives*, palestras e *podcasts*, como podemos ver nos *frames* da Imagem 40 - Antônio Carlos Nóbrega generosamente incentivou a leitura, a escrita e a criação de quadras, sextilhas, septilhas, carretilhas, emboladas, décimas de sete, de dez e de onze sílabas, entre outras formas poéticas, proporcionando um alargamento de nossa experiência vivida com o universo da poesia e, ao mesmo tempo, configurando um aprendizado significativo em nossa subjetividade corpórea.

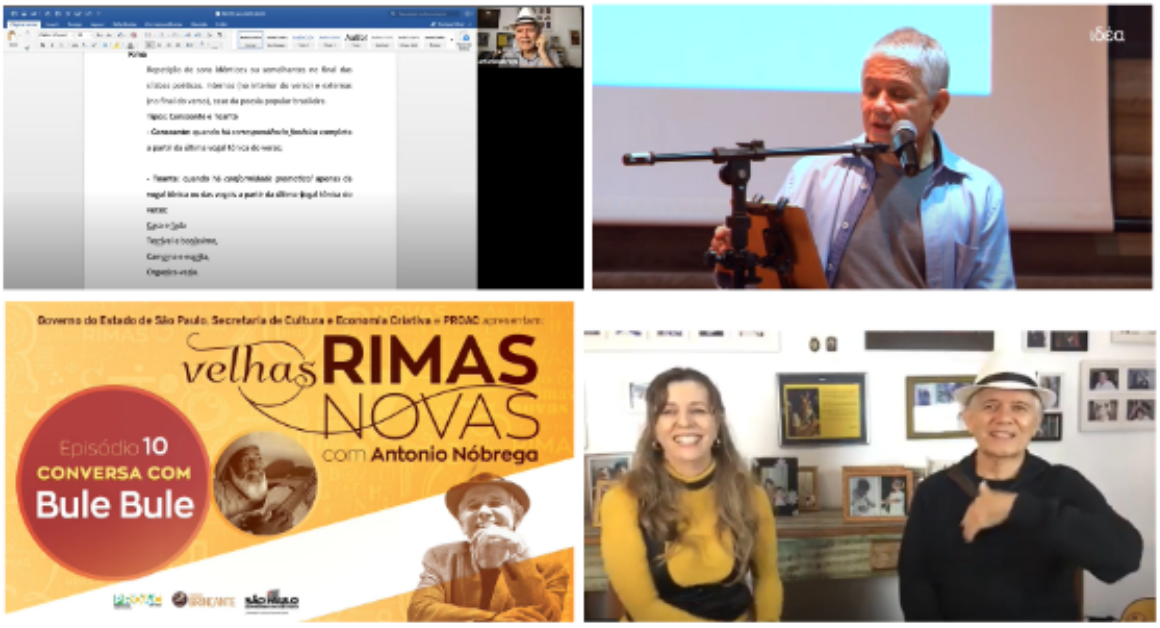
---

[107] Percebemos que o contexto da pandemia do Covid-19 foi um período de muitos desafios, aprendizados e perdas, que ultrapassam os objetivos desta tese. Por outro lado, a possibilidade de contactar com as atividades remotas do Instituto Brincantes e do próprio artista foi uma maneira significativa para as reflexões da tese.

[108] O governo de extrema direita de Jair Bolsonaro configurou um dos cenários mais cruéis e difíceis para a maioria da população brasileira, gerando um grande sentimento de revolta e indignação, especialmente pela classe de educadores e artistas, entre eles, na turma dos rimantes de Antônio Nóbrega, com a produção de poesias a respeito desse tema.

[109] Após o curso *Na Rima*, oferecido na programação tradicional do Instituto Brincante, no mesmo ano de 2021, Antônio Nóbrega desenvolveu uma edição gratuita desse curso a partir do *Velhas Rimas Novas* um projeto contemplado pelo Proac do Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, no edital de ações de incentivo à leitura. Em dois meses, as pessoas puderam acompanhar, no Canal de Antônio Nóbrega no *YouTube*, as atividades do projeto com um ciclo de dez aulas sobre a poesia popular brasileira, três palestras e um conjunto de conversas em *podcasts* com poetas, cançonetistas, cantadores, entre outros, que se expressam por meio de modalidades da poesia rimada brasileira, especialmente a nordestina.

Imagem 40 - Curso *Na rima* e as redes sociais



Fonte: Diversas da pesquisadora

Entendemos que essa educação estesiológica à linguagem da poesia se realizou, durante a partilha de saberes impregnados delicadamente na carne de nossos corpos, juntamente com a recitação poética e diálogos traçados em cada encontro com o artista. Toda essa experiência, mesmo remotamente, aproxima-se das reflexões existentes no livro *Corpo e poesia: para uma educação do sensível*, do professor e poeta Gilmar Ferreira (2017), quando argumenta que a poesia não se faz sem o corpo que a gera, mobilizando corpo e alma na *performance* poética e no ato educativo, "[...] ampliando o mundo vivido de cada um, possibilitando uma melhor compreensão de si mesmo, expandindo a existência de forma poética através de um diálogo sensível com o mundo" (FERREIRA, 2017, p. 24).

Na atmosfera dialógica dos encontros com Antônio Nóbrega, aprendemos que a poesia se constitui como uma arte de escrever e recitar versos. Por sua vez, as palavras são rimadas, por um ritmo, compondo um conjunto de versos que formam uma estrofe. Nessa conjuntura, uma reunião de estrofes gera um poema, embora um poema possa ser composto de uma única estrofe ou mesmo por várias estrofes. No que diz respeito a contextualização histórica das quadras, o artista nos ensina que elas surgiram na Idade Média portuguesa:

> *Portugal e a Península Ibérica, [...] a partir do século XVIII, os árabes tomam conta da península ibérica e criam o andaluz, que era praticamente toda a península ibérica. E a cultura árabe era uma cultura muito rica em relação à poesia. Dentro do caldo cultural trazido pelos árabes, faz-se criar as formas poéticas que vão dar origem à quadrinha. [...] A Península*

> *Ibérica passa por tudo isso. Ela é uma soma de Roma, dos árabes e, então, o fato é que essas quadrinhas se tornam, principalmente a redondinha maior, que é o verso de 7 sílabas, e também a redondilha menor, de 5 sílabas, está muito presente entre nós aqui.* (Informação verbal)[110].

Com essa contextualização histórico-cultural, aprendemos também que a poesia se faz presente de modo híbrido nas expressões tradicionais - por meio da dança, do teatro, da música e da poesia -, transmitidas pela oralidade, potencializando o imaginário dos corpos brincantes, existindo, assim, em quase todas as manifestações brasileiras. Ela se espalha em todo o país, nas várias manifestações tradicionais que têm vínculo com diversas linguagens artísticas do povo, como:

> *Por exemplo, uma congada, ou moçambique, pra quem mora aqui no Sudeste, deve lembrar-se ou em algum momento viu que existem versos tirados pelos congadeiros, ou moçambiqueiros, normalmente em quadrinhas. São estrofes em versos. Quem já visitou um Cavalo Marinho, da Zona da Mata, pode também perceber que os integrantes, os intérpretes, as figuras, normalmente se utilizam também de versos nas suas atuações. No tambor de crioula, no samba do recôncavo, a poesia rimada e improvisada está sempre presente e, normalmente, através da quadrinha, da trova, da quadra. Essa é a forma que mais se decantou em todo o Brasil*. (Informação verbal)[111].

Ao enfatizar que, no Brasil, a poesia rimada e improvisada está sempre presente e, normalmente, através da quadra, primeira forma poética, ele esclarece que é a partir dela, especificamente no Nordeste, que se desenvolve uma poesia de muita riqueza, sobretudo, de modalidades diversas. Antônio Nóbrega as distingue em três grandes linhagens de poesia: da cantoria de viola; dos emboladores; da literatura de cordel. Essas poesias são de natureza oral, a apreensão de seu conteúdo é normalmente imediata. Ele afirma:

> *Um poeta não vai fazer uma quadrinha, fazer uma sextilha, com um pensamento de tal maneira complexo que as pessoas não possam entender. Ele busca um entendimento rápido, porque isso traz a aprovação e a continuidade dele. Então, muitas vezes, a gente associa a poesia popular nordestina à rural, que só fala das coisas rurais, do pastoreio. Não é que ela só fale disso, ela fala principalmente disso, porque aquele homem vive naquele lugar e as pessoas também.* (Informação verbal)[112].

Ao falar a mesma língua de seus espectadores, o artista popular expressa emoções, ideias, críticas de seu mundo vivido. *"Então, se a seca é algo que os atormenta, ele vai falar sobre esse tormento da seca. E vai falar também das alegrias de quando a chuva cai. E vai*

---

[110] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 16/02/2021.
[111] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 09/02/2021.
[112] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 09/02/2021.

falar também sobre a pulsão amorosa dentro do contexto que ele vive, por exemplo, a vaquejada e assim por diante" (Informação verbal)[113]. Tal afirmação, aproxima-se do pensamento de Paul Zumthor (1997), ao escrever a respeito da poesia oral, quando afirma que, pensando em sua historicidade, o mundo vivido do poeta se harmoniza com o próprio estudo da voz na sociedade humana, assim, "[...] é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós, a presença de uma poesia oral bem viva" (ZUMTHOR, 1997, p.10).

Concordamos com Ferreira (2010), quando comunica que a vivência do estado poético permite compreendermos a nós mesmos e o mundo que nos cerca, em uma época vigente que as pessoas se encontram afastadas umas das outras e que se encontram perdidas, distantes do mundo sensível, ou seja, a poesia pode harmonizar a vida enquanto educa o sentimento para o mundo da beleza e do crescimento humano, direcionando nossas vidas pelas constelações dos sentidos, clareando os horizontes do viver e levando, aos outros seres, milhares de luzes que afetam a existência dos que vivem envolvidos com o mundo do sentir.

Considerando a complexidade da atualidade, com os diversos meios de comunicação, a exemplo da internet, ampliaram-se as possibilidades do artista popular ter mais visibilidade, assim como também ampliar seu público pelo mundo. Igualmente, com o contexto pandêmico, foi possível aproximar as distâncias geográficas através da participação remota de alguns cursos do Instituto Brincante. No que diz respeito ao curso *Na rima*, tivemos a oportunidade de conhecer não apenas a estética das formas poéticas da tradição, mas também fazer algumas pontes com a poesia erudita, assim como identificar a ligação da poesia popular brasileira com outras artes - a música, a dança e o teatro.

Antônio Nóbrega ensinou que a poesia popular não é, por vezes, espontânea. Mesmo que nasça de um dado momento, isto é, no improviso do cantador, nem sempre esse fato acontece desse jeito. Isso porque o poeta se alimenta do cotidiano, tem uma base estrutural que o alicerça. *"Se ele não regasse, dia a dia os seus mecanismos de fazer versos, ele não fazia aquilo. Então, há sempre um chão, uma base, uma referência que faz com que, no caso da poesia, ela vá se constituindo"* (Informação verbal)[114].

As quadrinhas são poesias curtas, de natureza oral, formadas por quatro estrofes, rimando o segundo e o quarto, com sete sílabas rimadas, denominada de redondilha maior, podendo ser de redondilha menor, isto é, com quatro sílabas rimadas, formando, assim, uma estrutura fundamental que baliza as outras modalidades poéticas da cultura popular, estando presente em quase todas as manifestações cênicas populares brasileiras: nos Batuques,

[113] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 09/02/2021.
[114] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 09/02/2021.

Congadas, Folias de Reis, Reisados, Maracatu, etc. Tais ensinamentos nos lembram as palavras de Zumthor (1997), quando afirma que forma é provida de começo e fim, isto é, igual a força, é a regra, "[...] recriada sem cessar (no duplo sentido da palavra), só existindo na e pela paixão particular, a cada momento, a cada encontro, a cada qualidade de luz." (ZUMTHOR, 1997, p. 81).

Zumthor (2007), na obra *Performance, recepção e leitura*, afirma também que o prazer poético também é muscular, orgânico, mais físico do que racional, pois liga-se a recepção perceptiva da *performance* poética de maneira que a voz do poeta, em sua qualidade de emanação do corpo, representa uma plenitude expressiva do viver que nos afeta, como podemos perceber tais sentidos entrelaçados a apreciação escrita da quadrinha denominada *Ar de poesia*, construída no curso *Na rima* e publicada em Almeida et al (2022, p. 24):

> *Pelo ar que eu respiro*
> *entra pó e sai poesia,*
> *sai soneto, sai quadrinha,*
> *sai até fotografia.*
>
> *Serei tua sem sigilo:*
> *da poesia uma guerreira,*
> *na leveza do estilo,*
> *da palavra jardineira.*
>
> *E volta a ser ar o intento,*
> *da estrofe ventania.*
> *Verso que voa no vento,*
> *com sentido e simetria*
> (Raquel Coelho[115]).

As frases rimadas nos trazem a imagem da nítida ligação de Raquel Coelho com a linguagem poética, compondo a beleza de sua rima e sentimentos expressos, movendo-nos ao exercício de também querer respirar, incorporar o espírito poético em nosso cotidiano. Da historicidade que construímos atualmente, compondo poesias com Antônio Nóbrega, também aprendemos um pouco mais sobre o contexto histórico de surgimento da quadrinha.

Ela nasce com o nome de *villancico*, estando ligadas às palavras: "vila" e "vilão". Segundo Câmara Cascudo (2012), no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a palavra vilão representa muito mais do que um sujeito malvado, um elemento mau das peças teatrais, ele significa também um tipo de dança, um baile popular no Brasil. "A dança ou baile de vilão

[115] Raquel Coelho é escritora e ilustradora de livros infantis, que publica no Brasil. Suas ilustrações são feitas com bonecos e objetos pra lá de interessantes! Reside na Califórnia, onde trabalha como animadora. É também professora universitária da San Jose State University, onde ensina Animação e Ilustração, em São Francisco/EUA (ALMEIDA et al, 2022).

(morador da vila, camponês) é citada em Portugal, como popular, desde o séc. XV. Na Madeira há o bailinho dos vilões." (CASCUDO, 2012, p. 719). Logo, a quadrinha,

> *[...] não é propriamente o nome que ela auto se deu, mesmo porque ela não fala. É um nome de quem a percebeu e quer dizer o seguinte: aquilo próprio da vila, do vilão. quer ver uma coisa: a gente não usa a palavra namorico? Tem o diminutivo "ico", como é um sufixo que dá qualidade. Por exemplo: lúdico, alcoólico, pacífico. O pacífico é o cara da paz, o lúdico é o cara do jogo. O villancico é aquilo que era próprio do vilão, e o vilão era o habitante da vila. E a vila, que vem de seus primórdios, de uma palavra latina, de vilão, correspondia a uma casa de campo da sociedade romana do maior poder aquisitivo. Era a vila. Com um tempo, aquelas casas começaram a ser ocupada por gente mais simples e começaram a constituir vilas.* (Informação verbal)[116].

Nas vilas, o mundo vivido do povo foi criado por meio de uma poesia que relatava os fatos cotidianos, assim como é o folheto. Conforme as palavras de Câmara Cascudo (2012), Marabaixo é uma dança popular do Amapá festejada, "[...] especialmente em Mazagão Velho, desde o Sábado da Aleluia até o Domingo do Espírito Santo." (CASCUDO, 2012, p. 429).

> Não tardou que, a uma ordem do Velho Julião, voltassem pela sala dois tocadores de caixa, de chapéu à cabeça, e logo homens, mulheres e crianças se puseram a dançar o Marabaixo, variando os passos com os toques e a atitudes dos bailantes, abraçados, uns, em fila, três a três, lado a lado, isoladamente, frente a frente, mas sem se tocar, provocando-se e esquivando-se, sorrindo-se ou encarando-se de cenho franzido e olhos fascinantes. Jorravam-se dos lábios versos ali improvisados ou as cantigas próprias do Marabaixo, como Aonde tu vais rapaz[117], Pedra verde e Lírio roxo. (CASCUDO, 2012, p. 429).

Antônio Nóbrega alega que as quadras contavam e ainda contam fatos que ocorrem na cidade. Os poetas que improvisam Marabaixo são chamados de "ladrões de marabaixo", porque eles conseguem furtar fatos escondidos das pessoas e divulgar na hora da poesia. Marabaixo é uma manifestação cultural ligada ao Batuque, constituída principalmente por canto, música e dança. Vincula-se à prática tradicional do catolicismo executado predominantemente pelas comunidades negras - que foram escravizadas para a construção da Fortaleza de São José - na região "abaixo do mar", no Amapá (BRASIL, 2018).

---

[116] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na Rima: poesia popular brasileira* em 16/02/2021.

[117] *Aonde tu vai rapaz*, de Raimundo Ladislau, constitui uma obra oral lendária do universo do Marabaixo. Neste está apresentada a situação política de uma época e a denúncia de uma condição social em que a população fora relegada no contexto da urbanização da capital amapaense. O modo como este ladrão é tocado e dançado expressa a essência do lugar e do tempo em que sua composição foi elaborada. É o tipo de ladrão em que o acompanhamento musical feito pelas caixas acontece em um ritmo contido como que querendo transmitir a sensação de tristeza, de lamento pelos fatos que marcaram a época e seu compositor (BRASIL, 2018).

Costuma ser oferecido às santidades de devoção em agradecimento pelo alcance de uma graça, ainda que não se restrinja a este contexto. "O ladrão de Marabaixo apresenta-se enquanto fonte de informação histórica sobre um lugar, uma população, uma região". (BRASIL, 2018, p. 6). Ressaltamos que uma das características das manifestações tradicionais é a expressão híbrida de diversas linguagens artísticas, pois inevitavelmente a poesia rimada se mescla com a música, o ritmo dos tambores e dos corpos que dançam.

No Marabaixo, os corpos vibram, requebram, rodopiam e arrastam seus pés, simbolizando as correntes do navio negreiro ao representar o lamento sofrido pelos africanos. Nesse ato de dançar, os brincantes ritualizam sua espiritualidade e reavivam corporalmente a sua cultura. As mulheres vestem-se com anáguas, saias rodadas floridas, camisas brancas, colares, lenço nas mãos e flor adornando seus cabelos. Já os homens vestem roupas brancas, tocam as caixas (tambores), nas ruas, nas suas casas ou nos barracões dedicados às celebrações de santidades do catolicismo popular.

Nas comunidades de Laguinho e do Curiaú, em Macapá, a festa acontece por meio dos batuques entre os meses de maio a julho. Os brincantes louvam, improvisam e celebram a Santíssima Trindade com dança, comida, bebida e cantoria. Essa última é feita por meio de quadras improvisadas que têm como mote as fofocas sobre fatos cotidianos da cidade. Essas conversas geram as ladainhas e os novenários, ambos construídos na dinâmica dessa festividade (BRASIL, 2018).

Antônio Nóbrega explica que a poesia popular brasileira é feita com canto, ritmo, dança, festa e diversão dos brincantes da tradição, sendo possível mesclar algumas formas poéticas com outras linguagens artísticas. Devemos também compreender que outra forma poética tão simples quanto a quadra é a sextilha. Essa última é formada por uma estrofe de seis linhas de redondilha maior, com sete sílabas, rimando os 2º, 4º e 6º versos. Idêntica à quadra, as rimas também são alternadas e muito bem cadenciadas. Com mais um verso, temos a septilha que em seus versos rimam os 2º, 4º e 7º; e os 5º e 6º. Entre os diversos poemas apresentados nos encontros, destacamos um mais sofisticado, com uma estrofe de sextilha e a outra de septilha, regida pelo recurso do acróstico. Nele, as primeiras letras dos versos formam nomes e/ou conceitos.

A *estrofe que eu começo,*
N *a qual me pedem que orquestre*
T *anto metro, rima e a tal*
O *ração também adestre,*
N *ela inscrevo um elogio,*
I *nspirado em quem me fio:*

O *nome de nosso mestre!*

N *ão é estrofe de peso,*
O *bra pra antologia,*
B *em como não me garante*
R *enome na academia;*
E *screvo pelo prazer*
G *ostoso de exercer*
A *lida da poesia.*
(Juvenal Verdades[118])

Ao fazer essa uma homenagem a Antônio Nóbrega, o professor e cordelista Juvenal Bernardes expressa sua criatividade para expressar a respeito de seu ofício e carinho pelo artista. O referido cursista é um escritor, entre tantos outros, que já se dedica ao universo da linguagem poética em seu cotidiano, compartilhando poemas muito bem feitos, que renderam vários elogios do artista. Nessa dinâmica dos estudos de poesia, aprendemos que, de repente, em uma cantoria em sextilhas, pode aparecer uma décima, por exemplo, ou outra forma poética, assim como também esse fenômeno de maior flexibilidade criativa pode acontecer nas produções escritas que fomos incentivados a desenvolver no curso *Na rima*.

Com o acréscimo de duas linhas à sextilha, formamos outra estrofe denominada de quadrão ou mourão. Segundo Cascudo (2012, p. 587), "[...] quadrão são versos dialogados, tipos que os cantadores profissionais do Nordeste apresentam nas provas públicas, nas exibições de cantoria [...]. Quadrão é o aumentativo de 'quadra', e caracteriza-o o canto alternado, verso a verso.". Mais duas linhas adicionadas ao quadrão, a estrofe transforma-se em décima, segundo Câmara Cascudo (2012, p. 255-256),

> Composição de dez versos octónários em Portugal e se divulgaram no Brasil nas últimas décadas do século XVII. [...] Pelo séc. XVIII-XIX foi a Décima a forma preferida para glosar o mote em versos de improviso, repetindo-o na quarta e décima linhas, como essa de Lourival Açucena (1827-1907), tradicional vate boêmio e sereneiro da velha cidade do Natal. [...] Esse tipo, clássico, ABBAACCDDC, era o mais popular para os mais antigos poetas do sertão, durante o séc. XIX, ao lado dos versos, quadrinhas. Décima dizia da nobreza e sabedoria, do improvisador, índice de cortesia, distinção, elegância. [...].

As décimas são estrofes de dez versos que, conforme os ensinamentos de Antônio Nóbrega, apresentam uma família que se classifica em três tipos de versos: de sete sílabas, de

[118] Juvenal Verdades é o pseudônimo que Juvenal Bernardes usa para assinar seus cordéis. Juvenal é professor de literatura, palhaço, contador de histórias e escritor. Vive em Divinópolis/MG, onde desenvolve seus diversos projetos culturais: ocupação de praças com eventos culturais, divulgação de livros e histórias populares, principalmente para crianças (ALMEIDA et al, 2022).

dez sílabas e de onze sílabas. A décima de sete sílabas ou décima espinela, porque foi criada por um poeta chamado Espinela, precisamente no século XIV na Espanha. Já a décima de dez sílabas é também chamada de martelo agalopado. Por fim, a décima de onze sílabas é chamada de Galope à beira-mar. Elas apresentam uma maior complexidade em suas estruturas, contendo mais conteúdo e refinamento em suas estéticas, podendo ser construída de maneira improvisada ou não. Na visão de Câmara Cascudo (2012, p. 437), galope é um tipo de martelo, em todo caso, ambos:

> São versos de dez sílabas, com 6, 7, 8, 9 e 10 linhas. Pedro Jaime Martelo, 1665-1727, professor de literatura da Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os versos martelianos ou martelos, de doze sílabas, com rimas emparelhadas. Esse tipo de alexandrino nunca se adaptou na literatura tradicional brasileira, mas o nome ficou, origem erudita visível em sua ligação clássica com os letrados portugueses no primeiro quartel do século XVIII. O martelo de seis pés é chamado martelo-agalopado. Há confusão na nomenclatura dos tipos poéticos sertanejos em sua maioria pela ignorância dos cantadores analfabetos ou rapidez do registro do observador. [...] Cantar o martelo, improvisá-lo ou declamá-lo, respondendo ao adversário no embate do desafio, é o que o título mais ambicionado pelos cantadores.

A explanação das décimas de improviso é realizada pelo repentista, cantador e embolador, especialmente na região do Nordeste. Já, no curso *Na Rima*, experimentamos uma vez o exercício de improviso pelo *chat*, porém percebemos que tivemos mais rendimento com as produções combinadas, tematizadas e apreciadas a partir dos encontros e diálogos com Antônio Nóbrega. Essa experiência resultou a produção do livro *Rimantes: poemas produzidos no curso na rima, ministrado por Antônio Nóbrega*[119] que passou pela orientação e revisão do próprio artista. Um exemplo de poesia extraída dessa obra - em forma de décima, dedicada aos artistas da tradição - traz palavras que traduzem o encantamento com a cultura popular, denominada *Décimas aos Mestres e brincantes* (ALMEIDA et al, 2022, p. 153):

> *Viva o nosso Reisado,*
> *pastoril e capoeira,*
> *brincante e brincadeira*
> *dessa terra tão festeira.*
> *Viva a gente guerreira,*
> *da cavalhada e da chula,*
> *do bumba boi e da mula,*
> *que alegra nossa vida.*
> *E mesmo com toda lida,*
> *leva a luz na matula.*

[119] Essa obra foi publicada em formato de *e-book*, no mês de dezembro de 2022, em homenagem aos 70 anos de idade do artista Antônio Nóbrega (ALMEIDA et al, 2022).

Nesse mundo encantado
da cultura popular,
desse reino secular,
tudo sim é valorado.
Também homenageado
por quem gosta da folia
e pela luz que alumia
tem todo o meu amor.
Me expresso com louvor,
Diante dessa magia.
(Sálua Chequer[120])

A dinâmica dessas rimas se dá por meio da dimensão lúdica, pulsando em nosso corpo uma alegria celebrativa dos saberes da tradição brasileira. Na corporificação desses saberes, uma poesia se configura pela oração, rima e métrica. Esta última significa a "metragem" de um verso. Já a medida ou a extensão de um verso é compreendida pelo número de sílabas poéticas, que nem sempre coincidem com a quantidade das sílabas gramaticais, como podemos observar na explicação abaixo:

As sílabas poéticas são quase iguais às sílabas gramaticais, mas com algumas diferenças. E essas diferenças se pode perceber logo aqui. Então, vamos contar essas sílabas:
*Na / sci / no / ser / tão / des / fru / tan / **do-as** / vir / **tu**/ des*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
*dos / tem / pos / de-in / ver/ no, / far / tu / **ra-e** / bo / **nan** / ça.*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
*Depois veio a seca, fugiu-me a espe**ran**ça*
*diante de cenas cruéis e tão **ru**des.*
*Vi secos os rios, as fontes e **açu**des,*
*e eu que gostava tanto de pes**car**,*
*saí pelo mundo tristonho a va**gar**,*
*fui ter numa praia de areias bran**quin**has...*
*E olhando a beleza das águas ma**rin**has*
*cantei meu **galope na beira do mar**.*
*Então, todas as linhas tem 11 versos, primeira coisa. A gente só conta até a última sílaba tônica do verso ou da última palavra. Por exemplo, "vir/**tu**/des", o "des" fica fora. [...] Quando a última sílaba é oxitona, por exemplo, pes/**car**, va/**gar**, coincide a última sílaba tônica com a última sílaba do verso. Se, por acaso, a última palavra for um proparoxítono, vão ficar 2 sílabas sem contar. Tá claro?* (Informação verbal)[121].

