

CORPOS BRINCANTES: A CULTURA CORPORAL DO PASTORIL POTIGUAR

Marcilio de Souza Vieira¹
Karenine de Oliveira Porpino²
Terezinha Petrucia da Nóbrega³

RESUMO: Pastorais, Bailes Pastoris, Festa da Lapinha, Terno de Reis, Pastor, Pastoril Religioso ou Profano... Pastoris do Norte e Nordeste brasileiro. Mário de Andrade designou-o de Pastoril, folguedo de origem ibérica, tendo sua raiz primeira nos *villancico*. Considerando que o Pastoril é um folguedo popular, porque nele seus participantes engajam sua vida pessoal, sua cultura e suas influências, revelando modos de ser e compreender, que são interiorizados pelos brincantes a partir da vivência de seu contexto social múltiplo e de diferentes sentidos, é que situamos esse folguedo no mundo vivido fenomenológico. A investigação é de natureza fenomenológica, elucidando os elementos citados como cenário do vivido e do sensível. O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a compreensão de corpo encontrado nos pastoris norterio-grandenses.

PALAVRAS-CHAVES: pastoril potiguar, corpo cultural, aprendizagem.

ABSTRACT: Pastorals, Pastorals Balls, Party of the Lapinha, Tender of Kings, Shepherd, Religious Pastoral or Profane... Pastoral of the North and Brazilian Northeast. Mário de Andrade assigned it of Pastoral, idleness of Iberian origin having its first root in the *villancico*. Considering that the Pastoral one is a popular idleness because in it its participants engage its personal life; its culture and its influences, disclosing ways of being and understanding that they are incorporated by the idleness popular participant from the experience of its multiple social context and different felt are that we point out this idleness in the lived world

¹ Mestre em Educação. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRN e Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (REUNI; GEPEC - UFRN). Professor da Rede Pública de Ensino da Cidade do Natal e da FARN (Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte). *E-mail:* marciliov26@hotmail.com

² Professora do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGART) da UFRN, Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC - UFRN). *E-mail:* karenine@supercabo.com.br

³ Professora do Curso de Educação Física e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da UFRN, Vice-Coordenadora do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC - UFRN). *E-mail:* pnobrega@ufrnet.br

phenomenological. The inquiry is of phenomenological nature elucidating the cited elements as scene of the lived one and the sensible one. The present work has as objective to reflect the understanding of body found in pastoral the great of the north river.

KEYWORDS: potiguar pastoril, cultural body, learning.

Jornada de apresentação

Detemos nosso olhar no Pastoril, entendendo-o como momento privilegiado, nos quais os brincantes interrompem sua rotina de trabalho e de lida da casa para “brincar” com os vizinhos, amigos, coparticipantes da mesma crença e das mesmas tradições. Consequentemente, podemos pensar o Pastoril como uma grande escola, na qual se aprende, antes de outras tantas coisas, como a vida em sociedade acontece, seus valores, seus conflitos e suas possibilidades de interação e sociabilidade.

Pensamos o Pastoril, ainda, como culturas de movimento, nas quais os brincantes imprimem marcas de sua dança no tempo e no espaço e provocam transformações na vida em comunidade e, consequentemente, na história.

Entendemos a cultura corporal de movimento como uma relação existente entre o movimento e a compreensão de corpo de uma determinada sociedade, de uma cultura (MENDES, 2002).

Essa cultura de movimento compreende a concretização de práticas corporais, entendidas nesse texto pelo Pastoril, nas quais o movimento humano é o elemento principal de intermediação simbólica e de significações produzidas e mantidas, tradicionalmente, por uma sociedade (SOARES, 2002): “A cultura de movimento, portanto, está inserida nessas relações, uma vez que os corpos humanos, ao imprimirem marcas no espaço, provocam transformações na natureza e na história” (MENDES, 2002, p.21).

O Pastoril, bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste, teve início na Idade Média e era clássico em Portugal, onde recebia a denominação de Auto do Presépio. Tinha, contudo, um sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade. A dramatização do tema surgiu da necessidade de compreensão do episódio da natividade; a cena parada ganhou vida com a incorporação de recursos visuais e auditivos, como a utilização de instrumentos musicais e as canções, por exemplos (VALENTE, 1995; GURGEL, 1999; ANDRADE, 2002).

Pensar o Pastoril no contexto dos folguedos populares e da Cultura Corporal de Movimento é pensá-lo numa manifestação da arte em que o corpo dançante é linguagem e transmite mensagens, conta histórias

expressas e comunicadas através da dança. Para tanto, o elemento corpo torna-se imprescindível neste trabalho. O corpo que abordamos é festejado, celebrado, revelado como configuração expressiva e simbólica; corpo brincante como expressão da cultura humana:

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

Os brincantes são corpos que não se dividem, mas que são vivos, trabalham, sofrem, brincam, que sentem prazer, moldam, transformam, conformam, disciplinam-se e disciplinam (VIANA, 2005).

Consideramos a temática proposta para o estudo como uma compreensão fenomenológica do Pastoril, um folguedo popular com gestos e dramaticidade próprios, configurados numa estética das danças medievais, com um estilo visível nos códigos gestuais, criando uma linguagem em dança própria, que pode vir a ser celebrada no corpo através do riso e tematizada numa Educação como aprendizagem da cultura que exalta o riso, o olhar, a escuta, o corpo.

Considerando que o Pastoril é um folguedo popular, porque nele seus participantes engajam sua vida pessoal, sua cultura e suas influências, revelando modos de ser e compreender que são interiorizados pelos brincantes a partir da vivência de seu contexto social múltiplo e de diferentes sentidos, é que situamos esse folguedo no mundo vivido fenomenológico. A investigação é de natureza fenomenológica, elucidando os elementos citados como cenário do vivido e do sensível. O presente trabalho tem como objetivo refletir a compreensão de corpo encontrada nos pastoris potiguares. Esses pastoris são encontrados em sua vertente profana ou religiosa no Rio Grande do Norte nos municípios de Natal, São Gonçalo do Amarante, Ceará-Mirim, Pedro Velho, Tibau do Sul, São Paulo do Potengi, Nísia Floresta e Parnamirim, alternando-se em fase de declínio e apogeu.

A referida pesquisa foi feita nos grupos de pastoris citados nos anos de 2008 e 2009, tendo como público-alvo os brincantes de pastoril religioso e profano do Rio Grande do Norte. Tais grupos apresentam-se em eventos promovidos pelo Estado e pelas prefeituras municipais em que eles estão localizados, além de participarem de eventos escolares, bem como de cunho religioso, principalmente no período natalino. Os

referidos grupos projetam-se ainda em eventos nacionais a exemplo do Pastoril D. Joaquina, do município de São Gonçalo do Amarante, que participou do Encontro Nacional de Folclore na cidade de Olímpia, no Estado de São Paulo, ou como o Pastoril do Bom Pastor do Bairro, que recebe o