As sílabas poéticas se ajustam ao ritmo do verso recitado ou mesmo cantado. Em cada poesia, há a expressão de um encadeamento das palavras, diferente das que falamos no

[120] Sálua nasceu em Ibirataia, interior da Bahia. Sempre teve grande paixão por tudo que o povo inventa pra celebrar a vida. Foi estudar em Salvador, onde fez licenciatura em Música e em Produção de Eventos. Tem mestrado em Arte, Educação e Cultura. Atualmente, coordena os projetos culturais do Colégio Antônio Vieira (ALMEIDA et al, 2022).
[121] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 09/02/2021.

contexto habitual. Para obedecer à cadência, mudamos um pouco a acentuação das palavras para entrar no fluxo da estrutura poética. Da quadra ao galope à beira-mar, Antônio Nóbrega traz muitas curiosidades, informações, memórias, ensinamentos, ideias e reflexões de como essas formas e gêneros da poesia popular foram se constituindo ao longo do tempo. Concilia reflexões sobre a tradição e a cultura atual ao apresentar um variado repertório de canções, tanto suas como de outros compositores, artistas e letristas, referenciadas nesse amplo universo poético da cultura brasileira.

Entre o movimento de aprendizado de construção técnica das formas poéticas, a dinâmica de elaboração de outros sentidos, cada cursista conseguiu se engajar na partilha sensível de poemas que tematizam diversos assuntos, entre os quais destacamos: pessoas comuns, celebridades, sentimentos, fenômenos da natureza, questões políticas, fatos atuais e históricos. Além disso, aprendemos mais a respeito da estrutura estética das produções nobreganianas, aguçando nosso olhar a respeito dessas obras. Ao escrever sobre poesia, no prefácio do livro *Rimantes*, o artista comenta:

> [...] esse gênero de poesia, talvez se deva à natureza lúdica dessa forma de fazer poesia. Trata-se de uma poesia de natureza oral – isso não significa iletrada – fundamentada no sempre lembrado lema dos cantadores nordestinos: rima, métrica e oração. Pode-se dizer que essas três palavrinhas simbolizam a plataforma existencial da poesia popular brasileira, ou seja, os três itens indispensáveis através dos quais o jogador-poeta terá de armar o seu jogo-poema. É, portanto, sobre o tabuleiro formal das modalidades poéticas rimadas e metrificadas que o poeta-rimante divulgará para o mundo a sua oração, ou seja, o seu pensamento, sua ideia, sua mensagem, o seu fora... etc. (ALMEIDA et al, 2022, p. 6).

Notamos uma aproximação de seu pensamento com as reflexões de Huizinga (2007), haja vista que o referido escritor tece relações entre jogo e poesia, afirmando que a função do poeta continua situada na esfera lúdica, o ato de fazer uma ordenação rítmica da linguagem, compondo uma acentuação eficaz de frases rimadas que constituem manifestações de um jogo com as palavras. “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, injeta mistério de cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (HUIZINGA, 2007, p. 149).

É possível que esse enigma - seja o de caráter criativo, seja o de beleza - distenda nossas ideias, fazendo-nos contactar com a lógica do sensível, enraizada em uma forma lúdica e composta por um sonho do amor com a sabedoria. Para Huizinga (2007), a poesia sempre antecede a prosa, pois surgiu durante o jogo e - enquanto jogo delineia o solo mais fértil para

o seu desenvolvimento -, abarca a abundância, a extravagância, a alegria e o divertimento social.

Toda essa experiência educativa do ouvir, ler, ver e sentir a poesia do corpo brincante de Antônio Nóbrega mostra que nós, rimantes, também temos um pouco dessa presença poética que se fez no convívio, mesmo telemático, com o artista. Isso nos trouxe não apenas os conhecimentos sobre as técnicas das formas, mas também a partilha de ideias, sentimentos, saberes, histórias de mestres da tradição, biografias de pessoas comuns e também de grandes artistas de nossa cultura brasileira.

Por fim, os aprendizados com a elaboração de rimas poéticas nos remetem ao pensamento de Gilmar Ferreira (2010), quando afirma que as estrelas estesiológicas do estado poético são centelhas incandescentes no universo da educação sensível. Seus brilhos iluminam a vida para uma nova forma de ser e estar no mundo, na qual o universo dos novos valores humanos que esteja sempre buscando novas significações para a realização de um sentido mais profundo para a grandeza do viver, do conviver e do existir.

A educação do olhar e do sentir no Brincante

A experiência educativa de meu corpo vivido se deu pela maneira como as melodias poéticas e as danças invadiram meu olhar, "[...] ensinou-me que a percepção emerge do recesso do corpo" (MERLEAU-PONTY, 1971). Esse pensamento do filósofo se aproxima de como compreendemos o ato de olhar como modo de reaprender a ver o mundo ao nosso redor, transformar-se e transformar a existência. Em o visível e o invisível, Merleau-Ponty (1971, p. 16) ensina-nos que "[...] o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo". Esse processo de aprendizagem se deu no próprio exercício apreciativo das obras de arte, de afastamento das atividades docentes[122] e de um dado recesso do corpo para o movimento de imersão nas produções de Antônio Nóbrega.

Esse entendimento fenomenológico nos leva a pensar em uma educação do olhar que se comunica com a maneira como sentimos as estesias do corpo brincante deste artista e de sua arte. Assim como há um movimento de reversibilidade corporal entre a mão esquerda que toca a mão direita e vice-versa, há também uma troca, uma comunicação, uma afetação entre o espectador e o artista, quando "[...] esse outro que me invade é todo feito de minha

[122] A Secretaria Municipal de Educação de Natal/RN concedeu meu afastamento para este curso de doutorado no PPgEd/UFRN, contribuindo com o processo de imersão no mundo vivido do fenômeno estudado e construção do escrito.

substância: suas cores, sua dor, seu mundo precisamente enquanto seus, como os conceberia senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 22).

Nesse exercício de interrogação filosófica, percebemos o quão fomos envolvidos pela atmosfera poética tecida pela potência educativa do corpo brincante de Antônio Nóbrega e os sentidos estesiológicos demonstrados em suas produções artísticas. Toda essa carga expressiva (re)convoca o nosso corpo a uma percepção mais leve, colorida, festiva e humanizada do viver, agregando múltiplos saberes que comunicam experiências, histórias, inteligibilidades e emoções, que potencializam o fluxo comunicativo com o nosso próprio corpo, com os outros e com o mundo.

Isso não significa que minha visão seja uma percepção generalista, abrangendo todas as referências possíveis, na verdade, ela se dá "[...] como se minha própria visão do mundo se fizesse de certo ponto do mundo. Ainda mais: meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 19). O filósofo entende que o mundo é o que cada um de nós percebe, conforme nossa capacidade de compreensão e repertório de experiências corporais, sendo que ora vivenciamos uma proximidade, ora nos distanciamos, transformando nosso olhar.

Essas reflexões mostram uma educação sensível que ocorre ao observar/ver, durante o processo de mudança e reconstrução do mundo atual, já que a fé perceptiva nas coisas do mundo nos incentiva a alcançar a plenitude do visível do ser humano, considerando também a reflexão a respeito do invisível que se faz existente no mundo, indo além de nós mesmos. Para ele, "[...] é olhando, é ainda com meus olhos que chego à coisa verdadeira, esses mesmos olhos que há pouco me davam imagens monoculares, simplesmente, funcionam agora em conjunto e como que a sério. Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 20).

Essa educação do olhar e do sentir se deu em meu corpo pela própria dinâmica de mudança de comportamento ao ofício de me permitir a aprender outras linguagens artísticas para além da dança, da qual tenho mais familiaridade. A novidade mais marcante se deu com a aprendizagem das formas poéticas da poesia rimada brasileira que - concatenadas ao imaginário popular, o brincar e as histórias de boca - ampliaram minha percepção sobre a experiência vivida com os temas da tradição. Essas vivências ampliam meu corpo para a criação de novos sentidos sobre o corpo que é brincante, permitindo-nos mergulhar no universo lúdico da cultura brasileira através das produções de Antônio Nóbrega e, ao mesmo

tempo, indo além delas, haja vista que os(as) próprios(as) educadores(as) do Instituto Brincante também nos mobilizam a sentir toda essa atmosfera.

O exercício de vivenciar as atividades do Instituto Brincante contribuiu com a tessitura de significados ontológicos do corpo brincante de Antônio Nóbrega e dos demais corpos que se inspiram nas obras desse artista para a realização de suas atividades educativas ligadas aos saberes da cultura popular brasileira. Nesse cenário vistoso, percebemos na animação de nosso corpo uma educação do sentir, ligada ao sonho, ao riso, ao imaginário, ao movimento e à expressividade dos corpos. Tudo isso se deu mediante o acompanhamento das postagens do artista nas suas mídias digitais. Por meio desse exercício, foi possível assistir a diversas *lives*, apresentações, aulas, palestras ministradas por ele e por outros arte-educadores ligados ao Instituto.

Dentre elas, destacamos as quarenta aulas gratuitas do projeto denominado *Brincante em casa*[123], no qual realizou, em 2020, a postagem de aulas de dança, percussão, pandeiro, canto, contação de histórias, entre outras manifestações ligadas ao universo da cultura brasileira. O projeto teve a intenção de receber doações, de qualquer valor, para manutenção do Instituto Brincante e seus educadores, devido ao árduo contexto da pandemia que tanto afetou a vida das pessoas no Brasil, especialmente, as que trabalham com arte e educação. Não é à toa que o Instituto promoveu, em julho mesmo ano, a *Jornada Fazer Pensar Brasil*[124], oferecendo espetáculos, oficinas e palestras, com a intenção de arrecadar fundos para beneficiar três projetos sociais de São Paulo: Pertim, OCA - escola cultural e Projeto Palco.

Essa educação estesiológica se intensificou através da participação dos cursos livres do Instituto Brincante: *Danças brasileiras*, de maio a dezembro de 2020, com 24 cursistas. Nesses encontros virtuais, de modo contextualizado, aprendemos passos, gingados, molejos de danças populares da vertente nordestina, como Maracatu, Bumba-meu-boi, Ciranda, Cavalo Marinho, Jongo, Caboclinho e Frevo, com a mediação de Antônio Meira.

---

[123] Brincante em casa, cujos temas das aulas: *Aquecimento vocal*, *Respiração e Expressividade* e *Expressividade na interpretação* com Joana Duah; *Jongo no Tambor* com Matheus Prado; *Frevo no pandeiro* e *Coco no pandeiro* com Léo Rodrigues; *Afoxé 1*, *Afoxé 2* e *Afoxé 3* com Letícia Doretto; *Coco de roda* com Rosane Almeida; *Caboclinho guerra* e *Caboclinho perré* com Maria Eugênia; *Cavalo marinho* e *Mergulhão* com Antônio Meira; *Capoeira* com Alisson Lima; *Histórias de boca* com Cris Velasco; *Amarelinha* e *Acalantos* com Luciene Silva; *Poesia* com Antônio Nóbrega, entre outros assuntos. Acesse: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUXRQNliPVr5Tej01DT-FZc3ignDMxxl1>.

[124] As atividades foram feitas com a colaboração de Antônio Nóbrega, Rosane Almeida, Silmara Cardoso, Flaira Ferro, Alison Lima, Antônio Meira, Letícia Doretto, Casé Angatu, Pedro Meira Monteiro, Luiz Antônio Simas, Nei Lopes, Marília Librandi, Xavier Vatin, Alfredo Del Penho, André Botelho, Klévisson Vianna, Flora Barcellos, Luiz Zanetti, Henrique Cazes, Matheus Prado, Maria Eugenia Tita, Luciene Silva, Nacho Delgado, Stela Guedes.

Já no curso *A arte brincante para educadores*, de março a setembro de 2021, com 74 cursistas, acessamos um compilado de saberes, símbolos e linguagens da cultura brasileira, direcionado para a formação de educadores, buscando por significações da cultura do corpo, brincadeiras, danças, símbolos, canções, ritmos, imagens, palavras, poesias, folguedos, sentidos da infância, significações e narrativas tradicionais que revelam nuances educativas para a reelaboração de si e do outro, bem como a partilha sensível ligados aos saberes da tradição, tendo a colaboração não apenas de Antônio Nóbrega, mas também de outros educadores do Instituto Brincante: Rosane Almeida, Eugênia Nóbrega, Carla Passos, Cristiane Velasco e Lucilene Silva.

E no curso *Na rima: poesia popular brasileira*, em discussão nesta tese, aprendemos, aprofundamos, exercitamos, construímos e transgredimos as formas poéticas já mencionadas nesse capítulo, assim como também que a poesia oral é uma forma de expressão humana que nasceu do canto, da fala corporal e da articulação dos sons. Segundo os ensinamentos de Antônio Nóbrega, o ato de ler e produzir poesias contribuem com nossa capacidade cognitiva e criativa, em uma dinâmica renovadora, típica do processo de construção de uma obra de arte, pois, a escrita poética:

> *[...] obriga o poeta a depurar, a decantar a sua fala. Por que se você pensar num quadrante de 4 versos, de 7 sílabas que você tem que passar uma mensagem; Você diz assim é um milagre, mas não é. É uma questão de rotina, de leituras. Então, poesia e poeta se faz muito lendo, pensando, refletindo* (Informação verbal)[125].

Essa afirmação do artista nos traz um ensinamento significativo da escrita poética, haja vista que essa linguagem não é uma manifestação inata, mas sim um fenômeno de aprendizagem corporal, de criação de imagens por meio de palavras, de humanização dos sujeitos, de Educação, de uma experiência sensível, criadora de uma dinâmica do viver que dá outros tons e novas formas de interpretação da nossa realidade, ampliando nossos horizontes existenciais e novas leituras/interpretações no/do mundo vivido. Em suma, o aprendizado cultural da poesia é uma linguagem da qual podemos aprender e brincar com as palavras.

Não é à toa que os cursistas têm grande admiração por Antônio Nóbrega, pois seu trabalho artístico pode transformar nossa percepção ao mostrar releitura dos saberes da tradição brasileira. Esse fenômeno se dá por meio de uma "pedagogia brincante" que, conforme o pensamento da cursista Mariana Benchimol, ao deixar um recado para o artista:

---

[125] Aula virtual de Antônio Nóbrega no Curso *Na rima: poesia popular brasileira* em 16/02/2021.

> *Precisamos de pedagogias brincantes, conectadas com o Brasil, para transformar a caretice e o adestramento gerados pela educação de massa. Você é inspiração na prática! Espero carregar um tiquinho desse axé nos ambientes em que círculo. E, que esse axé se dissemine mais e mais através de cada pessoa (criança, jovem ou adulta), que tenha contato com as expressões poético-brincantes* (Informação escrita)[126].

Também influenciada por essa energia, por esse "axé", continuei acompanhando suas atividades e passei a assistir às palestras híbridas do ciclo de encontros *Brasisbrasil*, no Auditório da Faculdade de Ciências Médicas, promovido pelo Instituto de Estudos Avançados (IdEA) da Unicamp/SP. Como artista residente do programa Hilda Hilst, ele realizou 12 encontros com palestras e oficinas no período de 15 de março a 6 de setembro de 2022. O ciclo de atividades foi aberto à comunidade universitária e também ao público externo, sendo composto por diversos temas da tradição - *Origens, formação e desenvolvimento do mundo cultural popular brasileiro*; *Da quadra ao Galope à beira-mar*; *Com passo sincopado: teoria e prática de uma linguagem brasileira de dança*; *Dos terreiros e reiseiros ao Cavalo-marinho*; *O imaginário musical popular brasileiro*, - que abordaram, inclusive, algumas pesquisas sobre a cultura lusitana e sua relação com a construção da cultura brasileira.

Somadas tais experiências virtuais explicitadas, aprendemos que o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa pela arte da palavra, da intencionalidade e sua gestualidade nos espetáculos e na própria lírica imaginativa das poesias. Essa expressividade do corpo brincante se revela como uma fonte de educação, de desenvolvimento pessoal e potencialização de sociabilidades, produzindo novas emoções e estesias que nos convidam a reaprender a ver e sentir o mundo e a nós mesmos, ampliando nossa percepção.

Com a imersão apreciativa nas produções de Antônio Nóbrega, percebemos, na condição de expectadores(as), que esse corpo brincante cria um mundo capaz de educar com sua arte - através do contato com a poesia, a expressividade, a dança e a música -, elaborando uma temporalidade e uma espacialidade capazes de revigorar nossa sensibilidade e percepção corporal. Além disso, notamos que essa educação sensível se estende a ações beneficentes, capazes de transformar a vida de muitas pessoas, contendo, assim, uma ética de valorização da cultura e dos próprios brasileiros, contextualizada com o mundo vivido de todos nós, bem como situada na coerência da generosidade alegre, da fecundidade esperançosa e da profundidade simbólica da formação histórico-cultural da sociedade.

---

[126] Questionário eletrônico respondido, em 2021, pela cursista Mariana Benchimol. Ela é mãe, educadora, formada em pedagogia, oceanografia e mestre em geografia. Apaixonada pela natureza, pelo Brasil profundo e pela cultura popular, sempre sonhou em aprender mais sobre o universo das rimas, seus cantos e escritas. Moradora de Paraty, aproveitou a oportunidade do curso virtual *Na rima* para essa aprendizagem.

Essa educação sensível se aproxima das reflexões fenomenológicas de Petrucia Nóbrega (2015), quando a autora afirma que essa educação do sentir relaciona-se à cinestesia do corpo no espaço e no tempo, cujos ecos podemos ouvir, escrever, cantar, coreografar e dançar. Assim, ao educar o olhar e o ouvir, essa educação se prepara para ver as obras de Antônio Nóbrega de outra maneira - ao considerar outras espacialidades, temporalidades vividas, escritas coreográficas, gestos espetaculares e cênicos -, posto que busca o processo de sensibilização, potencialização, formação e transformação do corpo no mundo.

Trata-se de uma educação estesiológica, uma educação do movimento corporal, da atmosfera afetiva e do gesto criativo, elaborando horizontes filosóficos, artísticos e formativos. Nessa perspectiva, parafraseando Petrucia Nóbrega (2015), circunscreve-se também uma educação do olhar como expressão filosófica, estética e existencial que não se afina com a concepção convencional da espetacularidade do corpo, mas que se aproxima das ideias de *performance* e de alguns trabalhos artísticos contemporâneos de Antônio Nóbrega para criar horizontes expressivos de uma filosofia performativa do corpo e de seu movimento.

Há uma filosofia do corpo brincante e de uma educação do olhar, da expressão, da expressividade e da sensibilidade, que apresenta-se como expressão do nosso olhar e de nossa experiência vivida com a apreciação das obras nobreganianas, que "[...] bem como é expressiva de um contexto social da cena contemporânea que pode ser compartilhada com os leitores em suas múltiplas referências" (NÓBREGA, 2015, p. 212).

Segundo Petrucia Nóbrega (2015), é por seu corpo que o humano se faz humano, e não pela "descida" em seu corpo de uma capacidade de reflexão. O corpo é atravessado pela estesiologia, pelas sensações e pela motricidade, transpassadas pela historicidade da experiência vivida. As reflexões realizadas por Merleau-Ponty contribuem significativamente para "[...] uma compreensão do corpo em sua estesia, em sua capacidade de sentir e atribuir sentidos aos acontecimentos" (NÓBREGA, 2015, p. 73).

Em seu livro *Corporeidades: inspirações merleau-pontianas*, Petrucia Nóbrega (2016) escreve que a estesiologia tem um estudo ontológico do corpo, de suas vontades e sentimentos, da linguagem e do sensível. "Essa estesiologia nos faz capazes de sentir e de reconhecer outros corpos, outros homens, uma história, uma ontologia indireta que busca o contato com o mundo da vida, da arte, da ciência e da cultura." (NÓBREGA, 2016, p. 62).

Nessa educação estesiológica, parafraseando Petrucia Nóbrega (2015), o movimento do corpo brincante pode ser experimentado ao se ressaltar a estesia do corpo, a intensidade das sensações, a transformação dos esquemas corporais e a criação de novos espaços e de novos movimentos corporais em múltiplas partilhas sensíveis. Isso tudo potencializa o solo

das experiências vividas, de maneira a evidenciar uma beleza expressiva e, ao mesmo tempo, educativa do corpo brincante de Antônio Nóbrega.

Essa educação arrebatadora do sentir permitiu compreender-me como uma pessoa sensível e corporal, capaz de fazer bem mais do que poderia imaginar, tanto na vida pessoal, quanto na profissional. Tal percepção comunga com possibilidades de ações educativas mais humanizadas, intensas, corporais, solidárias, criativas, lúdicas e festivas, valorizando os múltiplos ensinamentos dos corpos brincantes da tradição, em geral, e do corpo brincante de Antônio Nóbrega, em especial.

Ainda em diálogo com Petrucia Nóbrega (2010), em seu livro *Uma fenomenologia do corpo*, concordamos que, mesmo que já tenha muitos escritos sobre o corpo e a educação, ainda "[...] falta muito a ser realizado quando se trata de considerar o corpo nas práticas educativas para além de sua instrumentalização em processos de aprendizagem" (NÓBREGA, 2010, p. 114).

Entrelaçado a essa ideia, percebemos que, nossa pesquisa, ao tratar das produções de um artista e de espaços não-formais de educação, já traz em si práticas formativas que se configuram em outras linhas de força para o corpo, capazes de reconvocar a inteireza de nossa sensibilidade, empoderando nosso olhar, bem como proporcionando a pulsação de nossas aprendizagens e perspectivas de reinvenção de si, dos outros e dos espaços de atuação pedagógica que eu e tantas outras professoras e professores fazem parte.

As experiências corporais de reaprender a ver, sentir e compreender o mundo da tradição brasileira, através das produções de Antônio Nóbrega, nos ensinaram muitas coisas importantes, entre elas, que o corpo brincante é potência primordial de ação, comunicação, interpretação e criação de novos horizontes de compreensão da cultura e da vida, sendo necessário admiti-lo na educação como sujeito central para situações do contato humano, dos gestos expressivos, ampliando nosso olhar no campo do sensível, dos afetos, do risível e da criação de sentidos.

Tais ensinamentos não se limitam a meu olhar como pesquisadora, professora e eterna estudante, mas também abarca a percepção de outras pessoas que se identificam com o armorialismo e os temas relacionados à cultura brasileira, permitindo-se a aprender corporalmente suas novidades e a acompanhar a dinâmica das atividades de Antônio Nóbrega, por exemplo, dos cursos do Instituto Brincante, em particular, do curso *Na rima: poesia popular brasileira*, como descrito neste capítulo.

Esses sentidos estesiológicos da arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega se inscrevem em nosso corpo à medida que sua estética invade nossa percepção, constituindo-se

como uma potência educativa, capaz de empoderar parte de nossa própria historicidade, ampliando nossas expectativas, sonhos, desejos, sentimentos, subjetividades, bem como nos fazendo sentir prazer, alegria, gosto e satisfação de participar das produções artísticas.

Em suma, suas produções artísticas ensinam, afetam, alegram, encantam, movimentam nossos olhos e ouvidos, ampliando nossa sensibilidade. Seu modo poético de criar arte evidencia a expressão criativa do corpo se fazendo presente e sensivelmente relevante não apenas para nós, admiradores(as) de seu trabalho, mas também outras pessoas, em geral, - artistas, amantes da tradição brasileira, jovens, crianças, estudantes, professores(as), educadores(as), criadores(as), produtores(as) culturais, estudiosos(as) do corpo, da tradição e da cultura - dentro e fora do Brasil.

AT03

3ºATO: A EXPERIÊNCIA DO MEU CORPO BRINCANTE

Imagem 41 - Aula de dança com Antônio Nóbrega

Fonte: Antonio Scarpinetti (GORGULHO, 2022)

A imagem 41 acima, da pesquisadora Emanuelle Santos - aberta a aprender a dança do Caboclinho com o pesquisado Antônio Nóbrega no *Brasisbrasil* da Unicamp -, traz uma estética singular, revelando a síntese de um processo educativo de humanização, de transmissão sensível de saberes da tradição por um artista de reconhecimento nacional e internacional, da novidade de uma vivência única, original, próxima ao corpo lúdico que "[...] se aproxima mais do comportamento do gosto, do valor estético, da dinâmica da sensibilidade, da inconstância das emoções" (SANTIN, 2001, p. 114).

A experiência estesiológica de aprender as técnicas corporais de algumas danças brasileiras com o artista, de modo contextualizado, configurou-se como um convite singular e inesquecível ao diálogo e à experimentação de uma educação mais leve e sensível, da qual pode ser traduzida em um turbilhão de emoções e também uma oportunidade de sentir o intenso deleite de se permitir dançar, assim como vivenciar o prazer de voltar a brincar. No livro *Educação Física: da alegria do lúdico à opressão do rendimento*, Silvino Santin (2001) procura aprofundar a reflexão sobre o significado do corpo lúdico e a importância do brincar para todas as pessoas, fazendo-nos um convite para que adotemos o retorno do hábito de

brincar como um exercício de autonomia, de criatividade, de imaginação e de potencialização da própria existência.

Essas reflexões do autor se aproximam da experiência fenomenológica de estar absorta na cultura paulista e poder privilegiar o exercício de acompanhamento da agenda do artista, estando aberta a seu universo, comunicando-me com ele, permitiu conhecer um pouco mais da abundância dos ensinamentos armoriais que contribuem com a transformação do olhar a respeito de nossa cultura brasileira. Esse exercício investigativo de imersão cultural se deu a partir de uma reestruturação do planejamento e execução do projeto de pesquisa doutoral, haja vista que o acompanhamento remoto através das redes sociais, palestras, apreciação de vídeos do artista, interpretação de suas aulas e leituras de textos já não estavam respondendo satisfatoriamente às minhas indagações e ao meu desejo em conhecer mais esse fenômeno.

Com a aceitação de minha inscrição, pelo Instituto IdEA[127], no curso *Com passo sincopado: teoria e prática de uma linguagem brasileira de dança*, composto por dois encontros, respectivamente, nos dias 31 de maio e 14 de junho de 2022, na Unicamp, no auditório da Faculdade de Ciências Médicas, minha pesquisa tomou outros rumos os quais permitiram uma imersão mais profunda na experiência do artista - que ligada às experimentações corporais deste mundo vivido do corpo brincante -, ao trazer pistas ligadas à dimensão sensível para definirmos outros sentidos para uma educação estesiológica.

Do virtual para o real, a mudança da forma do acompanhamento das produções culturais do artista se deu no período de 31 de maio a 26 de junho, haja vista que consegui me aproximar não apenas do Instituto, mas também da artista Rosane Almeida que - ao ouvir a minha história e admiração pelo trabalho deles - me convidou a participar da Sambada Junina, sendo agraciada pelo gentil acolhimento da família Almeida em sua residência.

O aceite deste convite permitiu acessar novas leituras, partilhar ideias, experimentar danças, apreciar poesias, entre outros aprendizados corporais que ampliaram minha percepção sobre a figura dessa família de artistas e também pelo meu entendimento do próprio viver. Tudo isso se concilia com o pensamento de Santin (2001) quando afirma que o maior bem de quem é vivo é a própria vida. Vivenciar um pouco do mundo de Antônio Nóbrega, sua família e seus colaboradores foi a concretização de um sonho com a plenitude alegre de seu modo de

[127] Ao receber o e-mail do IDEA, com pouco tempo e recursos disponíveis, contanto apenas com um casaco do esposo para lidar com o início de inverno paulista, residindo, naquele contexto, na região sul do Maranhão, em Imperatriz, peguei um ônibus e fui a Campinas/SP viver a alegria deste sonho com o objetivo de também conhecer o Instituto Brincante e adquirir materiais para a pesquisa. O entusiasmo com tal experiência, rendeu diálogos com estudantes e professores de vários lugares, como também uma entrevista sobre a tese, publicada na Revista Cultura e Sociedade da Unicamp, intitulada “Residência artística de Antonio Nóbrega inspira reflexões e atrai alunos de outros Estados”, realizada por Guilherme Gorgulho (2022).

ser real. Sentidos esses essenciais para pensar a Educação, concatenando-se com o prazer da vida e da felicidade em si. “Os triunfos da vida se manifestam pela satisfação, pela alegria, pelo prazer de viver ou, numa só palavra, pela felicidade.” (SANTIN, 2001, p. 10).

Ao escrevermos a respeito da experiência estesiológica de sentir, ver, dançar, brincar, emocionar-se, aprender e vivenciar os saberes que acessei - a partir da imersão presencial em São Paulo -, considerando especialmente um contato mais próximo do corpo brincante de Antônio Nóbrega, que discorro a noção de experiência. Para Merleau-Ponty (1999), a experiência é um fenômeno ligado ao ato perceptivo, de abertura corporal ao nosso mundo de fato. Ela “[...] é reconhecida como o começo do conhecimento, não há mais nenhum meio de distinguir um plano de verdades a priori e um plano de verdades de fato, aquilo que o mundo deve ser e aquilo que ele é” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 298).

Na visão fenomenológica, o conhecimento parte da lógica do sentir, do despertar, do viver, do comunicar e da experiência corporal no mundo percebido, isto porque todo saber se instala nos horizontes abertos da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999). Meu corpo é um lugar atual do fenômeno expressivo, nele as experiências corporais - nas palestras e oficinas de Antônio Nóbrega - possibilitaram a ampliação, ressignificação, constituição de minha compreensão do fenômeno estudado e da própria situação vivida.

A experiência perceptiva atravessa minha subjetividade, levando em conta minhas emoções e minha própria historicidade ao confrontar com meu presente. Isto porque “[...] meu ato de percepção me ocupa, e me ocupa o suficiente para que eu não possa, enquanto efetivamente percebo [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 319), perceber-me, percebendo-a. Assim, isso nos ensina a relação vívida de entendimento daquele que percebe com seu corpo e o seu mundo na incessante dinâmica de encontrar uma significação educativa.

A estesiologia do corpo brincante se deu na experiência de aprender a ser brincante com Antônio Nóbrega, haja vista que minha experiência perceptiva tem uma espessura histórica, um sentir que me afetou, transformando-me. Foi pelos olhos, ouvidos e todos os movimentos de meu corpo que pude interagir, dialogar, comungar e acessar a uma quantidade de saberes mais densos e intensos que compõem o mundo vivido do referido artista e demais pessoas que fazem parte de seu convívio pessoal e profissional.

O acompanhamento das atividades presenciais do artista se traduz em uma intensa sensação de alegria através da realização de um sonho, que até então não tinha certeza da real possibilidade de realizar da forma como aconteceu: ver mais de perto, acompanhar, aprender mais com um artista que pode ser considerado um peculiar intelectual brasileiro. A imersão

nas atividades presenciais e breve convivência com o artista[128], permite-nos identificar que Antônio Nóbrega é uma pessoa perfeccionista, meticulosa, extremamente disciplinada, criativa, espirituosa e engraçada, que, em cada fase de sua vida, se dedica ao estudo de uma linguagem artística da cultura popular brasileira, ratificando os relatos de seus parceiros artísticos e familiares[129], entre eles, destacamos a fala de Rosane Almeida:

> [...] *o que talvez as pessoas não saibam é que o Nóbrega é uma pessoa muito coerente. Esse mesmo rigor que ele tem no fazer artístico, ele tem no cotidiano. Isso não tem haver com perfeição, porque ele não é perfeito. Tem haver com disposição para construir novos caminhos, sem se apegar a nenhum modismo. Mas, ao mesmo tempo, com uma coragem de rever os seus próprios valores. Tem uma frase do Guimarães Rosa, que eu gosto muito, e que diz assim: "Há de haver um caminho certo e estreito de cada uma pessoa viver e esse norteado tem que ter". Então, o que norteia a vida do Nóbrega, não é chegar, mas justamente essa busca por uma elegância por um caminhar pela vida* (Informação verbal)[130].

Sentimos nas palavras de sua esposa uma síntese comportamental do Antônio Nóbrega, traduzindo um pouco sobre sua maneira de viver, conviver, criar, atuar, pensar, existir. Ele não é apenas um projeto individual que do que imaginamos ou vemos, mas é também "[...] uma zona de existência generalizada e de projetos já feitos - é uma unidade presuntiva no horizonte da experiência o eu "[...] é indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 254).

Sua ligação com a Unicamp se dá pelo fato de sua atuação enquanto professor universitário, como explicitamos no capítulo 1 deste escrito. Em 2022, ele completou 70 anos de vida, sendo 50 anos de carreira artística profissional. Ao longo dessas cinco décadas, criou e dirigiu diversos espetáculos, conforme mencionamos nos capítulos anteriores, dos quais alguns dedicam-se à linguagem da dança, a exemplo de: *O reino do meio dia* (1989), *Figural* (1990), *Passo* (2008), *Naturalmente* (2009), *Húmus* (2013), *Pai* (2015) e *Mestiço Florilégio* (2021).

Sua extensa carreira inclui apresentações por todo o Brasil, além de países como Portugal, Alemanha, Estados Unidos, Cuba, Rússia e França. Antônio Nóbrega é detentor de diversas premiações em reconhecimento por seu trabalho de valorização da tradição nacional, como o TIM de Música, o Shell de Teatro, o Mambembe, o APCA e o Conrado Wessel, além

---

[128] Consulte o breve relato do anexo IV, relativo à imersão nas atividades do artista no Estado de São Paulo.
[129] Para saber mais, acesse: Homo Brasilis - Antônio Nóbrega <https://www.youtube.com/watch?v=0vciLXBehuE>; Itaú cultural - Antônio Nóbrega <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/antonio-nobrega>.
[130] Relato de Rosane Almeida sobre Antônio Nóbrega concedido ao Programa Persona da TV Cultura em 23 de outubro de 2022.

ter sido condecorado, por duas vezes, com a Comenda do Mérito Cultural. Há 30 anos, dirige com Rosane Almeida, na cidade de São Paulo, o Instituto Brincante, espaço voltado a cursos, apresentações, oficinas, mostras e encontros diversos de difusão da cultura brasileira.

Nesse sentido, a estesiologia do corpo brincante se deu no sentir e entrar em contato com a expressividade do mundo vivido de Antônio Nóbrega, aprendendo e percebendo a dinâmica de movimentos, subjetividades e pensamentos a respeito da cultura brasileira e suas manifestações tradicionais, a exemplo das danças populares. Tais saberes educativos podem contribuir com a elaboração de outras maneiras de ver, sentir e pensar o corpo e a cultura.

O curso presencial denominado *Ciclo de Palestras com Antônio Nóbrega* aconteceu no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, localizado na rua Dr. Plínio Barreto, 285 - 4º andar, bairro Bela Vista, na cidade de São Paulo. Neste curso participei de dois encontros, no período de 6 a 13 de junho. Nele, o artista trouxe um olhar contemporâneo do mundo cultural popular brasileiro ao tratar das danças brasileiras e da poesia rimada.

Nessa ocasião, o artista realizou uma exposição teórica de uma gramática brasileira de dança a partir do encontro de matrizes corporais populares com princípios técnicos e formais oriundos das danças e práticas codificadas ocidentais e orientais. No segundo encontro, ele fez um diálogo a respeito das modalidades da poesia rimada popular brasileira, provocando-nos uma mudança do olhar a respeito da tradição.

Meu envolvimento, nessas atividades presenciais, permitiu apreender que a dança e a poesia possuem uma energia que nos conectam com as emoções das outras pessoas, possibilitando que o corpo se abra aos outros corpos e ao mundo da cultura. Tal experiência se adere ao entendimento de que, como seres corporais, o contato com a arte de Antônio Nóbrega nos aproximam de uma educação estesiológica, isto é, a uma maneira de conviver, agir, pensar e compreender a existência ligada ao riso, à expressão, à arte, à criatividade, à comunhão, à generosidade, à partilha, a uma leveza, à beleza de viver e ao sensível.

Segundo Merleau-Ponty (1971), o sensível é o bojo em que pode existir o ser sem que tenha que ser posto, sem deixar de ser ambíguo e transcendente. O próprio mundo sensível no qual o outro seja para nós. O eu-corpo e o mundo do outro funcionam como um único corpo. “O ser é essa estranha imbricação que faz com que o meu visível, se bem que não seja sobreponível ao outro, abra para ele, e que ambos abram para o mesmo mundo sensível - E é a mesma imbricação, [...] se conjuguem numa só existência vertical e num só mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 200).

Tal sentimento encarnado se fez mais intenso no dia 26 de junho de 2022, com a última noite de imersão na capital paulista, foi experienciado a Sambada Junina do Instituto

Brincante. Experimentamos um momento festivo e explicitamente estesiológico de muita diversão, alegria, dança, música e lazer. Essa festa foi abrilhantada por um público cativo e cativante, ficando guardada na saudade de minhas lembranças, compondo parte de uma vivência corporal vibrante e mágica.

A vivência dessa folia revisitou a reatualização de minhas lembranças de infância e da juventude, relações de vizinhança e de família, assim como também memórias de trajetos de pesquisa e experiências corporais com a dança na UFRN, por se tratar do ciclo junino, as festas da tradição trazem várias simbologias, entre elas, as dos santos, da fartura, do amor, da fogueira, da dança, do baião, da coletividade de festejar:

> As festas juninas não são apenas reatualizadas quando as pessoas revivem os costumes sagrados dos santos, esse é também, um período do ano em que se revivem memórias familiares e os aspectos tradicionais e culturais. Certamente, tais costumes revelam histórias de nossos antepassados e, como ocorreu o processo evolutivo das festividades juninas, assim como o surgimento e desaparecimento de alguns símbolos presentes nesse tipo de festa (SOUSA, 2018, p. 17).

O estudo de Nadiel Souza (2018), intitulado *O corpo na festa junina: reflexões simbólicas e estéticas para a Educação Física*, convida-nos a pensar a cultura, como um manifesto, ocasionada pelas festas de São João, como espaço de criação de novos laços de amizade e de solidariedade, onde os sujeitos se socializam para construírem suas identidades sociais, movimentos de recriação do tempo e a própria alegria festiva.

Esse exercício de viver a festa é um ato de insistência em experimentar a alegria, a dimensão lúdica como resistência à cultura utilitarista do capitalismo. Segundo Santin (2001), o sentido etimológico da palavra lúdico vem do impulso sensível que nos leva à busca do novo, do divertir-se, refazendo a imagem original do ser humano. “O caminho mais significativo, talvez, para reencontrar o sentido do lúdico seja aquele que nos conduz às origens da vida e do homem” (SANTIN, 2001, p. 23).

Por essa perspectiva, do sensível como expressão do sujeito e da ludicidade como processo de humanização, sentimos que essas experiências lúdicas educam nosso corpo, aflorando outras emoções, compondo, assim, entusiasmos e agitações que extrapolam o nosso cotidiano mecanizado, utilitarista e laboral, atendendo uma necessidade vital, simbólica e mágica do divertimento. Pensar, sentir, estudar e realizar uma dança, uma poesia, uma festa, seja qual for a manifestação popular, é uma maneira de acessar, apropriar-se, compartilhar e manter vivas as ideias, as dinâmicas interativas, os valores coletivos e os saberes da tradição.

O engajamento em aprender mais com os saberes tradicionais vai além de meras questões técnicas das práticas corporais das manifestações populares, mas sim aproxima-se de uma lógica própria do corpo brincante de Antônio Nóbrega, de uma forma de experiência partilhada comunitariamente, socializando fazeres e saberes diversos, compondo uma arte ligada ao corpo e à vida, ligando-se, desse modo, com a estética armorial que dá visibilidade e se relaciona aos corpos brincantes da cultura popular.

Para Rancière (2005), o engajamento se refere a uma forma de ser político que transgrede, avança e foge dos padrões pré-estabelecidos, adotando um estilo próprio de ser artista e de existir no mundo. Esse pensamento do autor dialoga com o fenômeno estudado, Antônio Nóbrega, pois o artista partilha sua estética singular, assim como um professor partilha os saberes culturais de modo único.

O livro *A partilha do sensível: estética e política*, de Jacques Rancière (2005), traz o entendimento de que o ato de partilhar o sensível diz respeito "[...] ao sistema de evidência sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas" (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Há a fixação de um comum partilhado e partes específicas, sejam espaços, tempos, atividades que todos ou uns e outros tomam parte dessa partilha, compondo, assim, subjetividades e experiências do sentir.

A ideia do autor indica que existem afinidades entre ética e estética, o que nos faz entender que essa concepção pode estar em sintonia com a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega. Imagens, palavras, histórias, simbologias, brincadeiras e danças, todas essas expressões oferecem ao público uma certa educação corporal através das vivências. Dessa maneira, a arte do corpo brincante se mostra como potência educativa, ao mesmo tempo, para cada um de nós e também para um coletivo. Essa Educação sensível, estesiológica, estética e lúdica propõe uma nova forma de ver, sentir, pensar e fazer, que amplia os horizontes existenciais das pessoas e potencializa as relações sociais.

As atividades presenciais com Antônio Nóbrega me levaram a Saruê - ou seria ainda São Paulo? -, um país onde experimentei tudo de bom e do melhor que a vida pode proporcionar: acolhimento, diálogo, amizade, apoio, ensinamentos e acesso à cultura de forma alcançável e farta. Em junho de 2022, consegui realizar o sonho de conhecer o artista Antônio Nóbrega, sua família e seus parceiros artísticos, além de adquirir aprendizados sensíveis que ampliaram minhas perspectivas tanto na esfera acadêmica, quanto na pessoal. Em suma, durante a maior parte da vida, experimentamos as pontas espinhosas de uma rosa. Foi ali, em Saruê/São Paulo, que notei com mais precisão o perfume, a tonalidade e a textura suave de suas pétalas. Sou grata por tudo isso.

A arte do brincante para educadores

Antônio Nóbrega e Rosane Almeida tiveram a necessidade de construir um teatro para apresentar o espetáculo Brincante. Essa atração, na década de 1990, mostrou-se tão incomum que houve um grupo de interessados que se organizou e convocou o casal para aprender os saberes dos artistas da tradição. Esse fato deu origem, inicialmente, ao curso *A arte do brincante*, no qual as pessoas experimentam canto, dança, poesia, entre outras expressões artísticas. Em 1995, o casal criou a escola-teatro Brincante, em suma, o palco vira sala de aula, espaço de partilhas, estudos, trocas e aprendizados diversos sobre a cultura brasileira.

A amiga e pedagoga Maria Amélia Pinho Pereira[131], a Péo, percebeu que o curso seria também muito interessante para educadores(as). Outros(as) profissionais foram convidados(as) para compor um currículo que abrigasse a mesma multiplicidade de linguagens artísticas da tradição, com uma especificidade: direcionado para os(as) profissionais da educação. O curso original deu, então, lugar para *A arte do brincante para educadores*, que capacita o professor no trato pedagógico com as linguagens da cultura brasileira e instiga à reflexão sobre o ensino formal, sem sensibilidade, tradicionalmente oferecido a crianças e jovens. Em 1996, as aulas começaram com apenas uma turma. Na entrevista, conforme as palavras de Antônio Nóbrega:

> *Os cursos e as atividades educacionais do Brincante nasceram do interesse que as pessoas tinham em relação aquilo que nós apresentávamos no espetáculo Brincante, não é? [...] E à medida que apresentávamos o espetáculo Brincante, as pessoas nos demandavam o seguinte: "Por que que a gente não dá cursos sobre aquelas danças que a gente apresentava no espetáculo? Por que que não mostrava um pouco da poesia? Da rima e etc?" Aí, então, começamos a fazer alguns cursos particulares, não é? [...], Maria Amélia, uma grande amiga, junto com a gente teve a ideia de criarmos um curso chamado "A arte do brincante para educadores", um curso anual, constituído de módulos que corresponderiam a determinadas disciplinas desse mundo cultural popular, não é? A dança, os instrumentos de percussão acolá, a palavra poética. Bem, dali, a gente passou a criar depois, começou a ter interesse em algumas das matérias desse "A arte do brincante para educadores", dava um curso de pandeiro, mas as pessoas queriam aprender mais pandeiro. Aí, então, a gente começou a trazer para o*

[131] Pedagoga com formação em Cinesiologia pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo; Sócia Fundadora da Escola Vera Cruz –SP; Fundadora **e** Orientadora do Centro de Estudos Casa Redonda- Carapicuiba SP; Vice-Presidente do Instituto Brincante-SP; Fundadora da OCA - Associação Aldeia de Carapicuiba/SP Consulte: <https://abre.ai/fBkC>.

> *Brincante pessoas que, na verdade, a gente passou até a formar* [...] (Informação verbal)[132].

Mais tarde, com apoio e incentivo[133], o Brincante foi Ponto de Cultura, o que possibilitou a existência de vagas gratuitas para o acesso às atividades culturais da instituição. Com o patrocínio do Instituto Minidi Pedroso de Arte e Educação Social (Impaes), o curso foi aperfeiçoado e figurou como foco do Instituto. Nesse sentido, *A arte do brincante para educadores* considera a riqueza cultural de norte a sul do Brasil, por meio de cantos, danças, ritmos, poesias e formas diversas da tradição, tal acervo mostra-se relevante em dinâmicas de práticas educativas (INSTITUTO BRINCANTE, 2010).

O curso anual é dividido em 6 módulos mensais, oferecendo conteúdos práticos e teóricos sobre as dinâmicas de inserção da tradição brasileira no cotidiano dos espaços educativos e culturais do país. A partir de 2020 até o momento, *A arte do brincante para educadores* passou a apresentar a modalidade *online*, de modo remoto e não apenas presencial, como nos anos anteriores. Seus módulos apresentam as seguintes denominações: *A cultura do corpo e o corpo na cultura*, *Toques, ritmos e cantos da cultura popular*, *Figuras e adereços dos folguedos populares*, *Narrativas tradicionais*, *Introdução à cultura da infância* e *A palavra poética*.

Dançamos e aprendemos um pouco sobre a historicidade do corpo, como ele aprende e o que ensina, como se insere na escola, o papel do professor e do aluno, assim como também que em todas as manifestações populares, o corpo brinca, se enfeita, diverte, agradece e faz-se presente nas práticas e reflexões sobre novas possibilidades de inserir as dinâmicas populares no nosso cotidiano de ensino e aprendizagem.

Vivenciamos também jogos rítmicos, brincadeiras musicais, toques e cantigas que são usadas para desenvolver ou aprofundar a musicalidade mediante estudos e práticas de algumas dinâmicas presentes nas manifestações brasileiras. Os instrumentos são adaptados para objetos fáceis de serem encontrados em sua própria casa, como cabos de vassoura, bolinhas, toalhas, etc. Foi possível aguçar a nossa sensibilidade ao entrar em contato com a cultura brasileira através de seus elementos visuais, tomando uma maior consciência de si e do contexto em que está inserido. A partir daí, há um espaço de troca com os trabalhos manuais: dar novas funções aos objetos, encenar o gesto e ritualizar o momento da criação,

---

[132] Entrevista concedida por Antônio Carlos Nóbrega em São Paulo-SP, 24/06/2022, no quintal da sua residência.
[133] O Instituto C&A passou a oferecer a formação para educadores de creches parceiras, formando novas turmas. Professores da rede pública e Organizações Não Governamentais (ONGs) puderam participar dos cursos a partir de 2007, o que possibilitou a existência de mais de 40 vagas gratuitas para pessoas de baixa renda.

conforme as necessidades formativas de cada educador e educadora, professor e professora que trabalha com a linguagem do corpo, da arte e da cultura.

No que diz respeito especificamente à Educação Física, tais ensinamentos apreendidos corporalmente na trajetória dessa pesquisa podem ser dialogados com essa área de conhecimento, permitindo-nos pensar na criação de espaços educativos que considerem as histórias de vida, as múltiplas experiências, reflexões didáticas, os caminhos de investigação e os saberes da cultura compartilhados, além da expressividade do movimento corporal de cada pessoa envolvida, das peculiaridades de cada contexto social e cultural, dos sentidos, dos afetos e das intencionalidades do corpo, enfim, de uma cultura de aprendizagem aberta ao novo, ao diálogo respeitoso com a arte brasileira, ao risível, ao criativo, à tradição, ao armorialismo e à contemporaneidade do mundo de toda a gente.

Nesse exercício de abertura à experiência de aprendizagem da arte do brincante, vemos que, o ofício de ser docente, exige uma leitura crítica dos elementos da tradição e sua ressignificação nos diversos processos educativos, sejam eles quais forem. Na dinâmica de aprender e ensinar, em diálogo com a pluralidade cultural, sentimos a necessidade de nos atentarmos aos vários significados culturais do movimento humano e a diversidade de práticas corporais existentes atualmente, com uma visão mais crítica, apurada, consciente e humanizada da realidade social brasileira.

As recomendações, sugestões e os saberes da tradição compartilhados potencializam nosso repertório corporal, proporcionando novas interações de nossas experiências de vida com as de outras pessoas, sejam ou não professores (as) e educadores(as) de diversas partes do país e também fora dele. Nesta oportunidade formativa, experimentamos múltiplas formas de contar as histórias de boca a partir do exercício de escuta, memória e imaginação, inspirado no universo da infância e na cultura brasileira, exercitamos algumas aproximações das narrativas orais com foco no conto tradicional. Acessamos também o acervo de brinquedos e brincadeiras acumuladas pelas crianças ao longo dos tempos. Os ritmos musicais, a poesia popular, os gestos, as intenções corporais, entre outras habilidades são fundamentais para o desenvolvimento da criança e para a valorização da nossa diversidade cultural, promovendo reflexões e práticas em torno da cultura infantil.

Por fim, aprendemos sobre as origens e o desenvolvimento da poesia oral dentro do contexto da cultura popular brasileira e a prática de algumas de suas modalidades e gêneros, a exemplo da quadra, embolada, sextilha, romance e literatura de cordel. Ligados mais especificamente aos aprendizados da poesia rimada, retomamos o foco de reflexão para o debate a respeito da poesia popular brasileira, - abordada no módulo *A palavra poética* do

curso *A arte do brincante para educadores* e no curso *Na rima: poesia popular brasileira* já descrito no capítulo anterior deste escrito.

No SESC/SP, o curso presencial aconteceu através do diálogo sobre a poesia rimada com uma breve contextualização da produção de sua pesquisa a respeito da história do mundo cultural brasileiro. A partilha de suas reflexões considera os três mitos fundadores: negro, indígena e ibérico. Todos, ao longo do tempo, foram se naturalizando no país e fazendo com que os estoques culturais de uns e de outros se misturassem. Antônio Nóbrega afirma:

> *[...] em várias regiões do país, a céu aberto e sob o chão batido, em terreiros, vielas, senzalas, ruas, praças, lagos e em pátios de igrejas, em especial, aquelas das irmandades religiosas dos homens pretos. Pelas noites dos sábados e amanhecer dos domingos e dias dedicados aos santos católicos, cortejos, danças devocionais e diversionais, cerimônias de cura, ritos religiosos, certames poéticos, cantorias, batuques, coroação de reis negros, semana a semana, mês a mês, ano a ano, século a século, foram regularmente acontecendo*. (Informação verbal)[134].

No exercício de buscar compreender mais as manifestações populares brasileiras, o artista questiona sobre o uso do termo "diversidade cultural", pontuando algumas expressões consideradas tradicionais pelo Brasil, como Boi de Parintins no Pará, escola de Samba no Rio de Janeiro, São João e Quadrilha no Nordeste, Frevo e Maracatu no carnaval de Recife, Axé na Bahia, etc., que poderiam dar testemunho dessa diversidade.

Os meios de comunicação mostram belas imagens dessas manifestações sazonais do país. Ao tomarmos conhecimento delas, temos a sensação de que são expressões culturais particulares daquela região. Apesar disso, Antônio Nóbrega destaca a importância de reconhecermos os vínculos existentes entre elas, além de compreendermos a complexidade e os valores mais profundos.

O elo que forma uma rede de significados do universo cultural brasileiro apresenta fios de tamanhos diversos, transpassados por um mesmo cordão: o material simbólico que circulou pelo Brasil através de cantos, danças, poesias, entre outras linguagens artísticas do povo, provenientes do sincretismo entre povos ibéricos e populações escravizadas, todas aqui postas em compulsório convívio.

> *Assim como a cultura europeia ou ocidental ou, se quisermos, neo-ocidental, balé clássico, dança contemporânea, orquestra sinfônica, jazz, slam, hip hop, etc., tem como base de seu lastro cultural: os valores, os sistemas, os*

[134] Aula presencial de Antônio Nóbrega no Ciclo de Palestras do SESC/SP em 06/06/2022.

> *modos, as crenças, os procedimentos socioculturais de proveniência greco-romano-judaico-bárbaro-cristãos. Os valores e sistemas da cultura popular brasileira são egressos prevalentemente dos estoques culturais índio-africano-luso-populares. Como se constituíram esses lastros?* (Informação verbal)[135].

Nos encontros do Ciclo de Palestras no SESC/SP, assim como em palestras virtuais anteriores e também em aulas virtuais do curso Na rima, Antônio Nóbrega apresenta alguns exemplos significativos dessas conexões do léxico linguístico, do repertório gestual e atmosfera simbólica das manifestações tradicionais brasileiras. Ao falar a respeito do sincretismo entre os imaginários negro, indígena e ibérico, vemos que, um Moçambique, um Congo, um Samba, um Batuque, em todos há estrofes, tempos, síncopes e acentos que se aproximam. No Batuque, o gesto simbólico da umbigada tem características interessantes:

> *Um fato presente na família dos batuques é a umbigada. A umbigada está presente desde uma manifestação chamada Carimbó, no Norte, como aqui no Batuque paulista ou no Jongo carioca, no Tambor de Crioula, no Coco de roda pernambucano e assim por diante. A palavra "umbigar", em Bantu, tem o mesmo significado, no dialeto Kibundo, semba significa umbigo, é da palavra "semba", que vai surgir a palavra "samba" que nascem dos momentos em que os negros se reúnem para as suas homenagens e, nesse momento, eles executavam o ato da umbigada [...] Em Angola, existia uma cerimônia chamada de "alembamento" que correspondia ao rito de casamento entre as pessoas das etnias Bantu. No momento da prefiguração do casamento, em que a família dava presente a família da noiva e da família do noivo e se esses presentes fossem aceitos, então, o casamento seria consagramentado. Consagramentado esse casamento, daí o nome de alembamento, então, acontecia a dança, o rito, o momento da festa. Embora não tenha sido estudado, mas o nome "Lemba" significa um deus da procriação, que corresponde ao deus Oxalá no Iorubá, [...] então, era uma entidade que reunia as forças da procriação e também de ser o guardião daquelas comunidades* [...] (Informação verbal)[136].

Conforme as palavras de Antônio Nóbrega, a umbigada representa o símbolo vital da procriação e está presente no vocabulário gestual de diferentes danças, festas e ritos populares. A umbigada, com forte influência da cultura Bantu, por volta de 75%, se perpetuou como herança no decorrer dos dois primeiros séculos da invasão europeia no Brasil. Já a presença Iorubá, do Candomblé, é mais recente na constituição de nossa brasilidade.

Nos encontros da Unicamp/SP, Antônio Nóbrega também incluiu o exercício de apreciação de alguns vídeos da série Danças Brasileiras em suas palestras. Especificamente,

---

[135] Aula presencial de Antônio Nóbrega no Ciclo de Palestras do SESC/SP em 06/06/2022.
[136] Aula presencial de Antônio Nóbrega no Ciclo de Palestras do SESC/SP em 13/06/2022.

no vídeo Samba de Parelha, Antônio Nóbrega explica que a palavra Samba tem origem na palavra “semba” que significa umbigada na língua *Kimbundu*, pertencente à cultura de pessoas escravizadas em Angola. A umbigada é um movimento presente em festas tradicionais dedicadas à fertilidade.

Em várias regiões do Brasil, o samba é um termo que abrange dança, entretenimento, celebração e festa. Cada região do país possui danças bastante diferentes. Atualmente, essa dança é realizada somente por mulheres que a praticam com o uso de tamancos na marcação rítmica. O Samba de Parelha, também chamado de “Samba de Pareia”, é dançado e cantado a gerações em um ex-quilombo denominado de Mussuca/SE (ALMEIDA; ALMEIDA, 2004a).

Imagem 42 - As brincantes do Samba de Parelha

Fonte: Almeida e Almeida (2004a)

No Samba de Parelha, percebemos a experimentação do sapateado, pisoteio como se fosse pisando café, bem como a troca de lugar entre as dançarinas, enfileiradas, como em dois cordões, olhando uma para outra. As falas das brincantes, a dinâmica dos movimentos corporais da sambada e também as canções nos remetem ao estudo de Jonathan Rodrigues Silva (2019) que aborda a estética própria dos saberes corporais desse samba.

Esse dançar advém de corpos escravizados no labor dos engenhos de Laranjeiras. Esses brincantes criaram esse samba também como uma festividade junina, celebrado na

virada do dia 31 de maio para o primeiro dia do mês de junho. Assim como essas pessoas celebravam o nascimento das crianças com a conhecida "meladinha", bebida etílica protagonista das festividades de samba no quilombo (SILVA, 2019).

> Existe um elemento, dentre outros, que é comum em quase todos os formatos em que o samba acontece. Me refiro à roda e sua dinâmica circular orientada pela movimentação de corpos que sambam acompanhados por sua respectiva pareia dentro de uma lógica própria. A sambada acontece em sentido anti-horário e os corpos são movidos pelos embalos dos instrumentos: tambor, ganzá, "porca" (forma pela qual chamam a cuíca). O tamanco de madeira também é peça fundamental da manifestação em apresentações externas a Mussuca. É com ele que se produz um ritmo percussivo a partir de um sapateado específico que complementa o som tirado dos outros instrumentos, junto aos demais instrumentos e à voz das pessoas que puxam os versos [...] (SILVA, 2019, p. 120).

Conforme Silva (2019), Mussuca está situada no município de Laranjeiras, localizada na microrregião do Vale do Rio Cotinguiba (região Leste do Estado de Sergipe), possui uma população de aproximadamente duas mil pessoas. É o lugar onde vive uma parcela do povo negro em Sergipe, povoado remanescente quilombola. É de lá que vem o Samba de Pareia. Uma celebração que tem, entre outras histórias que fundam a sua origem, a de que acontece com o intuito de festejar o nascimento de crianças deste local. Nesse festejo, as brincantes estão imersas no contexto da comunidade. Cidadãs mussuquenses em momento de evocação ancestral da dança, da festa, do samba, da bebida, reunindo outros indivíduos da comunidade, até mesmo os turistas e amigos e amigas de outros lugares que também participam deste rito.

> Em uma possível explicação sobre o surgimento da celebração, Edeise Gomes e Victor Hugo Neves falam sobre a comemoração do primeiro bebê nascido após a implementação da Lei do Ventre Livre (1871)[137], apontando esse fato como sendo o pontapé inicial para o início das comemorações do nascimento das crianças dentro da comunidade como tradição que se mantém ainda nos dias de hoje. (SILVA, 2019, p. 117).

A existência do Samba de Pareia expressa a transformadora e marcante presença dos corpos negros na sociedade brasileira, partindo do reconhecimento, visibilidade e valorização cultural. Ao mesmo tempo, as relações de (des)prazeres e resistência que esses corpos elaboraram no espaço do povoado diante das condições de vida precária. Esses corpos

[137] Segundo a historiadora Ana Luíza Andrade, a Lei do Ventre Livre, também conhecida como Lei Rio Branco, foi promulgada em 28 de setembro de 1871 e determinava que os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir desta data ficariam livres. Consulte: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/lei-do-ventre-livre/>.

brincantes se expressam em suas exuberâncias rítmicas e pulsantes, exemplificando outro elo simbólico sintetizador do universo cultural brasileiro.

Retomando a palestra de Antônio Nóbrega, no SESC Bela Vista, ele afirmou que, na época de produção dessa série, ele não tinha noção de que tudo isso é parte integrante de uma mesma família. O que elas têm em comum ultrapassam o que tem apenas de regional/local. Dessa forma, o artista compreende que:

> *As reuniões recreativas e intencionais, as sessões de cura e adivinhação e as cerimônias devocionais, todas de acentuadas matrizes negroafricanas produziram um grande complexo de manifestações com diversos vasos comunicantes entre si. O conjunto de termos utilizados para nomear essas manifestações é bastante amplo. Entre os que designariam aquelas de caráter mais diversional, estariam o Samba, o Lundu, Fofa, Fado, Baião, Baiano e Batuque, entre outros termos. Entre aqueles que se distinguem por ser de natureza preponderantemente religiosa, encontraríamos o Candomblé, Xangô, Tambor de Mina, Samba de Caboclo, Umbanda, entre outros* (Informação verbal)[138].

Tais características do universo cultural brasileiro, ainda hoje, compõem o mote de inspiração nobreganiana. As expressões da tradição podem ser vistas como a criação de um mundo que se deseja habitar e que, no caso do artista, integram seu acervo criativo. Antônio Nóbrega se identifica fortemente com a cultura popular e a arte em todas as suas formas. Ele é um performer excepcional, que se dedica com disciplina e rigor peculiar na elaboração de suas produções e atividades artísticas.

Percebemos que a arte de seu corpo brincante traz muitos ensinamentos para os(as) educadores(as) sejam do universo da educação formal, sejam os da educação não formal. Um dos ensinamentos mais importantes é que nenhuma sociedade vive sem arte e cultura populares, porque precisamos delas para existir, tanto quanto precisamos de alimento, de educação, do riso, do diálogo, da esperança e tantas outras necessidades essenciais para a partilha do sensível, bem como a humanização e a transformação social das pessoas, tendo essa arte como uma possibilidade de escolha de vida, expressão e educação.

Tais considerações se aproximam das ideias progressistas do ilustríssimo educador pernambucano Paulo Freire (1996), quando escreve em seu livro *Pedagogia da autonomia* a compreensão de que o ato de ensinar exige alegria e esperança. "A esperança faz parte da natureza humana. [...] A esperança é uma espécie de ímpeto natural possível e necessário, a desesperança é o aborto do ímpeto. A esperança é um condimento indispensável à experiência histórica" (FREIRE, 1996, p. 72).

---

[138] Aula presencial de Antônio Nóbrega no Ciclo de Palestras do SESC/SP no dia 13/06/2022.

Tal ensinamento freireano nos mobiliza a pensarmos e elaborarmos outra atmosfera educativa, capaz de abraçar a novidade, o sonho, o riso, a fantasia, a utopia, a sensibilidade, a emoção, a disponibilidade, a dedicação, a invenção, a esperança, a generosidade, a solidariedade, a expressividade, a criatividade, a crítica, o respeito à diversidade cultural, a valorização de nossa historicidade, a abertura ao debate, tal como a um exercício de empoderamento, liberdade expressiva e autonomia das pessoas na vivência da experiência através do acesso a uma educação estesiológica de seus corpos.

Percebemos, assim, que essa Educação do sentir se dá pelo corpo que se permite a experimentar, criar, dançar, brincar, imaginar, fantasiar e simbolizar, ampliando o entendimento sobre as práticas corporais da cultura brasileira, ao fazer uma releitura da realidade a fim de proporcionar um movimento mais rico e diverso de saberes e fazeres que capazes de remanejar ideias, desejos, projetos, vivências, aprendizados, expressividades, subjetividades, unindo forças para a potencialização de uma formação mais leve, criativa e humanizante tanto individual como coletivamente em nossa sociedade.

Nos passos das danças brasileiras

As danças brasileiras compõem um tema desenvolvido em um dos cursos do Instituto Brincante. Nele, aprendemos diferentes expressões, ritmos, passos, posturas e manobras coreográficas, objetivando a experimentação dessas danças como possibilidade de enriquecimento cultural e organização da linguagem corporal e social. O acesso a esses saberes da tradição pode nos conduzir a um maior conhecimento de nós mesmos, de nossos pares e de nossa historicidade, compondo um diálogo com outras realidades que configura um modo mais leve de conviver e celebrar a vida ao buscar uma comunhão consigo mesmo, com os outros e com o lugar que se habita. Em suma, compõe com a própria expressividade corporal um novo mundo, mais risível e festivo.

As danças nos convidam a brincar com o nosso próprio corpo, compondo uma lógica mais sensível através da estesia de seus gestos e expressividades. Tal assunto nos remete ao pensamento de Vieira (2012), quando afirma que o Brasil é rico em folguedos, festas populares e danças tradicionais que celebram o riso, dando sentido à existência individual e coletiva, (des)articulando espaços sociais, temporalidades, relações econômicas, afetivas, desejos e sentidos culturais diversos. Nessa significação, os homens não se entregam à festa apenas porque são naturalmente lúdicos. O lúdico é elaborado na cultura e assim, razões

simbólicas e estéticas da vida social levaram o ser humano de todas as culturas a rir, celebrar, dançar e festejar.

Tanto as aulas remotas quanto as presenciais do Instituto Brincante sobre as danças brasileiras permitiram-nos acessar a uma gama de saberes tradicionais, frutos de um legado de simbologias capazes de retomarmos a escuta do corpo e reconhecer, em seus signos, nossos desejos e identificações culturais. Batuque, Coco, Cavalo Marinho, Frevo, Jongo, entre tantas outras danças trazem reminiscências de uma inteligência corporal, muitas vezes, negligenciada em nossa sociedade contemporânea que, por sua vez, prioriza a produtividade, a lucratividade, o individualismo e a competitividade.

As aulas presenciais de danças com Antônio Nóbrega na Unicamp permitiram aprofundar saberes e fazeres não apenas conceituais e simbólicos, mas também procedimentais e atitudinais dos corpos brincantes da tradição brasileira. Diante desse renomado educador da arte popular, isto é, um artista mais experiente, mais sábio e com mais vivência, tive a chance de aprender, através da troca de energias da presença real e dialógica dos corpos, algumas sutilezas gestuais e técnicas corporais do Caboclinho, da Capoeira, da Ciranda e do Maracatu, mostrando o mundo da beleza e poesia brasileiras.

No encontro do dia 31 de maio de 2022, experimentamos a sonoridade lenta do Caboclinho Perré que se deu com a solicitação de caminhar pelo espaço, sentindo a música e movimentando o corpo por meio da exploração do espaço nas diferentes direções: direita, esquerda, frente e trás. Antônio Nóbrega também solicitou reconhecimento motriz de diferentes partes do corpo, autoconhecimento, assim como também a experimentação rítmica, o uso do espaço com relação aos outros cursistas e o espaço com relação ao deslocamento do próprio corpo e as expressões e intenções corporais no palco, local do auditório onde vivenciamos a energia dessa dança.

Experimentamos a liberdade de improvisação dos gestos com base na indicação de algumas ações corporais para exploração dos espaços do corpo e do palco. Em seguida, vivenciamos coletivamente a imitação de alguns movimentos dos membros inferiores, especialmente das pernas e pés, usando exercícios de sensibilização, incorporando desenhos coreográficos típicos do Perré. Ao notarmos o movimento de nossos próprios pés, ampliamos a percepção de nossos gestos e potencializamos nossa fluência corporal que ora pode ser predominantemente leve, ora expressivamente rápida, dependendo da marcação do apito e da virada dos ritmos experimentados na carne de nosso corpo. Tal condição carnal, por sua vez, na visão ontológica da fenomenologia, expressa própria e fundamentalmente a unidade existencial do ser como vidente e visível (MERLEAU-PONTY, 1971).

Segundo Amorim (2014), o grupo Caboclinhos 7 Flechas foi criado por José Severino dos Santos Pereira, o Mestre Zé Alfaiate[139], desde 7 de setembro de 1971, no bairro de Água Fria, Recife/PE, com o intuito de promover e desenvolver atividades carnavalescas, recreativas, sociais e culturais, conforme expresso em seu estatuto. A dança tem o tirador de loas que pode ser o cacique, o puxante, o guia, o morubixaba. Os versos declamados, isto é, as loas são sincronizadas com a regular batida das preacas[140], entre outros instrumentos percussivos, como: tarol[141], atabaque[142], caracaxá[143] marcam a melodia executada pelo gaitista. Nossos olhos se maravilham com as flutuações de penachos e plumas, com o saltitar das coreografias.

Em 1969, Zé Alfaiate frequentava terreiro de Umbanda, em Alagoas/SE, certa vez sonhou com o Caboclo Sete Flechas, que simboliza a figura do cacique, pajé, deus do Sol e deus da Lua, moreno, alto, foi criado sozinho nas matas e é curandeiro. Com isso, ele decidiu criar o clube como forma de oferenda à entidade, sob a proteção daquele guia, exatamente por considerar a intrínseca ligação entre Caboclinho e Jurema (AMORIM, 2014).

Nessa época, nascido em São Lourenço da Mata, em 25 de julho de 1924, Zé Alfaiate volta para Pernambuco em 1971 e, embora à época mantivesse vínculo com o antigo Caboclinhos Carijós (de 1896), onde começou a brincar aos dez anos, funda o grupo que se mantém exuberante, graças à dedicação integral que dispensa ao brinquedo, das mais triviais demandas às mais invisíveis, como bordar fantasia carnavalesca e levar comida para o caboclo da mata pernambucana (AMORIM, 2014). Sentidos esses incorporados nos passos, transferências de peso, contatos, intenções gestuais, reflexões a respeito das técnicas de

---

[139] Alfaiate, além de tudo, comanda desenhos e bordados da vestimenta. No caboclinho, o núcleo familiar lidera todas as atividades: onde há a casa, há a sede do brinquedo, a oficina de dança com os ensaios semanais, as sessões de costura e bordado, as reuniões, os preparativos de cada carnaval, enfim, a colorida e melodiosa alegria, a firmeza dos gritos de guerra do folguedo, mesmo quando em repouso tocadores e bailarinos. Seu filho Paulo Sérgio dos Santos Pereira, ou Paulinho 7 Flechas, é filho e parceiro incansável de Alfaiate. Assim como o seu pai, Paulo também é figura importante na organização do grupo e um dos mais respeitados dançarinos tradicionais do país. Nascido em Maceió, Alagoas, a 28 de outubro de 1968, a partir dos 14 anos passa a dar aulas no Teatro Brincante, na capital paulista, a convite do multiartista Antônio Carlos Nóbrega. Paulinho e o sobrinho Carlos André Rodrigues Pereira são os guias Jupi e Agaci, puxadores dos cordões dos caboclos (AMORIM, 2014).

[140] As preacas compõem um conjunto de arco e flecha em madeira.

[141] Tarol é um instrumento de percussão da família da caixa com afinação um pouco mais aguda. Segundo Cascudo (2012), também é chamado de "Taró", tambor mais estreito, percutido com duas varetas. Usam-na no maracatu de Pernambuco.

[142] Segundo Cascudo (2012, p. 76), "Tabaque, tambores primários, feitos com peles de animais, distendidas sobre um pau oco, e que são utilizadas para marcar o ritmo das danças religiosas e produzem o contato com as divindades".

[143] Caracaxá é um instrumento idiofone, conhecido como reco-reco ou reque-reque. "Pode se apresentar sob a forma de um pedaço de bambu ou taquara com talhos transversais, um caneco cilíndrico de lata com uma tira ondulada do mesmo material , pregada na parte exterior, ou uma cabaça comprida, na qual se adapta a um pedaço de madeira dentada" (CASCUDO, 2012, p. 175).

corpos e também imitações de alguns movimentos básicos da Ciranda e da Capoeira de Antônio Nóbrega, tecendo, ao longo dos encontros, uma linguagem corporal própria de nosso dançar, como podemos observar nos *frames* da Imagem 43:

Imagem 43 - Aulas presenciais de dança

Fonte: Antonio Scarpinetti (GORGULHO, 2022)

No segundo encontro, em 14 de junho, vivenciando a dança do Maracatu, Antônio Nóbrega abordou a noção corporal da qualidade de energia. Pontuando dinâmicas gestuais nas quais ataque e defesa são evidenciados na percepção desse fluxo energético, vivenciamos um aquecimento tendo como foco o centro do corpo, o abdome, a respiração, a base de sustentação e equilíbrio. Fomos desafiados a ouvir a pulsação da música, buscando trazer esse ritmo ao corpo e explorar, em primeiro, diversas possibilidades de movimento, focando, especialmente, a mobilidade vívida dos membros superiores, principalmente dos braços.

Os aprendizados, encarnados em meu corpo, reativaram saberes da cultura brasileira, bem como agregaram outros significados que potencializam minha percepção, ligando-a à lógica do sensível, repleta de aprendizados e do próprio movimentar-se humano, capaz de poetizar nosso entendimento sobre a Educação, proporcionando-nos um contato mais vívido com nossos pares e o próprio mundo do qual somos parte, sendo o universo das danças

brasileiras um tema que traz um campo de expressão corporal e múltiplos significados capazes de abrilhantar nossas ideias, emoções e experiências pulsantes.

Nesse sentido, conforme as palavras de Almeida (2015), o Maracatu advém das cerimônias e festividades do Império Congo do continente africano, muito antes do processo de colonização portuguesa pelo Ocidente. As coroações de reis e rainhas já eram costumeiras na África, mesmo antes da presença europeia. Os antigos congos envolvem a coroação real, ficando evidente na presença do ritmo tempestuoso, na movimentação quase em transe na dança e em elementos outros, como o cortejo, o pálio, sob a qual seguiam os reis e a boneca calunga. Os Maracatus concentram-se originalmente na cidade do Recife, mas já existem grupos de percussão em Minas Gerais, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Ceará e Alagoas.

A ocasião de dançar o Maracatu possibilitou ampliar, parafraseando o pensamento de Merleau-Ponty (1999), a metafísica de nossa carne, dando-nos maior poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e aprofundamento da historicidade do corpo negro no Brasil. Essa dança é compreendida como um brinquedo, ou folguedo, que tem como período principal de atuação o carnaval.

No carnaval, segundo Vieira (2012), os corpos festejavam uma cultura vulgar evidenciando o riso, o grotesco, o hiperbólico, o disforme, a utopia, as inversões e suas representações públicas, havendo uma abolição temporária das hierarquias sociais e uma expressão de igualdade entre todos os sujeitos.

> [...] criava-se um tipo especial de comunicação caracterizada pelo frequente uso de expressões e palavras típicas daquele povo medieval, linguagem familiar da praça pública, em que blasfêmia, palavras injuriosas e grosseiras 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 (VIEIRA, 2012, p. 40).

A junção da atmosfera simbólica do Carnaval com a estesia do Maracatu nos remete ao pensamento de Freire (2018), quando o autor afirma que todas as nações têm determinado ritmo, dança, certas estruturas e referências comuns. Cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança. O Maracatu mostra sinais e significados de nossa história, como o cortejo com seus personagens ou mesmo as músicas que dão ritmo às danças que pulsam constantemente em nosso corpo. "É este o âmago das contribuições à formação de uma cultura popular brasileira" (FREIRE, 2018, p. 19).

Isabel Freire (2018) compreende o Maracatu como uma vivência do corpo para além da técnica, do simples ato de dançar, ou estabelecimento de um gesto que contempla o contexto. A manifestação em si explora a existência dos corpos, coloca em questão a realidade que compõe aquele ser no mundo, propõe a sensação como caminho para o conhecer-se e para a disseminação de saberes encaixados na experiência, no reconhecimento de atitudes transformadoras entre os seres que revelam, afetam e sentem.

Não é à toa que o sentir desse Maracatu, na experimentação de passos básicos, trouxe-me a cena do *Brincante - o filme*, das cenas tecidas nos *frames* da Imagem 21, no primeiro capítulo desta tese. Senti-me nesse dançar, por instantes, integrante, personagem do cinema. O virtual se fez real e vice-versa, isto é, remetendo a visão fenomenológica de que meu corpo se fez existência fenomenal em seu movimento de transcendência: sua potência imaginativa se juntou à dinâmica das lembranças perceptivas, sincronizando-se com elas. Portanto, melhor é dizer que meu corpo é um sensível entre os sensíveis, fazendo-se inscrição expressiva e intencional de todos os outros (MERLEAU-PONTY, 1971).

Nessas aulas com Antônio Nóbrega, foi possível perceber-se enquanto corpo, dançar, experimentar, imitar, sentir o movimento, caminhar pelo espaço, encontrar um lugar e deitar. Mapear o corpo, perceber qual parte toca o chão, percebendo meu próprio peso em contato com o solo. Movimentar suavemente a cintura pélvica para frente e para trás com os pés apoiados no chão. Além de dialogar e receber correções do artista que muito ajudaram a melhorar a compreensão das coreografias experimentadas.

Outro ponto importante diz respeito a visão do artista quando considera ser essencial que toda dança venha antes da técnica, surgindo do próprio corpo e de sua percepção, intuição, emoção, respiração, intenção e energia. Ele solicitou que a gente ouvisse a música de uma forma que entrasse pelos tímpanos, percorrendo-nos por inteiro, tornando-nos mais vivos e presentes na execução dos passos. Junto a essa estesia do dançar, Antônio Nóbrega fala neste, e em outros encontros e palestras, que devemos buscar um gestual nosso, expressando a nossa individualidade e, ao mesmo tempo, nossa coletividade, enfim, trazendo à tona uma dança genuinamente brasileira.

A estruturação das aulas, as falas, o modo de se comunicar com os cursistas lembram vivências dançantes que experimentei, desde os tempos da graduação em Educação Física até algumas situações de cursos de aperfeiçoamento[144] e pós-graduação[145], com as professoras

[144] Enfatizo as memórias das vivências corporais nos cursos de Extensão da UFRN, em 2011, em *Dança e Pluralidade Cultural e Danças populares para professores*.
[145] Destaco algumas atividades dançantes do grupo de pesquisa, congressos e a trajetória do Mestrado em Educação Física pelo PPgEF foram reativadas com essa experiência perceptiva.

Larissa Marques, Karenine Porpino, Petrucia Nóbrega e Rosie Marie Medeiros da UFRN. Assim como o pensamento de Klauss Vianna que dialoga com a concepção estética da dança moderna, ao entender a vida como síntese do corpo e o corpo como síntese da vida. Levando em conta a sensibilidade, o corpo e a natureza para se compor uma dança, indo além da técnica pela técnica gestual. “É preciso educar e tornar fluente a naturalidade do gesto, até o momento em que o aprendizado se converte num hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende os limites do próprio aprendizado” (VIANNA, 2018, p. 101).

Os aprendizados com Antônio Nóbrega renderam conversas com pessoas não apenas do Estado de São Paulo, mas também do Paraná, a exemplo do professor de artes Rodrigo dos Santos, que vem quinzenalmente a Campinas para acompanhar as atividades. Segundo ele, as palestras e, principalmente, as oficinas, estão superando as expectativas que estão ligadas busca trabalhar a cultura popular na sala de aula, tanto no Ensino Fundamental quanto no Médio, incentivando seus alunos a conhecerem as manifestações artísticas brasileiras (GORGULHO, 2022).

Em entrevista a Guilherme Gorgulho (2022), durante o intervalo dos encontros com Antônio Nóbrega na Unicamp, o professor afirma: “Nas aulas das manhãs, mais teóricas, há muita coisa que não conhecia, mesmo tendo já pesquisado o assunto, pois a cultura popular perpassou as três graduações que fiz.” Envolvido no ambiente familiar com a dança e a música, ele dedicou sua formação superior às artes visuais e busca trabalhar a cultura popular na sala de aula, tanto no Ensino Fundamental quanto no Médio, incentivando seus alunos a conhecerem as manifestações artísticas brasileiras.

A professora Gracia Navarro, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unicamp, ex-aluna de Antônio Nóbrega, em entrevista com Gorgulho (2022), afirma que a oficina de dança teve um significado especial de reencontro, pois ele foi o primeiro docente que a despertou, ainda na graduação de dança, em 1987, para a riqueza das danças populares brasileiras. “As aulas são de altíssimo nível, mas simples. Ele consegue trazer toda a complexidade da movimentação e transmite isso com muita lógica. As pessoas captam rapidamente todo o material que ele está trazendo para a Unicamp”, declara (GORGULHO, 2022). A docente tem acompanhado parte da programação e chegou a trazer uma turma de alunos para assistir a uma das palestras.

Também tive a oportunidade de ser entrevistada por Guilherme Gorgulho (2022). Na ocasião, afirmei que aprendemos muito com as palestras, porque Antônio Nóbrega tem o olhar de um artista-pesquisador, um artista que produz sua arte e ressignifica o universo da

cultura popular a partir de uma linguagem própria, que entrelaça dança, poesia e música. Suas produções dão visibilidade aos artistas da tradição popular e conseguem mostrar quão rica ela é. Em suma, percebemos que a residência artística provocou um aprofundamento de reflexões, diálogos e interpretações sobre a tradição, aumentando sua necessidade de conhecer mais a fundo nosso Brasil e sua população por meio do alfabeto coreográfico de nossas danças.

Na aventura em busca de aprender mais com o corpo brincante de Antônio Nóbrega, bem como revisitando os textos do próprio Instituto Brincante e reportagens a respeito do artista, consegui perceber que esse corpo brincante se revela como potência educativa pelos múltiplos sentidos existentes capazes de aguçar nossa sensibilidade, aprofundando conhecimentos diversos que dialogam com os contextos e textos de nosso viver. É pelo olhar de seus gestos, pela escuta sensível de sua voz e ideias, pelas atitudes de partilha sensível e solidária de seu arcabouço de conhecimentos e trabalho de releitura estética de nossa cultura popular. Todos esses aprendizados dão mote para que nós, professores e professoras, educadores e educadoras sociais, profissionais da arte e da linguagem corporal se aproximem, valorizem, compreendam e busquem mais, em sua existência, se aproximar do gigante acervo de saberes da tradição brasileira.

A transmissão dos passos das danças brasileiras por Antônio Nóbrega para nós, - professores, professoras, artistas e amantes da tradição -, permitiu a compreensão intersubjetiva identidade nacional, ampliando nosso olhar a respeito da pluralidade cultural brasileira, convidando-nos a um olhar mais generoso e atento à estética da tradição para o exercício de ligar, ressignificar e contextualizar os saberes da cultura popular com os saberes das instituições educativas, sejam formais, sejam não formais. Tudo isso porque o exercício de desenvolvimento humano "[...] realiza-se pela prática social e pela história individual de vida, em que a pessoa e as situações vividas por ela são mutuamente relacionadas" (HILDEBRANDT-STRAMANN, 2009, p. 16).

Em seu texto *Quais os rumos da Educação Física?*, Hildebrandt-Stramann (2009)[146], ao abordar discussões educativas sobre uma Educação Física aberta à experiência, reflete sobre as noções de ensino, movimento, desenvolvimento e educação. No que diz respeito a essa última, como "[...] em qualquer relacionamento, o êxito somente será possível se partir de um diálogo, no qual todos o reconheçam como algo fundamental para a autoeducação" (HILDEBRANDT-STRAMANN, 2009, p. 14).

[146] O pensamento de Reiner Hildebrandt-Stramann (2009), por exemplo, pode ser um dos caminhos didáticos de possíveis diálogos com a fenomenologia para desdobramentos de estudos futuros a respeito da arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega como potência educativa.

Esse movimento de “autoeducação” se dá pelos caminhos escolhidos, percorridos, experimentados com a cultura e o corpo, realizando-se pela socialização das condições de realidade social que o indivíduo se (re)educa. No envolvimento das ideias e vivências compartilhadas, comunicadas, alargadas, apreendidas, sentimos com o acesso à arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega uma potência de vida, que, conforme o pensamento de Morin (2003) se dá na plenitude de si e na qualidade poética da existência, configurando uma lucidez e uma compreensão singulares, capazes de realizar mobilizações diversas de todas as aptidões expressivas de cada um de nós.

O vigor expressivo da arte do corpo brincante Antônio Nóbrega traz uma força ao corpo para uma linguagem de dança brasileira que ilumina nossa capacidade perceptiva sobre nossas próprias potencialidades de criação, de expressão e de movimento humano. Essa experiência de Educação sensível, do sentir, ratifica a noção da arte como pura potência, uma política estética, uma formação de conhecimento ligada ao espírito dos brincantes da tradição, que, para Rancière (2005), podemos relacionar com a “arte dos anônimos”, fazendo-se necessário valorizar o poder da arte como autoformação da vida. “O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2005, p. 36).

O autor trata da articulação das maneiras de fazer arte e as formas de visibilidade delas, podendo, assim, vislumbrar uma ligação com a noção específica da arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega como potência educativa. Essa arte se aproxima do exercício educativo dos profissionais da Educação, tanto na/para a formação inicial, quanto na/para a formação continuada de professores e professoras, bem como de artistas, produtores culturais e demais profissionais que trabalham com arte, cultura e a linguagem do corpo. Em suma, finalizo essa parte do escrito com um pensamento de Rosane Almeida, que, ao refletir sobre o trabalho nobreganiano, ensina-nos corporalmente a dinâmica de entrelaçar, em nossa existência, a arte na Educação e a Educação na arte de conviver: “Educação sem arte é manca e arte sem educação é cega. Daí o nosso zelo em juntar aquilo que jamais deveria ser separado” (INSTITUTO BRINCANTE, 2010, p. 5).

Meu corpo brincando na sambada junina

O processo de composição da festa se deu a partir de minha participação na organização da Sambada Junina, acompanhando Rosane Almeida na compra de bebidas e preparo de comidas típicas, retomei aos ensaios de apresentação da Dança dos Arcos, com

base em alguns passos da Quadrilha, tendo como companhia a turma presencial do curso *Danças Brasileiras*, sob coordenação desta artista. As conversas sobre o período junino, as trocas de experiências e lembranças, bem como os ensaios foram significativos para a preparação festiva no Instituto Brincante[147].

Essa experiência de elaboração coletiva da Sambada me fez lembrar de outras ocasiões muito significativas de minha vida, como quando acompanhei o processo criativo do espetáculo *De baixo do barro do chão*, do Parafolclórico da UFRN[148], que tematizou o ciclo junino, revisitando algumas recordações de infância - vividas na escola durante o período desses festejos -, reminiscências marcantes em minha trajetória, expandindo as riquezas afetivas dos aprendizados e das lembranças autobiográficas, refeitas nos valores do presente e nos horizontes de sentidos deste festejar, celebrando a vida, o contato com as pessoas e a alegria de dançar. Essa percepção corrobora com o pensamento de Merleau-Ponty (2004):

> O mundo percebido não é apenas um conjunto de coisas naturais, é também os quadros, as músicas, os livros, tudo o que os alemães chamam de um mundo cultural. Ao mergulhar no mundo percebido, longe de termos estreitado nosso horizonte e de nos termos limitado ao pedregulho ou à água, encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em suas riquezas originais (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 65-66).

Os momentos vividos de acompanhamento do artista Antônio Nóbrega se constituíram em uma singular fortuna cultural de saberes para o meu corpo. Entende-se que é por meio das lembranças de ocasiões festivas que há a (re)produção de valores tradicionais - da ordem cósmica do festejar com seus pares, da tentativa de celebrar as danças e festas antigas -, capazes de expressar, assim, a importância educativa e cultural que fundamenta a existência do Instituto Brincante. Nesse sentido, corroboramos com Sant'Anna (2013), quando afirma que a festa se revela como uma celebração sacralizada de comunhão com o outro, bem como de criação, transgressão, afirmação e sociabilidade, materializando um espaço "[...] de afirmação de identidades, de crítica social, de experimentação estética e também de transmissão de tradições" (SANTA'ANA, 2013, p. 23).

A tão esperada noite chegou e trouxe o convite para confraternizar, rir, festejar e dançar! A Sambada Junina celebrou os festejos de São João que se manifesta como uma das

---

[147] No site institucional, há a nota de que o espaço conta com o apoio do Edital de Apoio aos Espaços Independentes – Secretaria Municipal de Cultura do município de São Paulo/SP.

[148] SANTOS, E. J.; TIBÚRCIO, L. K. O. M. Trajetos de pesquisa do grupo Parafolclórico da UFRN: a criação do espetáculo "De baixo do barro do chão". Anais. 62ª Reunião Anual da SBPC. Disponível em: <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/263.htm>. Acessado em 20 jan. 2022.

maiores expressões tradicionais da cultura popular brasileira. De origem ancestral, o São João apresenta momentos de encantamento, celebração e agradecimento. Nós, na condição de brincantes, festejamos com apresentações artísticas dos cursistas, músicas, brincadeiras, danças, bebidas e comidas típicas da cultura junina.

No dia 26 de junho, a partir das dezenove horas, meu corpo estava brincando na Sambada Junina, em primeiro, apresentando-se através da coreografia da Dança dos Arcos, também denominada de "Dança das baianas". Segundo Freitas (2017), o ápice da brincadeira do Cavalo Marinho é a dança dos "Arcos" ou "Aico", com a louvação do Divino Santo Rei do Oriente. No entanto, o brinquedo só termina com a aparição do Boi, sua morte e ressurreição. No Brasil, cada grupo tradicional tem sua singularidade ao apresentar o brinquedo, mas todos possuem uma narrativa que envolve temas como o trabalho, a festa e a louvação do Santo Rei do Oriente.

Rosane Almeida (2015) escreve em seu livreto *Danças Brasileiras*, entre elas a respeito do Cavalo Marinho, com sua origem nos pequenos grupos processionais e festeiros portugueses denominados de Janeiras e Reisadas.

> Durante o período da Natividade - véspera do Natal ao dia de Reis - iam de porta em porta tirando cantos e danças, celebrando o nascimento do menino Deus e a vinda dos Reis Magos (os santos Reis do Oriente, no dizer popular). No Brasil, esses grupos de foliões foram incorporando aos seus pequenos cortejos, as figuras, personagens e mitos do imaginário local e coletivo. Tais grupos eram conhecidos inicialmente como reisados e, com o tempo, aglutinaram procedimentos dos mais diversos (ALMEIDA, 2015, p. 11).

A explicação da artista se aproxima do texto de Théo Brandão (2007), sobre o reisado alagoano, quando nos ensina que essas festas da natividade, seus cantos e suas danças não acontecem apenas na manifestação do Cavalo Marinho, mas também em outros folguedos populares como pastoris, presépios, cheganças, fandangos, reisados, guerreiros, caboclos, quilombos e baianas, ensaiados com meses de antecedência, "[...] surgem em profusão, nas festas de Maceió, Fernão Velho, Cachoeira, Utinga, Pilar, Capela, Viçosa, Atalaia ou Camaragibe, para a diversão das mais diversas camadas sociais" (BRANDÃO, 2007, p. 11).

Aprendemos corporalmente também, nas aulas presenciais de dança com Antônio Nóbrega e Rosane Almeida, que o Cavalo Marinho é uma das variantes do Bumba meu boi. "O termo bumba faz valer a impressão de choque, batida e pancada, por conta da interjeição: 'Bate, chifra meu boi', repetida pelas vozes, nas cantigas do auto." (ALMEIDA, 2015, p. 11).

Conforme a explicação de Rosane Almeida, a “Dança dos Arcos” faz parte do baile do *Divino Espírito Santo dos Reis*, com a música de São Gonçalo do Amarante que, para o brincante Pedro Salustiano, é a própria Dança dos Arcos. Essa coreografia está presente em diversas manifestações populares brasileiras e mesmo em várias outras culturas. O seu desenho coreográfico traz o simbolismo do arco-íris, quer dizer, a ponte entre o céu e a terra, entre o sagrado e o profano. Essa dança é mais um exemplo, no Brasil, de “dança de conjunto”, pois é o grupo que faz os desenhos e cria a beleza e a diferença específica da dança, os trançados, avanços e recuos coreográficos são comandados pelo apito do mestre. (ALMEIDA; ALMEIDA, 2004b).

A revisitação desses saberes encarnados em nosso corpo se deu não apenas no Instituto Brincante presencialmente, mas também através da apreciação da aula remota de Rosane Almeida, na fazenda de Tamanduá, no sertão paraibano, apresentou a Dança dos Arcos junto a sua família, demonstrando as maneiras de confeccioná-los, pontuando que esses objetos cênicos podem ser utilizados nas festas e confraternizações nas escolas, espetáculos de dança, teatro e até em contações de histórias, afirmando, dessa forma, as subjetividades de comunhão com nossos antepassados e com os brincantes da tradição:

> *Aquela pessoa materializou algo que pode expressar o seu mundo interior. Isso requer um empenho muito grande. Dentro do contexto da cultura popular, essa beleza precisa percorrer um ciclo que começa na criação, na produção de algo novo. Depois ele se estende nas experiências e nos movimentos, na criação de significado que tudo isso vai tendo até se encontrar com outras pessoas que vão começar esse processo de recriação, de um novo processo de multiplicação. É um compromisso de materializar através de símbolos e significados um mundo interior capaz de se fazer presente no mundo exterior e aí, gente, presente tanto no sentido presente, quanto na oferta que cada um pode dar ao mundo.* (Informação verbal)[149].

No palco do Instituto Brincante, construímos beleza através de nossa dança, que apresentou movimentos específicos da Quadrilha, como cumprimento, passeio na roça, túnel, serrote, entre outros passos, explorando os níveis alto, médio e baixo. Todo esse repertório coreográfico foi entrelaçado às figuras de duplas, desenhos de roda, fogueira, entre outros gestos específicos da Dança dos Arcos. As cores mágicas das fitas, nos arcos, expressam traços culturais enraizados em terrenos simbólicos do mundo vivido dos brincantes da tradição brasileira.

---

[149] Fala de Rosane Almeida. Módulo: A cultura do corpo e o corpo na cultura. A arte do brincante para educadores. Vídeo: (18min05s). Canal do Instituto Brincante. Produzido em: 18 fev. 2021. Disponível em: <encurtador.com.br/ckrzD>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Nossos corpos foram conduzidos por Rosane Almeida durante toda a apresentação de dança. A artista ficou como puxante - no meio dos dois cordões enfileirados - e a primeira pessoa, de cada fila, seguiu seu desenho coreográfico. Os(As) outros(as) dançarinos(as) seguiram o movimento dos primeiros à sua frente. Dançamos na dinâmica gestual de frente para trás, movimentando nossos arcos com fitas coloridas para baixo e para cima, deslocando-nos para fora e para dentro em relação à gestualidade da puxante. Desenhamos caracóis e erguemos nossos braços, juntamos duas pontas dos arcos e cruzamos ombro direito com ombro direito, resultando no desenho trançado e multicolorido dos arcos. Giramos, desmanchamos a figura, fizemos outra e mais outra. Em suma, nós abrilhantamos corporalmente na noite boêmia da Vila Madalena.

Imagem 44 - Cenas da Sambada Junina

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

Dançamos, tiramos fotos e aproveitamos a magia e diversão da noite em vários momentos. As atrações da festa foram: o grupo Danilo Moraes e Picadinho, Antônio Nóbrega,

com a apresentação de seu Bailão Junino, repleto de canções de Luiz Gonzaga[150], Jackson do Pandeiro, arrasta-pés, baiões[151], xotes, entre outras músicas de seu atual repertório poético, a *Rima* que foi tematizada no capítulo anterior. As músicas somadas à euforia e fluidez do dançar permitiram uma experiência corporal estesiológica, capaz de impregnar muitas emoções em minha carne e em minhas lembranças de algumas horas de muita alegria de vivenciar um momento tão privilegiado no estudo doutoral. Tal experiência se aproxima do pensamento de Merleau-Ponty (1971), a experiência é a instância em que se decide toda verdade: "[...] portanto, à experiência é que cabe o poder ontológico último" (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 148).

Nessa festa de comemoração dos 30 anos do Instituto Brincante, vi uma síntese da produção de saberes sensíveis da Instituição, evidenciando a importância de educar o corpo com arte popular. Ao questionar Rosane Almeida a respeito do que ela vê de Educação em seu trabalho, nessa parceria com seu esposo, e como ela percebe a atuação formativa do corpo brincante, a bailarina responde:

> *O que eu venho tentando fazer, nesses 30 anos, é entender onde estão as lacunas nessa nossa produção de conhecimento e de que forma essa cultura que o povo foi produzindo paralelo e essa nossa cultura tradicional, onde o povo pode acrescentar. Por que eu acho que a gente preparou muito para um tipo de conhecimento e ficou órfão dessa consciência, desses recursos que o corpo dá pra produzir conhecimento, entendeu? O corpo como esse território que afeta e é afetado por uma realidade externa. Eu acho que a gente não construiu uma cultura, um tipo de conhecimento para conviver com essas informações. O que eu procuro é ir negociando com uma parte física, uma parte teórica, uma parte espetacular, uma parte criativa, porque a gente está falando de sensibilidade e a sensação, a sensibilidade não vai transformar uma natureza humana pelo discurso, nem pelo pensamento, ela vai transformar na medida em que o corpo for afetado, onde ela vem sentir determinadas coisas. Então, o que eu venho tentando fazer com os alunos é isso. É tentando fazer com que eles tenham sensações que possam ampliar esse território de conhecimento que é o corpo* (Informação verbal)[152].

Há, nessa fala, uma visível intenção educativa de efetivação da dimensão sensível, prenhe de significados ligados à arte, à vida, à sensibilidade e especialmente ao corpo. Aproximando-se do sentido fenomenológico de expressão que designa uma estrutura

---

[150] Em 2012, Antônio Nóbrega fez um espetáculo que explorou o legado centenário da arte de Luiz Gonzaga, o grande divulgador nacional do Baião, apresentando releituras de músicas instrumentais, de canções pouco conhecidas e de clássicos gonzagueanos, como *Acauã*, *Que nem Jiló*, *Siri Jogando Bola*, *Baião*, *Juazeiro* e *Asa Branca*. Consulte: <https://antonionobrega.com.br/txt-lua/>.

[151] Em uma das últimas aulas de Antônio Nóbrega, no curso *Na rima*, ele explicou que o baião, assim como o samba e a umbigada, compõem um dos elementos léxicos que sintetizam a significação do vocabulário de uma linguagem musical brasileira.

[152] Entrevista concedida por Rosane Almeida em 07/06/22, na sala do Instituto Brincante.

ontológica encontrada na fala e também no corpo vivo, na obra de arte, na coisa percebida, consistindo na passagem mútua de um interior para o exterior, de um movimento de sair de si e de entrar em si (MERLEAU-PONTY, 1999).

As diversas experiências educativas das quais eu me permiti viver, especialmente as destacadas neste escrito - o cinema, as danças e as poesias -, foram fundamentais no modo como tudo me arrebatou, animando o meu corpo de outra forma, afetando-me de modo intenso e inédito, transformando-me, além de modificar também a percepção de outras pessoas que participaram das oficinas do Instituto Brincante.

Nessa perspectiva, concordamos com o pensamento de Petrucia Nóbrega (2010) quando afirma que as aprendizagens, os acontecimentos e as ideias se situam no entrecruzamento das noções para nomear corpo e alma, pensamento e ação, olho e espírito, conhecimento e vida. Em suma, tais saberes "[...] encontram-se na experiência do corpo, em sua reflexibilidade capaz de colocar o sujeito em relação com o mundo e assim inaugurar atos de conhecimento" (NÓBREGA, 2010, p. 117).

Para Petrucia Nóbrega (2016), a educação se revela como uma experiência do encontro, como participação do ser em espaços e tempos simultâneos de nossa humanidade, entrelaçando corpo, linguagem, história, o outro e o mundo de toda gente. "A busca de uma palavra ou uma experiência que possa nos despertar e que possa nos ajudar a ser um pouco mais e um pouco menos humanos são dimensões que se encontram na filosofia, na literatura e na educação" (NÓBREGA, 2016, p. 242).

Sentimos que o diálogo com a fenomenologia facultou um contato mais autêntico com as produções de Antônio Nóbrega, compondo sentidos estesiológicos potencializadores de uma educação capaz de sensibilizar nosso olhar para a cultura popular brasileira, bem como nos dando subsídios para o ofício de ressignificação estética dos saberes da tradição através das linguagens do cinema, da poesia e da dança, sendo essas artes corporais elementos poderosos no exercício do sentir, criar, questionar, duvidar, pensar, agir no mundo da cultura e reinventar a própria vida.

Líricas de uma educação do corpo

Impregnada pelo valor festivo e livre do espírito lúdico e, ao mesmo tempo, ligada às aprendizagens significativas do brincar, celebrar, rimar e dançar - qualidades essas

reconhecidas como expressões das estesias do corpo brincante -, ensaio algumas líricas para se aproximar da esfera lúdica da qual todos nós pertencemos. “Aqui, o lírico deve ser tomado em seu sentido extremamente amplo, incluindo, além do gênero enquanto tal, todos os modos que exprimem o arrebatamento” (HUIZINGA, 2007, p. 157-158).

Para Huizinga (2007), a expressão lírica dialoga com a arte, estando mais distante da lógica e mais próxima da música e da dança. O lírico dialoga com o lúdico, um pensamento mais fértil, um imaginário mais rico, exagerado e mirabolante, como o da criança ou o do louco, isto é, de uma lógica sensível que muito se aproxima das inspirações merleaupontianas e, por sua vez, das produções artísticas do corpo brincante de Antônio Nóbrega.

Um dos vestígios essenciais da imaginação lírica é a disposição para o exagero. Tal traço expressivo é muito suprimido na educação formal, afastando aqueles corpos que se expressam de modo diferente ao que é imposto por normas pedagógicas institucionais. Entendemos que se faz necessário realizar um exercício de resistência por meio de uma política educativa que leve em conta as líricas existenciais de abundância, luxo, transbordamento, arte, brinquedo, riso, imaginário e beleza.

Devemos pensar em uma educação que considere não apenas os anseios utilitaristas do viver - como alimentação, moradia, transporte, entre outras -, mas também valorize as vontades criativas do corpo, como: imaginação, brincadeira, criatividade, frivolidade, alegria, beleza e expressão. Segundo Santin (2001), com base no pensamento fenomenológico, o lúdico reconstrói nossa humanidade, nos humaniza, contribuindo, assim, com o nosso desenvolvimento. A abundância se dá como suporte da arte do brinquedo, gerando um transbordamento de forças que revitalizam o viver e o conviver.

A Educação do corpo se aproxima da beleza, quando abarca a fortuna das atividades lúdica**s,** não se submetendo ao controle das lógicas racionais. Para Santin (2001), existimos por sermos corpo, por isso o brincar exige muito mais que a disciplina racional. O lúdico é uma maneira de viver, de ser, de fazer, do brinquedo, de brincar, geradora de experiências agradáveis, novas e originais. “O mundo do brinquedo começa pela exigência máxima de ser obra exclusiva de seu criador. O brinquedo é uma criatura totalmente dependente de seu criador. Ela nasce do seu imaginário.” (SANTIN, 2001, p. 115).

Entendemos que Santin (2001) - ao trazer noções de ludicidade, brincar e brinquedo pelo prisma da fenomenologia - aborda um entendimento mais amplo do corpo que implica

uma vinculação quiasmática[153] e intercorporal[154] não só com os outros corpos, mas também com o mundo. Para ele, a extensão do corpo invade o mundo e os outros. Dessa forma, a estesiologia do corpo brincante de Antônio Nóbrega se dá pela fruição da presença expressiva, viva e sensível de suas produções artísticas que mobilizam forças lúdicas para pensar a Educação.

As líricas de uma educação do corpo na dinâmica do processo, no gesto de trilhar, assim como o carroceiro viajante, Tonheta. Esse personagem andarilho nos ensina que podemos encontrar diversos caminhos em nosso viver, mas faz-se necessário escolher um que nos traga satisfação, beleza e alegria. Para Santin (2001), vale a pena percorrer os caminhos que nos levem para espaços do brinquedo, onde os corpos são criados e vividos ludicamente. Isso porque "[...] o corpo lúdico pensa, sonha, inventa, cria mundos, onde é capaz de assumir todas as responsabilidades de viver com amor e liberdade (SANTIN, 2001, p. 117).

Nessas veredas, a educação do corpo necessita de se aproximar do deleite, do prazer e da abertura em participar em práticas corporais, artísticas e culturais, vivenciando situações comunicativas mais lúdicas, líricas e intersubjetivas, articuladas às dinâmicas existenciais dos seres humanos. Entendemos que está na hora de proclamar com mais insistência o significado do lúdico como uma das formas de educação sensível que, como ensina Santin (2001), pois falar do lúdico "[...] talvez, seja uma forma de o homem da era industrial buscar uma alternativa de uma vida humana" (SANTIN, 2001, p. 20).

Em seu livro *Educação Física: ética, estética e saúde*, Santin (1995) afirma que todo conhecimento é sensível, muito mais que dominar os saberes científicos é preciso aprender a viver. É importante entender que "[...] a formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado e eficaz para a vida, mas também porque desperta a própria melhora do conhecimento" (SCHILLER, 1990, p. 51 apud SANTIN, 1995, p. 38-39).

Notamos que a ideia de formação do sensível coaduna como um sentido lírico de educação, da faculdade do sentir imbricada às estesias da arte do corpo brincante, quando faz

---

[153] Para Merleau-Ponty (1971), a ideia de quiasma se refere ao entrecruzamento do corpo e do mundo, do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofo do mundo. Paradoxalmente, o quiasma é uma presença porosa que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se, estando habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser.

[154] A intercorporeidade devida das reflexões de Merleau-Ponty (1971), ou seja, de uma filosofia que busca estabelecer uma ontologia do sensível, fundamentada em uma vivência perceptiva tida como experiência fundante e determinante de conhecimentos vividos, carregados de sentidos que são capazes de desvelar uma relação intersubjetiva de coexistência, reciprocidade e reversibilidade entre o corpo, o outro e o mundo.

o exercício de resgate da sensibilidade "[...] acontecendo enquanto conhecimento válido e enquanto vida afetiva, condições inerentes da vida do sujeito" (SANTIN, 1995, p. 39).

Para Santin (2001), a sensibilidade representa a volta do sujeito e da subjetividade na produção do conhecimento humano, pois seu resgate encontra seu ponto mais significativo nas ideias de uma ética da estética. Essa última se constitui como "[...] capacidade de sentir, a partir do sentido original grego, de *aisthesis* que significa sentir com o outro, experimentar emoções com os outros" (SANTIN, 1995, p. 40).

Nesse sentido, em boa parte do trajeto de pesquisa percorrido, intensificamos nossos sentidos estéticos com o acesso à arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega e a todas as atividades descritas nesta tese que tive o prazer de participar, incrementando minhas experiências e ideias ao permitir-me sentir novas vibrações e significações, capazes de criar outras líricas da existência.

Tudo isso se aproxima do pensamento do filósofo Nietzsche que sinaliza a arte como a principal força motriz, isto é, a "[...] vontade de potência, ou seja, a força do homem para crescer, criar, interpretar a vida buscando os meios necessários para sua própria transformação" (NIETZSCHE, 19[--]b apud PORPINO, 2018a, p. 44-45). Essa vontade de potência se entrecruza às emoções, sentidos e desejos tecidos no contato com a arte do brincante e, ao mesmo tempo, misturadas a outros momentos vividos que transpassaram a investigação realizada.

A arte do corpo brincante nos empodera, ensinando-nos que podemos brincar, criar, rimar e dançar, apesar dos empecilhos do cotidiano. Nessa perspectiva, concordamos com Nietzsche, quando afirma que:

> [...] a arte atua sobre esse corpo, dando-lhe mobilidade, aumentando sua vontade de potência, sua força criativa e retomando estados de prazer outrora vividos. "Toda arte possui um efeito tônico, aumenta a força, alumia o prazer (isto é, o sentimento da força, evoca todas as sutis recordações da embriaguez, – há certa memória particular que desce até tais estados: um mundo de sensações, longínquo e fugaz, retorna então [...]" (NIETZSCHE, 19[--]b, p. 273 apud PORPINO, 2018a, p. 45).

A experiência da beleza permite tal embriaguez, um estado de prazer pleno de arte, que se define como um certo sentimento de potência, de vigor, de modificação e de criação. Com isso, percebemos que o próprio corpo possui uma sabedoria que precisa ser considerada na Educação e na vida de cada um de nós e de todos nós, ao mesmo tempo.

É no fluir da vida em movimento que as criações subjetivas e a presença do corpo precisam ser evidenciadas e tematizadas nos processos formativos, sejam os formais, sejam os

não formais. É preciso que a Educação atue de forma mais efetiva ao tratar da pluralidade cultural brasileira e das práticas corporais existentes na atualidade, porque necessitamos de uma postura mais crítica, simbólica, criativa e respeitosa do viver e do conviver, de maneira que as pessoas possam traçar um futuro diferente: mais belo, leve, colorido, sensível e risível, repleto de líricas para um bem-viver.

POTÊNCIAS EDUCATIVAS DO CORPO BRINCANTE

Na tentativa de construir as considerações finais desta tese, compreendemos que as produções artísticas do corpo brincante de Antônio Nóbrega expressam estesias de uma força de potência educativa capaz de convidarmos a um exercício corporal do ver, movimentar-se, sentir e vivenciar as conexões e ressignificações da tradição brasileira, compondo múltiplas aprendizagens que articulam maneiras de fazer, formas de visibilidade, relações e experiências transformadoras, capazes de ver a riqueza do povo brasileiro, mesmo de um ponto de vista privilegiado de um artista de reconhecimento nacional e internacional, fundador do Instituto Brincante, porém não alheio ou mesmo insensível à realidade de exclusões e dificuldades da maior parte dos cidadãos desse país.

A arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega trouxe um sentido educativo de potência ao dilatar nossa percepção a respeito de si, do outro e do mundo. Como protagonista dessa pesquisa, nosso corpo aprimorou a sensibilidade por meio da poesia, dança e cinema quando passou a pensar mais a respeito de nossa brasilidade, considerando seus paradoxos e complexidades.

Durante os três anos de pesquisa, de 2020 a 2022, realizamos um itinerário pelas diversas atividades do corpo brincante de Antônio Carlos Nóbrega. Reunimos significações biográficas do artista, partindo do diálogo com as linguagens do cinema, das danças tradicionais e da poesia popular brasileira, através da apreciação das obras *Rima*, *Lunário Perpétuo* e *Brincante – o filme*, compondo significações de uma educação estesiológica.

O percurso de pesquisa traçado, até o momento, nos permite compreender que há um conjunto de sentidos estesiológicos da arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega que se revelam como potência educativa para toda a gente que se identifica com o processo de releitura estética dos saberes da tradição brasileira. Isto porque a apreciação das referidas obras, o diálogo com o artista e sua família, assim como também com os ensinamentos dos educadores e conversas com cursistas do Instituto Brincante permitiram a constituição de uma

rede de significados composta por emoções, sentimentos, temperamentos, poesias, danças, pulsações corporais do cinema, movimentos expressivos do próprio viver, comunicando, em suma, uma arte autêntica, atual e consistente, bem antenada com a dinâmica de nossa contemporaneidade.

O solo de conhecimentos construídos pelo corpo brincante de Antônio Nóbrega é cultivado por significações biográficas do próprio artista, partindo do diálogo com as linguagens do cinema, das danças e da poesia popular, compondo significações de uma educação estesiológica capaz de contribuir com a formação continuada de professores, profissionais da arte e demais pessoas que se interessem por arte e cultura brasileiras. Além disso, também contribui com a formação de jovens brincantes, colaborando com a educação de crianças e adolescentes no acesso à arte popular brasileira como exercício de cidadania, bem como potencializando nosso corpo a novos desafios de autoconhecimento e contato com saberes ancestrais e também ampliando o olhar e o repertório gestual e cultural das pessoas.

O corpo brincante de Antônio Nóbrega educa ao provocar uma mudança de olhar sobre a cultura brasileira por meio da dimensão sensível do viver. O artista reúne drama e comédia, sagrado e profano, real e virtual, individual e coletivo, uno e múltiplo, entrelaçando essas e outras esferas da existência, produzindo uma arte que faz uma releitura da cultura popular com um refinamento e uma profundidade, ambas características de seu processo criativo e coletivo com seus parceiros artísticos. Isso se aproxima da noção de que essa educação sensível se dá pelo diálogo, reflexão, construção de saberes, repetição e releitura dos gestos nas diversas experiências vividas tanto virtualmente, quanto presencialmente ao longo do tempo dedicado a esse estudo.

Compreendemos os sentidos estesiológicos do corpo brincante de Antonio Nóbrega se afirmam como potência educativa por nos dá mais leveza e sensibilidade ao viver, neste estudo, através do cinema, da poesia e da dança, ressaltando os seguintes pontos:

- A trajetória biográfica do artista e de suas produções que compõem um arcabouço de significações estéticas ligadas à ressignificação da cultura popular brasileira, transportando-nos ao movimento armorial e a experimentações do sonho, do mito, da fruição, do riso, da alegria, da beleza, do ritmo e da expressividade do corpo.
- A estesia da dança ligada à fruição do sentir, da celebração da vida, da sociabilidade, da criatividade, da festividade, da expressão artística e da linguagem do corpo, dando-nos acesso aos saberes da tradição, bem como nos conduzindo a um maior conhecimento de nós mesmos, de nossos pares e de nossa cultura.

- A poética da palavra capaz de rimar, harmonizar nosso corpo e, ao mesmo tempo, potencializar e modificar a sensibilização de nossos ouvidos e olhares para a linguagem da poesia, constituindo uma educação mais estética, crítica e sensível ao mundo estético da tradição brasileira, clareando os horizontes lúdicos de nossa existência.
- O exercício de reaprender a ver, a compreender e a refletir sobre nossa educação mediante um diálogo mais profundo e intenso com a arte e a cultura brasileiras, tendo como referência primordial as produções do corpo brincante de Antônio Nóbrega, em especial, *Brincante - o filme*, *Lunário Perpétuo* e *Rima*, assim como também os cursos e atividades culturais do Instituto Brincante; esse último se constitui como um dos espaços educativos mais criativos de nosso Brasil.
- A atitude corporal de aprender a ser brincante em diálogo com o próprio artista Antônio Nóbrega e os cursistas do Instituto Brincante, elaborando novas ideias para se pensar em uma educação que comungue mais com a ludicidade, a criatividade, a solidariedade, a comunidade, a expressividade, a autonomia, a festividade, aproximando-se dos saberes ancestrais da cultura tradicional que preza mais o ser que o ter, a alegria que a tristeza, o social que o individual.
- Uma educação como aprendizagem da cultura que se dá pelo corpo que brinca, dança, encena, cria, reinventa, ressignifica os saberes da tradição brasileira para expressar seus sentimentos, historicidades e identificações com as poesias, cantos, histórias, melodias, rimas, danças, repertórios gestuais capazes de revelar toda a riqueza cultural que nos compõem como brasileiros e seres humanos mais críticos, criativos, ativos e sensíveis à contemporaneidade vivida.

Em suma, essa educação corporal se dá pela valorização da releitura da cultura brasileira expressa pelas narrativas biográficas e fictícias do filme, criando outro mundo, outras ideias e fantasias que, neste escrito, se sintetizam em uma parte de como fomos afetados pelos saberes acessados. As cenas do *Brincante - o filme* solicitam o laço simbólico da ação de acesso a um bem-comum: arte e alegria para todas as pessoas, alargando os horizontes da dança, do riso, da comunhão, da imaginação, abarcando a união do nosso corpo com o mundo de toda gente. Músicas, danças, dramatizações e várias outras expressões "performatizadas" pelo corpo brincante de Antônio Nóbrega, sua esposa e também de seus dançarinos nos permitiram viajar em diversas narrativas líricas que dialogam com a linguagem, a infância, o grotesco, o risível, a literatura, a ficção, a dança, o teatro, a cultura

nordestina, a arte brasileira e a vida em si, transportando-nos para as estesias corporais do riso, da beleza e da alegria.

Pela potência criativa, perspectivamos construir novas pesquisas e/ou ações educativas que dialoguem (diretamente ou não) com a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega e da tradição brasileira por meio de práticas corporais como: rimar, dançar, criar, imaginar, entre outras atividades. Isso porque desejamos elaborar outro cenário que seja apto para desenvolver práticas educativas que dialoguem múltiplas linguagens, artes e culturas, possibilitando a elaboração de uma gama de potencialidades de expressão e criação do corpo nas instituições de ensino formal.

Tal desejo se faz pelo fato de ter trabalhado em espaços dessa natureza e perceber que ainda tem muito o que se avançar no sentido de não engessar, subjugar ou mesmo desvalorizar o vigor expressivo da linguagem do corpo, da cultura, do lúdico, do espírito coletivo e da arte do brincante, assim como também da valorização do processo de aprendizagem, autonomia expressiva e sensibilidade corporal, ampliando o desenvolvimento do ver, sentir, ouvir, degustar, cheirar, imaginar, emocionar-se e movimentar-se.

Pretendemos, com a arcabouço de saberes adquiridos, contribuir com a execução de projetos de ensino que fortaleçam o rol conhecimentos do corpo e da cultura de movimento e da própria Educação Física, dialogando com o Projeto Político Pedagógico da escola, demarcando uma ruptura epistemológica com um modelo de ensino cientificista, "esportivista" e eurocêntrico, de modo a dar vez e voz aos saberes da cultura brasileira, valorizando a pluralidade cultural brasileira expressa nos corpos das crianças, superando um trato caricato e "folclorizado", que, muitas vezes, é abordado "automaticamente" em datas comemorativas dos espaços escolares.

Almejamos tematizar e mediar a arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega em espaços de formação inicial e continuada de professores de Arte, Educação Física, Pedagogia e áreas afins, de modo a colaborar com a elaboração de estratégias didáticas e metodológicas que considerem, no currículo escolar, os saberes da tradição brasileira em diálogo com o questionamento, a reflexão e a discussão a respeito da diversidade de experiências, dos corpos, das identidades individuais e dos grupos sociais existentes na contemporaneidade.

Ambicionamos realizar projetos de extensão universitária que permitam repensar a atuação de professores(as) na educação formal (e não-formal) ao reelaborar as situações pedagógicas por meio de ações didáticas mais cooperativas, inclusivas, respeitosas, lúdicas, éticas, estéticas, realistas e coerentes com os diversos contextos de ensino ao contribuir com a

valorização da identidade brasileira, exercício da cidadania e participação social, considerando as incertezas, acasos e paradoxos do viver das crianças, jovens e adultos.

Perspectivamos publicar livros, capítulos de livros, artigos científicos e relatos de experiência que dialoguem com o estudo desenvolvido nesta tese, trazendo desdobramentos de saberes e novas produções científicas que sejam uma referência significativa para que as pessoas se motivem a experimentar a arte do brincante, aprendendo a ser brincante, e, ao mesmo tempo, componham situações lúdicas do brincar, dançar, rimar, cantar, inventar, contar histórias e compartilhar memórias, tecendo, assim experiências mais belas, risíveis e agradáveis de viver.

Por fim, entendemos que a trajetória de pesquisa se dá na dinâmica contínua de múltiplos questionamentos que nos movem, tirando o sono, a estabilidade e a calma, enfim, provocando-nos a seguir a caminhada e a persistir na aventura turbulenta dos pensamentos, ideias, experiências corporais ligadas ao mundo-vida de toda gente. Enquanto há o movimento da vida, há o forte desejo de continuar na produção de palavras, ideias, experiências e compartilhamento de saberes do corpo, da dança e da cultura. Em nosso caso, por hora, há um exercício investigativo de quase duas décadas dedicadas ao estudo e também a efetivação de práticas pedagógicas das danças brasileiras, ligadas ao exercício de ensino da Educação Física na Educação Básica e no Ensino Superior, tendo como mote principal reflexões que dialoguem e/ou transcendam as potências educativas da arte do corpo brincante de Antônio Nóbrega, presente nessa tese escrita.

REFERÊNCIAS

Analógicas

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **VOLP** – Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa. Editora Global. São Paulo: 2008.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de.; CARVALHO, W. ***Lunário Perpétuo***. (DVD 1h20min). Teatro da UFPE: Recife/PE, 2003.

ALMEIDA, Rosane. **Danças brasileiras**. São Paulo: Instituto Brincante, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Preparação, ilustração e notas: Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

BRANDÃO, Théo. **O Reisado Alagoano**. Maceió: Edufal, 2007.

BEZERRA, Adeilza. G. da S. **Leitura e letramentos em visualidade como experiência estesiológica**. 2016. 264 f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução: Antônio Mercado. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CAMINHA, Iraquitan de O. **10 lições sobre Merleau-Ponty**. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

CAMINHA, Iraquitan de O. Corpo, motricidade e subjetividade em Merleau-Ponty. In: CAMINHA, Iraquitan de O. (Org.). **Merleau-Ponty em João Pessoa**. João Pessoa: EDUFPB, 2012.

CAMPELO, Camila B., et al. O corpo e a expressividade do movimento no cinema: notas de uma pesquisa fenomenológica. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; SILVA, Luiz Arthur N. (Orgs.). **Olhar e ver**: corpos em movimento. São Paulo/SP: LiberArs, 2020.

CASCUDO, Luís da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da C. **Literatura Oral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

CHEVALIER, Jean.; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. 36. ed. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 2022.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1979.

FERREIRA, Gilmar L. Poesia e corpo. **Revista Vivência**. n. 35, pp.83-92. Natal/RN: EDUFRN, 2010.

FERREIRA, Gilmar L. **Corpo e poesia**: para uma educação sensível. Curitiba/PR: Appris, 2017.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. 29ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

HILDEBRANDT-STRAMANN, Reiner. Quais os rumos da Educação Física? In: HILDEBRANDT-STRAMANN, Reiner. (Org.). **Educação Física aberta à experiência**: uma concepção didática em discussão. Rio de Janeiro: Imperial Novo milênio, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.

IMBERT, Claude. **Ver em movimento**: uma nova inteligibilidade do olhar. Tradução de Terezinha Petrucia da Nóbrega. São Paulo: Liber Ars, 2020.

INSTITUTO BRINCANTE. **1º Festival de Brincantes**: Cavalo Marinho, Maracatu Rural e Frevo: diálogos e releituras contemporâneas. São Paulo: Instituto Brincante, 2010.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo/SP: Perspectiva, 1980.

LIMA, Analwik Tatielle P. **Somos todos canibais**: antropofagia, corpo e educação sensível. São Paulo/SP: Liber Ars, 2019.

LOPES, Raphael R. O. Corpo, percepção e cultura de movimento no cinema de Carlos Saura. In: NÓBREGA, Tere P.; SILVA, L. A. N. (Orgs.). **Olhar e ver**: corpo em movimento. São Paulo/SP: LiberArs: 2020b.

MEDEIROS, Rosie Marie N. **Uma educação tecida no corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Uma estesiologia do corpo... In: NÓBREGA, T. P. (Org.). **Estesia**: corpo e fenomenologia em movimento. São Paulo: LiberArs, 2018.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Aspectos sociológicos da Educação Física.** Natal/RN: EDUFRN, 2014.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Um pé diante do outro: corpo e estesia em Merleau-Ponty. In: CAMINHA, Iraquitan de Oliveira (Org.). **Merleau-Ponty em João Pessoa**. João Pessoa/PB: Editora Universitária da UFPB, 2012.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Fenomenologia do Corpo.** São Paulo: Livraria da física, 2010.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática. 1946.

PORPINO, Karenine de O. Circularidades e aquiescência do sentir: para pensar a dança e a educação. In: NÓBREGA, T. P. (Org.). **Estesia**: corpo e fenomenologia em movimento. São Paulo: LiberArs, 2018b.

OLIVEIRA, Ingrid Patrícia B. O olhar sobre o corpo e o sagrado no mundo de *Baraka*. In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da.; SILVA, Luiz Arthur N da. (Orgs.). **Olhar e ver**: corpos em movimento. São Paulo/SP: LiberArs, 2020.

OLIVEIRA, Maria Goretti R. **Frevo**: uma apresentação coreológica. Recife: Richard Veiga, 2017.

OTELO, Renata Cecília de M.; VIEIRA, Marcílio de S. Em circularidades: a roda, a mestra e os brincantes. In: VIEIRA, Marcílio de S. (Org.). **Saberes do corpo**: tradição na dança. Curitiba: Prismas, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: política e estética. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTIN, Silvino. **Educação Física**: da alegria do lúdico à opressão do rendimento. 3 ed. Porto Alegre: EST edições, 2001.

SANTIN, Silvino. **Educação Física**: ética, estética e saúde. Porto Alegre: Est edições, 1995.

SANTOS, Emanuelle Justino dos. **A estética do Araruna**: corpo, dança e educação física. 1 ed. Curitiba/PR: Appris, 2019.

SANTOS, Luiz Anselmo M. **O corpo próprio como princípio educativo**: a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. Curitiba/PR: Appris, 2016.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**; seleção, organização e prefácio: Carlos Newton Júnior. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VIANA, Raimundo Nonato A. **Bumba meu boi, Cacuriá e Tambor de Crioula**: expressões da linguagem do corpo na educação. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN: UFRN, 2002.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. 8 ed. São Paulo: Summus, 2018.

VIEIRA, Marcílio de S. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí/SP: Paco editorial, 2012.

VIEIRA, Marcílio de S. (Res)significando a estética da commedia dell'arte no ensino de artes cênicas. NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. (Org.). **Revista do Paidéia**: revista brasileira de ensino de arte e educação física. Natal/RN: UFRN/PAIDEIA/MEC, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac &Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo/SP: Hucitec,1997.

Digitais

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de. et al. (Orgs.). **Rimantes**: poemas produzidos no curso na rima, ministrado por Antônio Nóbrega. Fortaleza/CE: EdUECE, 2022. Disponível em: <https://www.uece.br/eduece/wp-content/uploads/sites/88/2022/12/Rimantes-poemas-produzidos-no-curso-Na-Rima-ministrado-por-Antonio-N%C3%B3brega.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2023.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de. **Aulas gravadas do curso livre na modalidade remota** - *Na rima: poesia popular brasileira* 14 Vídeos (1260 min). Categoria: Educação. Instituto Brincante, São Paulo/SP. Publicado em: mai. 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1fpWF6ye1nkiAiOlBzn3izMnQ9P7i2PXx>. Acesso em: mai-set. 2022.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de. **Aula 40** – Palestra com Antônio Nóbrega. Vídeo (34min52s). Brincante em casa. Instituto Brincante Canal. Categoria Educação. Publicado em 29 mai. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lz2ZqA9qvGI>. Acesso em: 29 mai. 2020.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de. **Homo brasilis**: Antônio Nóbrega. Vídeo (28min2s). Canal Arte 1. Giros Produtora. Publicado em: 13 abr. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0vciLXBehuE>. Acesso em: 01 mar. 2021.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de.; ALMEIDA, Rosane. **Danças brasileiras** - Samba de Parelha (2004a). Vídeo (15min07s). Brincante em casa. Canal do Instituto Brincante. Categoria Educação. Publicado em 29 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ZKIVEYiDtc>. Acesso em: 13 jun. 2022.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de.; ALMEIDA, Rosane. **Danças brasileiras** - Cavalo Marinho (2004b). Vídeo (12min11s). Brincante em casa. Canal do Instituto Brincante. Categoria Educação. Publicado em 29 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W_8l-tP5-6s&t=418s>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ALMEIDA, Antônio Carlos N. de.; CARVALHO, Walter. **Brincante** – o filme. Vídeo (1h31min31s). Categoria Educação. Canal Instituto Brincante, São Paulo/SP. Publicado em: 15 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXpQwTFIfN8>. Acesso em: 15 abr. 2020.

AMORIM, Maria Alice. **Patrimônios vivos de Pernambuco**. 2. ed. rev. e amp – Recife: FUNDARPE, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/cultura.pe/docs/livro_patrim_nios_vivos_2_edi__o>. Acesso em: 20 set. 2022.

ANDRADE, Joana Paula C. C. **Articulações armoriais**: uma abordagem dialógica/intertextual do *Lunário Perpétuo.* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. 2013. Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UEPB_48f2cc76ef284d6ae3ff99960f853b13>. Acesso em: 01 jun. 2020.

ANJOS, Camile Cecília. **A brincadeira de Antônio Nóbrega**: uma técnica a partir da recriação das tradições populares brasileiras. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/149>. Acesso em: 31 mai. 2020.

BRASIL. **Dossiê de Registro**: Marabaixo. Ministério da Cultura. Departamento de Patrimônio Imaterial. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN: Brasília/DF, 2018. Disponível em: <http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2022.

CHAVES, Renan P. documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando a noção de “voz de Deus” e “voz over”. **Dialnet.** Doc. On-line, n. 26, novembro de 2019, pp. 83-105. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/599>. Acesso em: 01 mai. 2022.

COSTA, Luís Adriano M. **Antônio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais.** Campina Grande: EDUEPB, 2011. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/h4dh8/pdf/costa-9788578791865.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

COSTA, Luís Adriano M. **Antônio Nóbrega em cartografias (pós) armoriais**. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. 2015. Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UEPB_ce7cffab28883c3b048daffdc1b8b73f>. Acesso em: 01 jun. 2020.

DANTAS, Larissa U. **Manto da apresentação**: o corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: <https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UEPB_ce7cffab28883c3b048daffdc1b8b73f>. Acesso em: 10 out. 2021.

FREIRE, Isabel B. **Linguagem simbólica e cultural do Maracatu**. (Monografia de Graduação em Educação Física). Centro de Ciências da Saúde. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/UFRN, 2015. 91f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/48081>. Acesso em: 20 mai. 2021.

FREIRE, Isabel B. **Maracatu Nação Leão Coroado como fruto da árvore da vida**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de pós-graduação em Educação Física. Natal/UFRN, 2018. 151f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/25182>. Acesso em: 20 jun. 2021.

FREITAS, Elysangela. **Corpo em movimento** - corpo em fluxo. Recife/PE, 15 jul. 2017. Disponível em: <https://corpoemfluxo.com/cavalo-marinho/>. Acesso em: 24 set. 2022.

FURLAN, Reinaldo.; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia,** 2003, 8(3), 445-450. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/RmBNRmVhDydstrCX9wB6j3B/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

GORGULHO, Guilherme. Residência artística de Antônio Nóbrega inspira reflexões e atrai alunos de outros estados. **Cultura e Sociedade**. Unicamp. Comunicação IdEA. 1 jul. 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2022/07/01/residencia-artistica-de-antonio-nobrega-inspira-reflexoes-e-atrai-alunos-de>. Acesso em: 23 set. 2022.

GRILLO, Maria Ângela de F. Cavalo Marinho: um folguedo pernambucano. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 18, n. 26, p. 138-152, dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011v18n26p138/0>. Acesso em: 10 set. 2021.

HADDAD, Luiz Naim. **A presença cênica na obra de Antônio Nóbrega.** (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes. Unicamp, 2002. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/201833/a-presenca-cenica-na-obra-de-antonio-nobrega>. Acesso em: 15 mai. 2021.

LEÃO, José Antônio C. **Saber brincante**: cosmovisão e ancestralidade como processo educativo. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal da Bahia, 2011. 334 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/13024>. Acesso em: 04 mai. 2021.

LIMA, Jorge Luís M. **Antônio Nóbrega**: a expressão linguístico-poético-musical de um brincante pernambucano. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Língua Portuguesa. UERJ, 2006. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6177>. Acesso em: 20 mai. 2021.

LIMA NETO, Avelino A. de. **O cinema como educação do olhar**. (Tese de Doutorado). 2015. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. PPgEd/UFRN, 2015, 281f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20685>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LIMA NETO, Avelino A. de.; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. **Holos**. Ano 30, v. 5. 2014. Disponível em <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2530>. Acesso em: 10 nov. 2020.

LINHARES, Fernando Joaquin J. **A máscara como segunda natureza do ator**: o treinamento do ator como uma "técnica em ação". Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas-Artes. Belo Horizonte, MG, 2010. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMG_8f50780901e8a3ebec893125c5de2d3b>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LOPES, Raphael R. de O. **CINEDUC**: reflexões fenomenológicas entre corpo, cinema e educação. 2020. 260f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020a. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/29685/1/CINEDUCreflexoesfenomenologicas_Lopes_2020.pdf>. Acesso em: 14 jul 2021.

MACÊDO, Zildalte R. de. **Show de Mamulengos de Heraldo Lins**: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular. 2014. 249 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/12288>. Acesso em: 01 jan. 2020.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidades**: inspirações merleau-pontianas. Natal/RN: IFRN, 2016. disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/970>. Acesso em: 10 mai. 2019.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal/RN: IFRN, 2015. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/790/SENTIR%20A%20DANC%CC%A7A%20-%20EBOOK-1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 jun. 2019.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da.; MEDEIROS, R. M. N. A palavra é gesto: reflexões estéticas sobre o corpo. **Motriz**, Rio Claro, v.15 n.3 p.723-728, jul./set. 2009. Disponível em: <https://ojs-teste.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/2322>. Acesso em: 10 abr. 2019.

NOGUEIRA, Amanda de S. et al. Coco de zambê: experiência vivida pelos bolsistas do PIBID Dança. **Revista Eletrônica Extensão e Sociedade**. PROEX/UFRN, vol 8, n 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/extensaoesociedade/issue/view/682>. Acesso em: 12 ago. 2021.

OCUPAÇÃO. Antonio Nóbrega. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/antonio-nobrega/>. Acesso em: 11 abr. 2021.

PORPINO, Karenine de O. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. 2 ed. Natal/RN: EDUFRN, 2018a. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/25583>. Acesso em: 10 mai. 2020.

REZENDE, Mauro Sérgio G. **Antônio Nóbrega**: um brincante. (Monografia de Graduação). Universidade Federal de Uberlândia. Curso de Graduação em História. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19365>. Acesso em: 31 mai. 2020.

SANT'ANNA, Márcia. A festa como patrimônio cultural: problemas e dilemas da salvaguarda. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo/SP, n. 14, p.21-30, mai.2013. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_observatorio_14>. Acesso em: 14 nov. 2020.

SCHNEIDER, Cynthia C. **O frevo no coração recifense**: cultura, música e educação. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História). Universidade Presbiteriana Machenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24721>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SILVA, Gustavo C.; MARCONDES, Ciro Inácio. Mágica, poesia e espetáculo: *Viagem à lua* e uma ubiquidade moderna. **Revista Eco-Pós**, *18*(1), 2015, p. 104–119. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1950/2030>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SILVA, Jonathan R. **Samba de pareia pelos saberes do corpo que samba**. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Sergipe. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares. 2019. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/13451/2/JONATHAN_RODRIGUES_SILVA.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

SOUSA, Nadiel C. **O corpo na festa junina**: reflexões simbólicas e estéticas para a Educação Física. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-graduação em Educação Física. Natal/RN, 2018. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_13d41e8e377f0ee683bd142641f36ff1>. Acesso em: 20 jan. 2023.

VIANA, Raimundo Nonato A. **O Bumba meu boi como fenômeno estético**. 2006. 180 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/14135>. Acesso em: 10 jul. 2019.

APÊNDICE I

Entrevista com Antônio Carlos Nóbrega 24/06/22, 17h, no quintal da casa do artista.

1. **O que você entende por brincante?**

Olhe, o brincante corresponde a um tipo de artista popular que é precisamente aquele que atua nos folguedos populares, principalmente no Nordeste, ou seja, no cavalo marinho, nos bois, nos reisados, nos guerreiros, então, brincante é uma palavra comumente dada às pessoas que representam as figuras dessas brincadeiras. Outra palavra que, às vezes, eles utilizam também é folgazão. Lembro que o mestre Salustiano, vez por outra, usava "Ah, um folgazão, lá, que mora em Carpina. Um folgazão, ali", então, é uma palavra que também tem uso nesse meio popular. E ela tem uma relação até com a palavra folguedo, não é? O folguedo popular também é uma denominação presente nos folguedos populares. E eu achei sempre esse nome interessante, porque os tais brincantes populares são bastante versáteis, eles tiram uma toada, representam com o corpo, eles cantam, tocam instrumento. Como a gente tinha um pouco dessas características, eu digo a gente, eu e Rosane, quando criamos o espetáculo Brincante, então, pensei que seria uma boa ter esse nome ao nosso lado. E como o Brincante, o Instituto Brincante, reflete um pouco o nosso trabalho, então, as coisas, de certa forma, se enlaçaram, não é? E essa, então, é a maneira de que, eu conceituo a palavra brincante.

2. **Você se considera um brincante?**

Em certo sentido, sim. Pelas características de se reunir diferentes linguagens de expressão, à semelhança dos brincantes populares, eu diria que sim, mas diferentemente o brincante é um termo muito usado para os artistas populares. Ele não circula, por exemplo, pelo meio artístico, vamos dizer, institucional, oficial brasileiro, por exemplo, você não vai assistir uma peça de teatro em uma casa de espetáculo do Rio ou São Paulo ou Recife e eles anunciam: "O brincante X vai atuar no papel de tal personagem", quer dizer, o ator. Então, essa nomenclatura é do mundo popular e como eu não sou propriamente um artista popular,

então, eu acho que ela tem um papel apenas parcial dentro do meu conceito, dentro do meu contexto de artista.

3. **Qual a importância desses artistas da tradição na inspiração e no processo de sua criação artística?**

Eles têm uma importância muito grande, porque eu sou um artista criador no sentido que eu invento, imagino os espetáculos que elaboro, embora a maioria deles com parceria com poetas, com intérpretes, eu estou falando de Wilson Freire, Bráulio Tavares, Rosane, eu tenho, então, uma ligação por esse lado. Embora eu seja um artista criador, eu também sou intérprete do que faço e dentro dessa categoria, eu me valho muito daquilo que aprendi com os brincantes populares. Entre eles a figura do Mateus, ou Mateu, às vezes, como eles mesmo usam no singular. Mateus Gariba, por exemplo, do Boi Misterioso dos Afogados, me ensinou muito, foi com ele que aprendi muita coisa e depois canalizei na figura do Tonheta.

4. **Poderia falar sobre a figura do Tonheta, que tem a influência de muitos personagens, como Charles Chaplin, Oscarito, entre outros?**

O Tonheta representa uma pulsão da minha personalidade artística que é aquela personalidade mais brincalhona, mais galhofeira, que conversa muito com o outro lado, né? Eu pessoalmente tenho esses polos muito bem acentuados. Por que eu escrevo mais dentro do universo do conceito, da teoria, dos ensaios, a minha escrita é mais ligada ao contexto das ideias, eu escrevo pouco poesia, eu sou um escritor muito sério. Coisas sérias, teorias, conceitos. Por outro lado, eu tenho um lado muito estrepuliante, muito presepeiro, muito galhofeiro, não é? E esse lado galhofeiro veio ser representado dramaticamente pela figura do Tonheta, que tem uma referência no mundo popular, no mundo dos palhaços, nas figuras dos Mateus, mas como eu também sou uma pessoa de formação universitária, sou uma pessoa que leio, que tive sorte de ter acesso a uma cultura letrada, então, eu recebi inspirações de cômicos, como você falou, de Chaplin, Oscarito, Cantinfas, todos eles, eu puxei uma lasquinha para o meu personagem cômico. Então, cada um de nós se refere a um punhado deles, não é?

5. **Como foi construído o processo criativo do espetáculo e do filme Brincante?**

São coisas bem diferentes. O coração do espetáculo foi a minha vontade de dar corpo a figura dramática do Tonheta. E nós fizemos várias tentativas, principalmente eu e Rosane, antes do espetáculo Brincante ser criado. Fizemos aqui em São Paulo, fizemos algumas coisas

de rua, inventamos alguns espetáculos rueiros. Eu mesmo fiz coisas só com o personagem, inventei uma carroça pra ele, que às vezes se apresentava aqui e acolá, criamos um espetáculo chamado Mateus Presepeiro, logo nos primeiros anos de chegada aqui em São Paulo. Aí, foi amadurecendo, não é? Até eu ganhei um edital, não, não... Até que resolvemos criar uma história, conhecemos um grande criador, um artista plástico Romero de Andrade Lima e ele foi de uma importância muito grande para esse espetáculo. Primeiro, porque ele entrou dentro da nossa corrente de ideias, do personagem Tonheta. Depois, ele é um grande cenógrafo, um grande artista plástico. E também era uma pessoa do mundo do teatro e que tinha tido algumas experiências e tinha interesse em dirigir. E ao mesmo tempo, eu era amigo do Bráulio Tavares e já tinha feito algumas obras, então, com esse pessoal, a gente foi, repito, Rosane, Bráulio, eu e o Romero, a gente foi construindo o espetáculo Brincante. Foi dando corpo a essa minha vontade de dar um sentido dramático, na peça propriamente dita, ao personagem Tonheta. E o último elemento que veio ao nosso auxílio foi quando a gente descobriu o universo do Bispo do Rosário, que ele trouxe todo o aparato cenográfico e de figurino que tem uma importância muito grande no Brincante e no Segundas Histórias, de resto de muita coisa que nós vínhamos criando. Então, é isso. Já o Brincante filme corresponde a uma criação, sobretudo, do diretor cinematográfico Walter Carvalho, do cineasta. Não é uma recriação do espetáculo Brincante, é uma tentativa de apresentar um pouco a minha carreira artística, certos aspectos dessa carreira artística, através, pela lente do espetáculo Brincante. Mas de uma forma muito livre, porque o filme Brincante dá espaço a minha ligação com a dança, através do grupo de dança que foi criado na época até para participar do filme, existe umas 5 ou 6 coreografias feitas para o filme. Então, para mostrar essa minha busca por uma linguagem brasileira de dança, minha inquietação nesse sentido, então, o filme contextualizava um pouco isso, trazia um pouco esse minha necessidade, inclusive, eu danço lá um momento. Acho que tem uma certa importância da minha dança solo, mas o caminho, o território de contação da história, é feito pelo casal, João Sidurino e Rosalina de Jesus, que é um pouco, que tem traços pessoais meus e de Rosane, e o personagem Tonheta, que é a criação desses duas figuras dentro do imaginário do Brincante. Então, é isso. O filme não é uma criação do Brincante, repito, ele traz um pouco da poesia do espetáculo Brincante, essa poesia guia o filme, mas não corresponde uma criação puramente do espetáculo. É um filme que procura trazer um pouco da minha biografia artística, não é? Porque desde aquela época já se vão 10 anos, eu tinha realizado artisticamente. De lá pra cá, se fosse um filme que fosse traduzir minha carreira artística, ele seria já, sem querer ser presunçoso, ele seria já suficiente, não é? Por que esses dez últimos anos pra cá eles foram

muito importantes em termos de criação, em termos de desenvolvimento de ideias. Então, ele faz um registro de até os meus 60 anos, mais ou menos. Traz um pouco de tudo, mas, repetindo, com ênfase na dança, mas com a luz e a poética, do espetáculo Brincante.

6. Poderia falar sobre o processo criativo do "Lunário Perpétuo" e do "Rima"?

O Lunário Perpétuo foi um espetáculo que eu me dei uma liberdade um pouco maior do que os demais, do que os anteriores. Eu sempre tinha nos meus espetáculos, eu sempre seguia uma certa ideia que tornava como algo axial, um eixo, como "Na Pancada do Ganzá", eu sempre peguei as pesquisas de Mário de Andrade, no "Figural", eu tentei traduzir os personagens em uma linguagem de dança e em Lunário Perpétuo, mesmo que ainda se pareça se inspirar no livro Lunário Perpétuo, essa inspiração é muito livre, porque eu falo absolutamente nada, não tenho uma referência direta ao Lunário Perpétuo, as referências são indiretas. O Lunário Perpétuo é um livro que circulou muito no meio nordestino, sobretudo no meio sertanejo, no meio dos cantadores, era um livro que orientava a agricultura, que tinha um pouco de religiosidade, trazia um pouco de mitologia, um pouco de astronomia, ensinamento sobre o plantio, sobre remédios, medicações caseiras. E eu não falo nada disso no meu espetáculo, mas ele traz essa atmosfera de memória do mundo cultural popular onde esse livro circulou. Mas eu canto canções das mais variadas, canto Carrossel do Destino, canto O Rei e o Palhaço, o Foguete Brasileiro, que são todas, de algum modo, são obras que tem uma ligação com o mundo onde o Lunário Perpétuo circulou. Modalidades poéticas são tipos de melodias construídas dentro de padrões melódicos da música popular nordestina, o personagem Tonheta também se faz presente. Às vezes, eu tenho uma ligação com os espetáculos muito mais sonora, acho o nome bonito Lunário Perpétuo e, às vezes, não tem nada haver mesmo, a gente que cria esses vínculos, puramente ligações subjetivas que a gente cria pra, porque as pessoas perguntam e a gente tem que responder de alguma forma. [risos]. Mas talvez a verdade maior é que é um nome bonito que eu queria botar no espetáculo e achei que esse era legal.

O Rima não, ele tem mais uma ligação mais com o conceito. No rima, eu uso especialmente as modalidades poéticas populares rimadas. Então, eu uso galope à beira-mar, martelo agalopado, eu uso décima de sete sílabas, setilha, embolada, modalidades e gêneros que fazem parte do que eu chamo de um dos componentes da poesia popular, que são métrica, rima e oração, o assunto. Assim dizem os poetas populares. E então, a rima, eu acho que é um elemento muito importante. A rima é uma palavra que, neste momento, está em voga, não é? Rima, vamos rimar, vamos fazer poesia rimada. Tudo isso somava para que esse trabalho

ganhasse o nome de rima. E também eu dou um curso denominado *Na rima*, que eu acho um elemento precioso no mundo da poesia brasileira.

7. Como foram criados os cursos do Instituto Brincante?

Os cursos e as atividades educacionais do Brincante nasceram do interesse que as pessoas tinham em relação aquilo que nós apresentávamos no espetáculo Brincante, não é? O Brincante estreou no local que, hoje, é o Instituto Brincante, mas que foi, primeiramente, Teatro Escola Brincante e nós estreamos lá. Inclusive, o motivo de criação do espaço foi para apresentar o espetáculo Brincante. E à medida que apresentávamos o espetáculo Brincante, as pessoas nos demandavam o seguinte: "Por que que a gente não dá cursos sobre aquelas danças que a gente apresentava no espetáculo? Por que que não mostrava um pouco da poesia? Da rima e etc?" Aí, então, começamos a fazer alguns cursos particulares, não é? Até que conhecemos uma grande amiga chamada, Pel, Maria Amélia Saraiva, que faleceu faz um ano. Uma grande amiga que ela, junto com a gente teve a ideia de criarmos um curso chamado "A arte do brincante para educadores", um curso anual, constituído de módulos que corresponderiam a determinadas disciplinas desse mundo cultural popular, não é? A dança, os instrumentos de percussão acolá, a palavra poética. Bem, dali, a gente passou a criar depois, começou a ter interesse em algumas das matérias desse "A arte do brincante para educadores", dava um curso de pandeiro, mas as pessoas queriam aprender mais pandeiro. Aí, então, a gente começou a trazer para o Brincante pessoas que, na verdade, a gente passou até a formar, o pandeiro se deve muito a Gabriel, meu filho, e um pouco ele deve a mim, porque eu botei o pandeiro na mão dele, não é? Mas ele desenvolveu sobremaneira. aí, ele criou, criamos juntos um grupo chamado "Zabumbal", de jovens que tocavam percussão, e depois, quer dizer, alguns desses jovens passou a ensinar pandeiro no Brincante, começou a ensinar outros instrumentos de percussão, como a alfaia, tambores e a coisa foi indo. A mesma coisa foi com as danças, esse grupo Zabumbal teve um papel muito importante, não é? Quando eu respondo essas questões, aí me vem, aí, velho! Quanta história boa pra contar. Cada um desses temas, eles abrem colchetes para algumas histórias, histórias bonitas de se contar, um grupo de jovens que foi criado a partir das amizades de nossos filhos, nossos sobrinhos, mas fica pra outra ocasião. [...] Desde de pequenos eles nos acompanhavam, viajavam conosco e foram se afeiçoando a esse universo. Maria Eugênia se afeiçoou de tal maneira que ela tomou a dança como profissão, não é? O Gabriel, não. Ele é um criador de filmes ligados a publicidade, mas ele não consegue se desapartar do mundo musical. Durante muito tempo ele trabalhou comigo, fez parte do grupo de músicos que atuava comigo, depois, ele entrou para o cinema

de animação e a uns 5, 6, 7, 8 anos atrás, voltou a música. Quer dizer, não que ele tivesse deixado, mas ele retomou a música como segundo metiè dele. Criou uma banda, chamada Cerebrina, onde ele se apresenta. Então, ele tem uma vida de músico paralela a do diretor, criador de filmes, sobretudo, ligados à publicidade.

8. O que Antônio Nóbrega entende por dança, poesia e cinema?

Olhe, são formas que a gente tem para se divertir e divertir o mundo, não é? Divertir aí no sentido bem amplo. Divertir, educando; e educando não naquele sentido careta, né? Educando, divertindo, ou seja, uma educação agradável. Então, o ser humano parece dotado para se expressar de modo bastante amplo. Comumente, a gente tem na palavra um recurso e a palavra pode ser usava de várias maneiras, a palavra poética, a palavra da prosa, a palavra mesmo da prosa tem nuances que tem, não é? Até mesmo a dança. O que é a dança? A dança são imagens em movimento, não é? A pintura é uma imagem, mas parada, não é? A dança já tem essa peculiaridade. A gente expressa sentimentos, ideias e emoções através dessa linguagem. E tem muitas formas da gente expressar nossos sentimentos. Há muitas formas da gente arrumar um prato de comida, não é? [mostra o lanche que estava na mesa]. A gente está expressando, às vezes, uma maneira de ver o mundo, não é? Então, o espírito artístico é uma coisa muito presente no ser humano e que, dessas formas, tem um campo maior para se expressar. Mas tem coisas muito miúdas que expressam essa nossa capacidade. O povo faz uma quartinha de beber água sempre faz com um adorno, não é? Às vezes, as pessoas tem tanto interesse de fazer aquele adorno que não é mais um quartinha de beber água, ela se torna uma obra de arte. Torna-se um lugar onde aquela pessoa depositou todo o seu sentimento, sua emoção, a sua visão de mundo. Tem pessoas que tem isso em um grau muito elevando, não é? De tal maneira que contagia as pessoas. As pessoas que têm essa capacidade, elas são verdadeiramente, mais do que as outras, chamadas de artistas. Mas todas nós, de alguma forma, temos essa seivazinha, esse líquen de arte. Então, é isso, cada uma dessas, só pra fechar, expressões que você citou guarda as suas características e, que, na medida em que a gente se afeiçoa, a algumas delas, a gente tem outra tendência que é a de verticalizar a nossa forma de fazer arte. A gente quando começa a fazer poesia e ver as possibilidades de usar as palavras, não é? Através da métrica, da prosódia, da rítmica das ideias aquilo se torna absoluto na gente, que a gente termina não tendo mais como dedicar tempo de tocar, por exemplo, um violino na mesma dedicação ou para dançar. Então, a arte tem um sentido meio exclusivista, não é? Embora, alguns de nós, possamos também viajar por diferentes

linguagens, não é? No geral, a gente tem a tendência de escolher uma ou duas linguagens e aprimorá-las, não é?

9. Que relações educativas você vê entre corpo, arte e cultura?

Olha, a dança, como a gente conversou a pouco, é uma forma de expressão que você organiza movimentos, atitudes, gestos, espaço para apresentar ideias, sentimentos, visão de mundo e etc. Assim como você faz com a literatura, cada linguagem tem o seu material apropriado. Na literatura, na poesia, você tem basicamente as palavras. Na dança, vocÊ tem gestos, atitudes, ritmo, movimento e etc. E com isso, você cria arte. Ambas as linguagens não dependem somente da vontade e da vocação, tem também que dominar elementos técnicos para você veicular, ou seja, transformar a sua vocação, verdadeiramente, em arte. Ou seja, em alguma coisa que as pessoas possam se encontrar, se entender, se emocionar, rir, chorar e etc. Então, essas são as características, eu diria, básicas para uma pessoa que se dedica a arte, ou seja, vocação e domínio técnico, artesanal. O quanto essa pessoa vai saber utilizar, saber a dimensão. aí, cada um tem um parâmetro, não é? Isso é subjetivo. Então, isso é uma das considerações que eu queria fazer no corpo, na vida e na arte. Agora, o corpo que dança na vida e na arte é um corpo também que através dessa linguagem, ele expressa suas emoções subjetivas, suas vontades, ele como que coloca pra fora, não é? É um elemento também de exorcismo, no bom e no mal sentido, um elemento de prazer, a dança, ou seja, o trabalho corporal. E é uma forma, no meu modo de ver também, de educar através da compreensão, da gramática, do léxico dos movimentos, à medida que a gente tenta organizar isso dentro de um contexto coreográfico, você está reunindo ideias, está reunindo símbolos. As ideias e símbolos vindos desse universo que a gente pode chamar de cultura corporal e requer uma habilidade, requer um conhecimento para você ver isso. Mas independentemente de você ser artista, você de trabalhar a dança nessa dimensão artística, de ser um criador, de você praticar a dança, ele lhe traz benefícios no sentido da saúde corporal e da saúde mental, não sou eu nem que digo, hoje, os trabalhos mais recentes no campo da neurologia nos informam que a dança é um elemento que enriquece, que amplia a nossa capacidade cognitiva. Isso eu acredito mesmo, porque eu sinto isso dentro de mim.

10. Considerando os seus trabalhos e a sua trajetória de vida, o que você entende por educação?

Educação, a gente pode, a grosso modo, dividir em duas sessões, não é? Educação formal, educação acadêmica, educação escolar. E tem uma outra educação que é a que,

embora tenha essa dentro dela, mas é uma educação mais ampla. É a educação, de certa forma, para o mundo, é a educação para a sensibilidade, que, na verdade, uma boa escolaridade também dá, não é? Mas quando você sai de sua casa pela manhã, uma criança, um jovem, no geral, dentro do padrão civilizatório ocidental, esse jovem sai para aprender, primeiro, as letras, saber ler e escrever. Depois, vai aprender um pouco de geografia, depois vai aprender um pouco de história, depois vai aprofundar esses conhecimentos para passar no vestibular para ser um médico ou um engenheiro, não é? E tem um conhecimento que, às vezes, fica faltando, que é o conhecimento mesmo do dia-a-dia, das relações humanas. A gente saber como, do outro lado do mundo, as pessoas se comportam em relação a um mesmo problema que a gente enfrenta no país da gente. Há os contextos do conhecimento universalista, há o conhecimento mesmo, a impregnação musical, como a gente. "O que é educação musical? O que é educação da dança? Será que é simplesmente escutar o que a rádio toca ou o que os programas televisivos mostram o que é a dança? Como a gente entra um pouco nesse conhecimento que é um pouco mais complexo? A frequência do mundo é impulsionada pela civilização industrial, no meu entender, é uma frequência muito leve, muito epidérmica, não é? Acho que carece da gente entrar em contato com conhecimentos que estejam um pouco mais abaixo dessa epiderme, dessa casca. E que, normalmente, o conhecimento normal não tem sido oferecido. Então, eu acho que a gente deveria um pouco entender a necessidade desse conhecimento para que a gente fortaleça a nossa consciência sobre o mundo, sobre as coisas, sobre as pessoas, não é? Eu tenho achado que a prática lúdica das formas populares, das danças, dos ritmos, da poesia, de tudo mais, é um elemento de auxílio na questão de abrir a nossa cabeça pra conhecer mais o mundo, a abrangência do mundo. Então, eu acho que é isso, a grosso modo, eu acho que é isso. O nosso conhecimento formal, acadêmico, foi feito muito em função de um determinado objetivo. Você se inserir no mercado, exercer uma profissão, isso não tá certo, nem tá errado, mas não pode se restringir a isso só. Acho que a gente tem que associar esse conhecimento a conhecimentos mais vastos, mais complexos, mais abrangentes e que nos situem melhor até dentro das necessidades que o mundo, que a ordem planetária nos solicita. Meio ambiente, por exemplo, a escola se preocupava pouco, mas hoje, está se preocupando mais, não é? Por que não se preocupar com o meio ambiente no nosso dia-a-dia? As coisas mais simples, o preparo que a gente tem que ter com relação aos outros, não é? Os mais necessitados, os excluídos, tudo isso. Então, esse é o conhecimento que a academia não vem dando e ela tem que se abrir pra isso.

11. Você percebe essa educação para a vida ligada ao seu trabalho, ao que você desenvolve?

Acho que quem tem que perceber é quem está de fora, eu acho que ela esteja em um lugar que amplie a nossa relação com a vida. Seja no texto das canções, nas formas de dançar. Por que quando você escolhe uma forma de dançar em relação a outra, você escolhe uma forma simbólica de se mostrar as pessoas. Se eu chego aqui com um gesto, por exemplo, a dança, hoje em dia, que a gente vê na televisão, está muito preenchida por… Ela é muito densa de erotismo. Caras e bocas e tudo aquilo, enfim. Aquilo educa. Não sei dizer em questão de valor, se está certo ou errado, mas educa, não é? Na minha dança, o erotismo vem de uma maneira mais discreta. Eu dou um lugar no erótico. É diferente do que está se mostrando aí. Eu não posso dizer que está certo ou errado, é a minha maneira de ver o mundo, o cara pode dizer "Nóbrega é um careta", o outro pode pensar "Esse cara tá passando da conta". Eu tenho várias razões pra me justificar aqui, o cara vai ter as várias dele. Então, essa escolha, é a sociedade no seu todo que vai ter de fazer, não é? Agora, ela será mais fácil de fazer se todos os lados sejam mostrados. Se a gente só mostra um lado, que a dança é assim, as pessoas não têm referência. A criança já nasce e já vão pegando aqueles movimentos, porque é o que vê, às vezes, a pessoa não tem condições de oferecer outro. Isso eu posso falar no texto das canções, naquilo que a gente vê. Tudo é impregnado de uma ideia. E as ideias, para o nosso bem e para o nosso mal, elas vão ajudar o planeta a andar para frente ou para trás. A gente está vivendo impasses muito grandes e esses impasses foram criados por nossa maneira de criar a civilização, quer dizer, o ocidente criou uma civilização predatória, e ela está um pouco num mato sem cachorro, porque ela precisa vender. O objetivo dela é consumir, ela só anda pra frente se consome. Para se consumir, ela precisa de energia, de carbono, ela não tem condições de parar isso, a gente não para de comprar, a gente não para de… É um ciclo vicioso que a gente não sabe onde vai parar não é? É um conjunto de coisas que precisam ser feitas para a gente abranja o furor da civilização que a gente criou, que é toda embasada no capitalismo voraz que a gente vive e principalmente nesse momento que a gente tem uma figura a frente que encarna a feição de tudo de mal que a civilização ocidental criou: ignorância, bruteza, falta de visão, falta de humanidade. Tudo está espelhado nessa figura que está na frente do país, não é? Aliás, isso é um ponto positivo, porque a gente nunca se deparou com um mal, vamos falar assim, com tanta nitidez quanto está vendo assim. Está nítido, está na nossa cara e se a gente escolher, no futuro, alguma coisa nesse sentido é porque a gente está fadado ao insucesso. Por que é uma coisa muito clara, esse cara tem toda a sombra, toda a porcalhada, tudo o que se colocou fora do tapete da civilização ocidental e se

isso for colocado até às últimas consequências, a humanidade se acaba. Não tem jeito. Se destrói o meio ambiente e tudo mais. Então, é isso. Quer dizer, o meu trabalho e de nós que estamos sentados nessa mesa aqui busca um pouco atenuar os perigos, não é? Cada um vai tentando à sua maneira, não sei se é o suficiente, mas o tempo é que vai dizer.

Pergunta para Rosane Almeida 07/06/22, 20h48min, na sala do Instituto Brincante.

1. O que você vê de Educação em seu trabalho nesse percurso dos 30 anos no Instituto Brincante? Como o corpo brincante educa?

O que eu venho tentando fazer, nesses 30 anos, é entender aonde que estão as lacunas nessa nossa produção de conhecimento e de que forma essa cultura que o povo foi produzindo paralelo e essa nossa cultura tradicional, onde o povo pode acrescentar. Por que eu acho que a gente preparou muito para um tipo de conhecimento e ficou órfão dessa consciência, desses recursos que o corpo dá pra produzir conhecimento, entendeu? O corpo como esse território que afeta e é afetado por uma realidade externa. Eu acho que a gente não construiu uma cultura, um tipo de conhecimento para conviver com essas informações. O que eu procuro é ir negociando com uma parte física, uma parte teórica, uma parte espetacular, uma parte criativa, porque a gente está falando de sensibilidade e a sensação, a sensibilidade não vai transformar uma natureza humana pelo discurso, nem pelo pensamento, ela vai transformar na medida em que o corpo for afetado, onde ela vem sentir determinadas coisas. Então, o que eu venho tentando fazer com os alunos é isso. É tentando fazer com que eles tenham sensações que possam ampliar esse território de conhecimento que é o corpo.

APÊNDICE II

ESTRUTURA DE CONTEÚDOS DO CURSO *NA RIMA*

Para acesso às aulas gravadas, conteúdo do curso e as produções dos cursistas, clique no drive do Instituto Brincante:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1StXJCaK6jZu2I7YtGQBYx5mBpwL_zlbg>.

Aula 1 - 09/02/2021 - Introdução aos conceitos básicos e contextualização histórica da poesia. [trechos presentes nas folhas textuais]

Aula 2 - 16/02/21 - Quadrinhas, que rimam os 2º, 4º versos.

Antônio Nóbrega afirmou que o Noel Rosa morreu precocemente, com 29 anos. Deixou um catatal de um pouco mais de 200 músicas. Uma parte significativa musical de autoria dele, além do problema que ele tinha do queixo [mandíbula quebrada] e a medicina da época, nunca conseguiu restituir-lhe o movimento perfeito e aquilo o fazia muito sofrer. E ele era um boêmio inveterado. então, depois dos 25 anos, ele morava com a mãe dele, mandaram para uma estação de águas em Minas, ele não estava com o Corona não, mas estava com o pulmão bem ruim. Então, ele manda para o Edgar o seguinte poema:

> *Já apresento melhoras/ Pois levanto muito cedo/ E deitar às nove horas/ Pra mim já é um brinquedo.// A injeção me tortura/ E muito medo me mete/ Mas minha temperatura/ Não passa de 37.// Nessas balanças mineiras/ De variados estilos/ Trepei de várias maneiras/ E pesei 50 quilos.// Deu resultado comum/ O meu exame de urina/ Meu sangue 91/ Por cento de hemoglobina.// Creio que fiz muito mal/ Em desprezar o cigarro/ Pois não há material/ Pro meu exame de escarro.// Até agora só isto/ Para o bem dos meus pulmões/ E nem brincando desisto/ De seguir as instruções.// Que o meu amigo Edgar/ Arranque desse papel/ O abraço que vai mandar/ O seu amigo Noel* (Noel Rosa).

> *A Joana acorda e vai/ Direto pro celular/ Toma um belo café/ E sai logo a trabalhar// Uma hora de trajeto/ No caminho, só vê tela/ Não dá bola para fora/ Não espia a janela// Por longe de sua vista/ Ah nossa! Quanta beleza/ Árvores, pássaros, sol/ Presentes da Natureza// Quando está no trabalho/ Não tem imaginação/ Cabeça adormecida/ Por tamanha conexão// Ou será desconexão/ Com o mundo lá de fora/ Cheiro, tato, paladar/ Intuição? Não senhora// Ôh, Joana, deixe disso!/ Largue redes sociais./ Essa vida de telinha/ Já ninguém aguenta mais// Essa história de likes/ Curtidas, coisa e tal/ Não refletem quase nada/ Fake news sentimental// Ôh, Joana! Vem pra vida/Vamos viver de verdade/ Sentir todos os sabores/ Degustar realidade* (Mariana Benchimol).

Aula 3 - 23/02/21 - Sextilhas, que rimam os 2º, 4º e 6º versos.

Aula 4 - 02/03/21 - Septilhas, que rimam os 2º, 4º e 7º; e os 5º e 6º versos.

Aula 5 - 09/03/21 - Continuação das aulas 3 e 4

Aula 6 - 16/03/21 - Coqueiro da Bahia

Aula 7 - 23/03/21 - Carretilha, que rimam os 4º, 6º, 7º e 8º versos.

Aula 8 - 30/03/21 - Romanceiro

Dona Militana do Rio Grande no Norte e Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles.

Aula 9 - 06/04/21 - Romance com repetição

Aula 10 - 13/04/2021 - Quadrões com a criação de algum mote. Estrutura: AAACBBBC

O universo, em seu intento,/ deu a Terra de provento:/ casa, corpo e alimento./ Foi assim desde o começo,/ para todo ser vivente,/ pedra, planta, bicho, gente./ É, por isso que, contente,/ **neste quadrão, agradeço**// E há quem não acredite,/ por isso faço um convite:/ sempre que puder, medite,/ pois viver é recomeço**!**/ Forças espirituais,/ vida dos elementais,/ luta, fé e muito mais,/ **neste quadrão, agradeço** !// E, com força soberana,/ tem muita gente bacana/ no meio da raça humana./ Quer saber? Eu esclareço:/ Pra quem alivia a dor,/ quem faz tudo com amor,/ quem não nega um favor**/ neste quadrão, agradeço**! (Maria de Souza).
Aula 11 - 20/04/2021 - Folhetos de cordel (absorveu a estrutura do romance)

A SAGA DO MESTIÇO MANINHO E DA GUERREIRA VANDA
OU UMA HISTÓRIA DE LUTA E AMOR
Foi no século passado,/ que começou esta saga./ Eu vou lhe contar em versos,/ que na mente não se apaga./ Dois seres apaixonados,/ que minha memória afaga.// Viva o mestiço Maninho,/ seu pai tenente Germano./ Um músico do violino,/ um maestro veterano./ Famoso em todo Brasil,/ descendente italiano.// Sua mãe era uma negra,/ que com preconceito e dor,/ se gabava do status,/ mas não aceitava a cor./ Apesar desta tristeza,/ tinha um pouco de amor.// Lhe apresento a guerreira,/ que a chamavam de Vanda./ Pedro Souza foi seu pai,/ teve Prestes na comanda./ Comunista lutador/ vencia qualquer demanda.// Malvina foi sua mãe,/ um ser doce de amor./ Com lindos traços indígenas/ e um sorriso de flor./ Mesmo a vida sendo dura,/ nunca demonstrou rancor.// Mestiço nasceu em Magé/ banhada pela baía./ Criado na Guanabara,/ na Vila da boemia./ Cresce em terras de Noel,/ do samba e pura magia.// Guerreira nasceu no Rio/ e lá ela foi criada./ Vivendo com sua tia,/ onde também foi amada./ Ela teve pouco estudo,/ mas sabia tabuada.// Numa festa bem retada,/ na noite de Santo Aleixo./ Se esbarram com os olhos/ e o universo sai do eixo./ Se beijam apaixonados,/ em cima dum grande seixo.// Foram seres encantados,/ cada um bem diferente./ Quem iria imaginar,/ esse encontro no repente./ A faísca foi acesa,/ de uma paixão crescente.// Porém, a partir do beijo,/ por amor foram lutar./ Pelejaram contra todos,/ pro seu lindo amor vingar./ Maninho já perdeu em casa,/ sendo expulso do seu lar. // Saiu com roupa do corpo,/ levando seu violão./ Presente do seu padrinho,/ que do seu pai era irmão./ Se encontrou com sua amada/ foi consumada a paixão.// Como ficará a história,/ desse mestiço Maninho/ e sua guerreira Vanda,/ nessa encruza do caminho?/ Será que a força do amor/ superou o redemoinho? (Jorge Magoo Fortuna) **/ (...) essa história continua…**
Aula 12 - 27/04/2021 - Décimas ABBAACCDDC de redondilha maior. Elas têm a mesma rima do galope à beira-mar.
1938 - Missão de pesquisa de Mário de Andrade - Cantador de Viola. - Baião divulgado por Luiz Gonzaga.
Aula 13 - 04/05/2021 - Décimas soltas (martelos e galopes).

Os caboclos do Cavalo Marinho tem influência dos encantados na gestualidade.

Aula 14 - 14/05/2021 - Galope à beira-mar. Encerramento do curso e preparativos para a produção do livro de poesias da turma. A imagem da obra Rimantes (ALMEIDA et al, 2022). a seguir:

APÊNDICE III

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CENTRO DE EDUCAÇÃO

PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

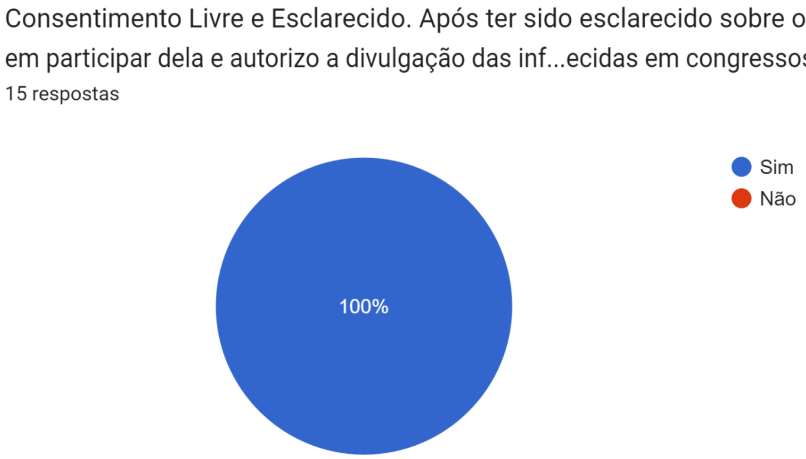
QUESTIONÁRIO PARA OS CURSISTAS

CURSO: *NA RIMA*

Link de acesso: <https://forms.gle/TV1jXALW1DPJQSvK8>.

Respostas:
<https://docs.google.com/forms/d/15J0c_nmMPb_QAwz9_RNcjY8xW6OVym584sfwE7eYvIA/edit#responses>.

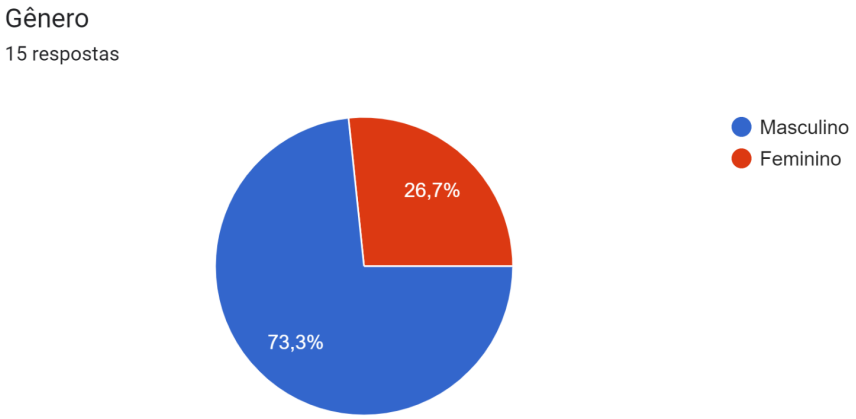
1. Consentimento Livre e Esclarecido. Após ter sido esclarecido sobre os fins da pesquisa, concordo em participar dela e autorizo a divulgação das informações por mim fornecidas em congressos e/ou publicações científicas. ( ) Sim ( ) Não



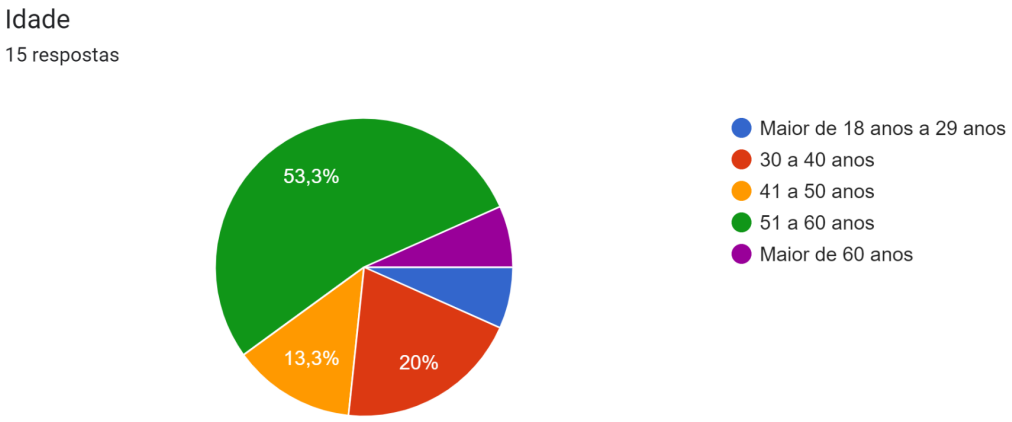
2. Nome completo

3. Contato telefônico/WhatsApp/E-mail

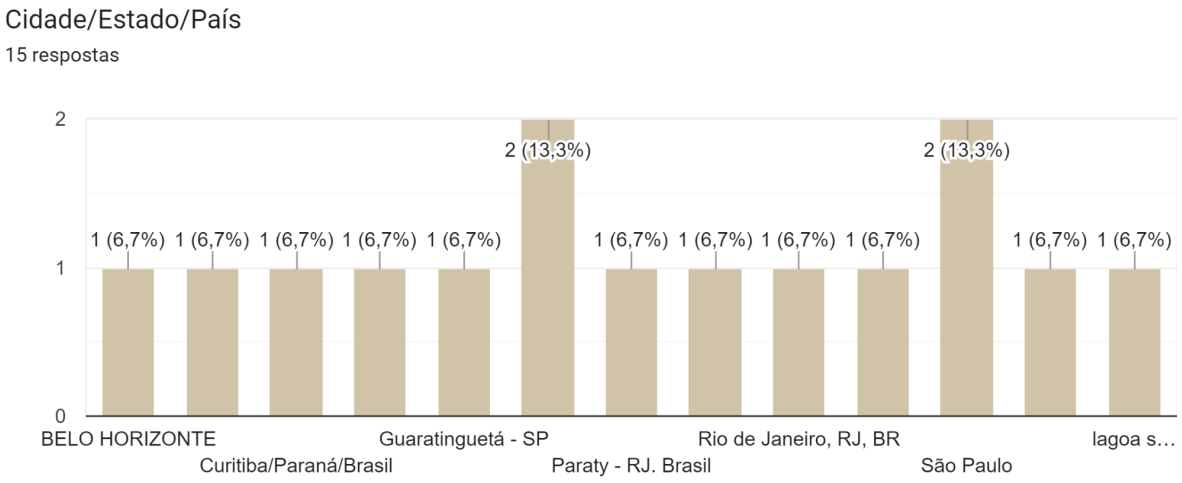
4. Gênero ( ) Masculino ( ) Feminino



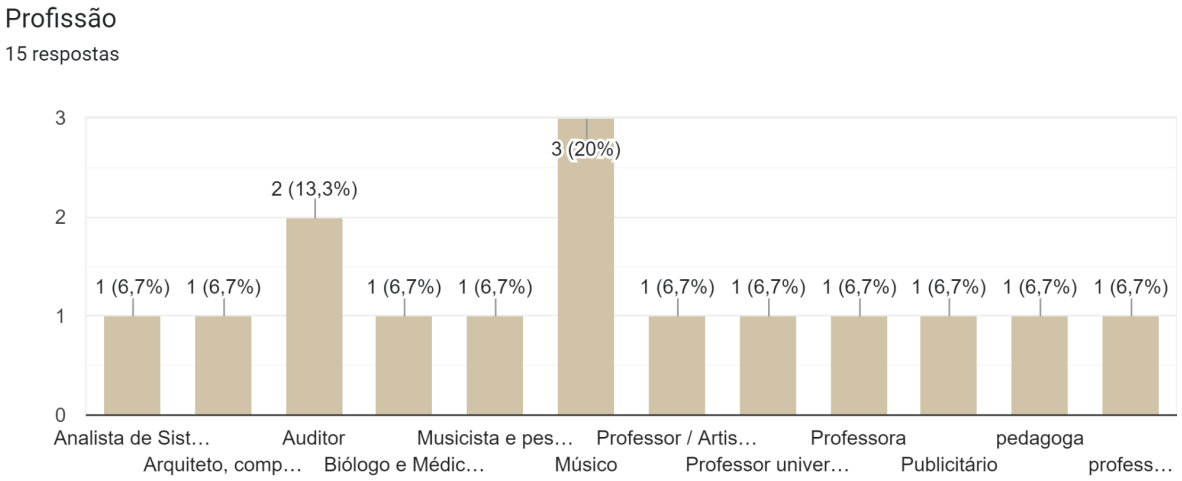
5. Idade ( ) Maior de 18 anos a 29 anos ( ) 30 a 40 anos ( ) 41 a 50 anos ( ) 51 a 60 anos ( ) Maior de 60 anos



6. Cidade/Estado/País



7. Profissão



8. Como você conheceu o artista Antônio Nóbrega?

9. Como ficou sabendo do curso *Na rima*? ( ) Redes sociais (Instagram, Facebook, WhatsApp, etc.) ( ) Site do Instituto Brincante. ( ) Amigos, colegas e/ou familiares. ( ) Pelo próprio artista. ( ) Outra forma.

Caso deseje, comente a outra forma de como ficou sabendo do curso:

10. Qual(is) o(s) motivo(s) que levaram você a fazer o curso *Na rima* de Antônio Nóbrega?

11. Quais os aprendizados com o curso *Na rima*?

12. O que você sente quando aprecia uma performance de Antônio Nóbrega?

Caso deseje, comente outros sentidos que são despertados em você ao apreciar o artista Antônio Nóbrega:

13. Você assistiu a obra *Brincante - o filme*, de Antônio Nóbrega? ( ) Sim ( ) Não

14. Caso sim. O que achou do filme?

15. Assistiu aos espetáculos Lunário Perpétuo e Rima?

16. Caso sim. O que achou das obras?

17. Deixe um recado para Antônio Nóbrega:

15 respostas

Você é um ser em ebulição... temos sempre a expectativa de que algo novo vai surgir de sua mente... não pare, você é sempre novo... a dança é sua fonte da juventude ... Salve, Mestre!

Eu o parabenizo e rendo homenagens por tudo que você representa pra nós, brasileiros. Minha alma fica engasturada de felicidade. É a minha maior referencia cultural.

que continue brincando até os 100 anos...

Muito obrigado, mestre!

Nóbrega é um dos brasileiros que mais expressa a perspectiva de diversidade do nosso país. Engenhoso, absorveu tanta experiência e informação e transformou todo esse conteúdo em uma artisticidade singular, que não imita a tradição nem o mercado. Além disso, é um grande professor, com uma capacidade linda de transmissão de conhecimento. Paixão que nos conecta.

Sou de Porto Alegre, de uma parte do Brasil que tem menos anos de História e é importante conhecer a obra de Antônio Nóbrega e aproveitar seus cursos e oficinas para ter acesso a elementos da cultura popular tradicional brasileira pouco presentes em minha região porque se consolidaram em regiões mais antigas do Brasil. Assim, todos podemos desfrutar desta riqueza artística e nos sentirmos plenamente brasileiros.

Grande artista, professor e um ser humano excepcional! Muito tenho a agradecer a ele por esse curso e pelo trabalho que nos brinda!

Antônio Nóbrega, a sua artisticidade nos inspira, nos motiva e nos orgulha.

Querido Nóbrega, foi uma alegria, uma honra e um prazer aprender um tantão com você. Precisamos de pedagogias brincantes, conectadas com o Brasil, para transformar a caretice e o adestramento gerados pela educação de massa. Você é inspiração na prática! Espero carregar um tiquinho desse axé nos ambientes em que circulo. E, que esse axé se dissemine mais e mais através de cada pessoa (criança, jovem ou adulta), que tenha contato com as expressões poética-brincantes brasileiras. Adoraria seguir aprofundando os conhecimentos com a sua parceria. Espero que se anime para outras vivências com a nossa turma. Sinta meu abraço como agradecimento! Mariana Benchimol.

Muito obrigado por ser uma fonte de sabedoria e inspiração.

Obrigado, professor!

Valeu, poeta!

Meu querido Mestre, com "M" maiúsculo!! Sou um admirador de sua obra e de sua personalidade. Foi uma honra assistir suas aulas sobre rimas. Saiba que agora, todas as vezes que eu escrever uma poesia... você estará lá em meus pensamentos... Muito obrigado por dividir seus conhecimentos com aqueles que também amam a arte de escrever... Espero que um dia eu ainda consiga te dar uma abraço e poder ter uma pequena prosa com você... Até breve...

Querido Nóbrega, muito obrigado pelo encantamento, inspiração e aprendizado. Privilegiado é aquele que encontra na sua obra, trilhas para a continuidade da cultura popular.

APÊNDICE IV

A convite de sua esposa, Rosane Almeida, tive a chance ímpar de conviver com a família Almeida entre os dias 19 a 27 de junho de 2022. Na oportunidade, conversei com ela, Maria Eugênia e Antônio Nóbrega, vivenciando uma situação muito enriquecedora para a construção de meu estudo doutoral e, ao mesmo tempo, na condição de fã do trabalho, realizar um sonho do qual sequer sabia que algum dia poderia realizar.

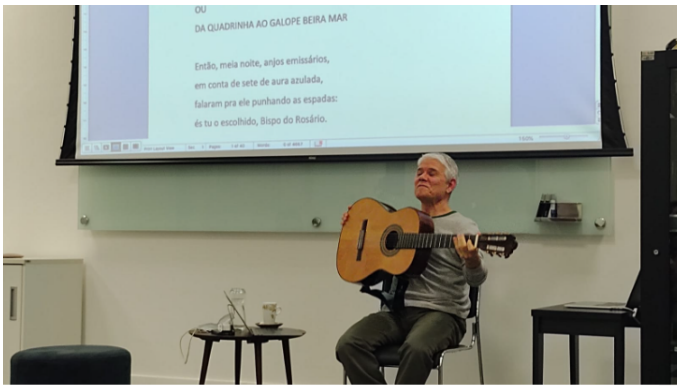
Acompanhando Antônio Nóbrega. Fonte: arquivo da pesquisadora.

Os frames mostram uma síntese da experiência. Além de acompanhar as palestras e aulas de Antônio Nóbrega, conheci a casa deles que é tão bonita quanto vemos nas cenas do *Brincante - o filme*. Pinturas ligadas aos personagens nobreganianos, obras de artistas armoriais, como Gilvan Samico e Ariano Suassuna. Esculturas de manifestações tradicionais como Caboclinhos, Bumba-meu-boi, Maracatu, entre tantos outros. Muitas estantes de livros no escritório, nos quartos, nas salas e uma imensa biblioteca privada da qual me fez passar horas e horas, viajando com a leitura de algumas obras, aprendendo, encantando-me ainda mais pelo trabalho do artista.

O quintal aconchegante com um jardim muito bem cuidado, que aparece nos frames deste escrito. A sala de dança, o estúdio de Pilates, os equipamentos de exercícios físicos, revelam um cuidado muito especial com seus corpos. As malas com os figurinos dos personagens, os violinos, as rabecas, os objetos cênicos que contam toda uma trajetória de vida dedicada à arte. Todo o lar conta a historicidade da família Almeida, ensinando-nos a respeito de um intenso exercício de devoção, de doação, de uma disciplina que transforma, encanta, gera conquistas e também educa.

A rotina de ensaios de violino e rabeca, o exercício de seu escrito, as leituras de livros, a preparação dos materiais das palestras e aulas espetáculos, os diálogos de Antônio Nóbrega com sua esposa, compõem uma dinâmica de troca de ideias em busca do aprimoramento do trabalho de cada um. Por sua vez, Rosane Almeida também tem uma rotina disciplinada, com prova de figurino, no ensaio de coreografias, malabares e falas de personagem novo, assim como a coordenação dos educadores do Instituto Brincante para a organização da Sambada Junina.

Algumas imagens da imersão em São Paulo



Canção em homenagem a Bispo do Rosário - CEP - SESC/SP

Ensaio na sala de dança dos Almeida - Trecho coreográfico do Espetáculo “A mais bela história de Adeodata” (Rosane Almeida).

Ensaio da dança dos arcos no palco do Instituto Brincante. Mediação de Rosane Almeida.

Apresentação da dança dos arcos no palco do Instituto Brincante na Sambada Junina.

À esquerda, ajustes do figurino da Morte; à direita, fotografia da personagem.
Preparação de aula espetáculo e da apresentação do Mestiço Florilégio em Goiânia/GO.

APÊNDICE V

Quadro produzido com base, prioritariamente, no texto da biografia de Antônio Nóbrega disponível em: <https://antonionobrega.com.br/site/biografia/>.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA	LINGUAGEM	TEMA	ANO
A Bandeira do Divino	Música	Resgate das canções tradicionais do ciclo natalino.	1976
A Arte da Cantoria	Música	Mostra a arte dos folguedos populares.	1981
Maracatu Misterioso	Teatro	Encarna o espírito de espetáculo de beira de estrada de nossa cultura.	1982
Mateus Presepeiro	Música, dança e teatro	Com inspiração no frevo, reisado e congada, apresenta uma trama entre Mateus e Fidélis.	1985
O Reino do Meio-Dia	Dança	Representação simbólica do povo brasileiro.	1989
Figural	Dança	Arquétipos da dramaturgia e coreografia das danças brasileiras.	1990
Brincante	Teatro	Primeira parte das	1992

		aventuras de Tonheta.	
Romance	Música	Início das atividades	1992
Circorama	Teatro	Incursão pelo universo do circo.	1992
Segundas histórias	Teatro	Segunda parte das aventuras de Tonheta.	1994
Na Pancada do Ganzá	Música	Estudos de Mário de Andrade.	1993
Madeira Que Cupim Não Rói	Música	Homenagem a uma consagrada marcha de bloco, do compositor pernambucano Capiba.	1997
Pernambuco falando para o mundo	Música	Músicos anônimos de Pernambuco.	1998
Pernambouc	Música	Músicas e danças brasileiras (Festival de Avignon, França)	1999
O Marco do Meio-Dia	Música	Descobrimento do Brasil	2000
Lunário Perpétuo	**Música**	**Enciclopédia utilizada pelos artistas da tradição brasileira.**	**2002 e 2003**
Série Danças Brasileiras	**Dança**	**Visibilidade dos dançarinos da tradição por meio do Canal Futura.**	**2004**
Nove de Frevereiro (2 CDs e DVDs)	Dança e Música	Homenagem ao Frevo	2005 a 2008
Passo	Dança	Expressa o que aprendeu das danças brasileiras com os mestres da tradição.	2007
Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira	Dança	Reflexões sobre dança e expressão, dança com sua filha Tita e Marina Abib.	2012
Lua	Música	Homenagem a Luíz Gonzaga.	2012
Húmus	Dança	Matrizes corporais das	2013

		danças brasileiras.	
Antônio Nóbrega	Música	Comemoração dos seus 20 anos de carreira.	2013
Brincante - o filme	**Cinema**	**Documentário autobiográfico**	**2014**
Pai	Dança	Diálogo entre a cultura europeia e brasileira.	2015
Recital Ariano	Música	Homenagem a Ariano Suassuna.	2015
Semba	Música	Homenagem ao Samba.	2016-2017
História do mundo cultural brasileiro [Tema em processo de construção atual]	Livro	Sistematização de seus estudos sobre a cultura brasileira (em produção).	2018- ?
Rima	**Música**	**Homenagem aos Poetas populares da tradição brasileira.**	**2019**
Mestiço Florilégio	Música, dança, teatro e cinema	Espetáculo multidisciplinar. música, dança, teatro, cinema, conversa, tudo isso se faz presente nesta antologia lúdica que marca a trajetória artística de Antonio Nóbrega e sua companheira Rosane Almeida.	2021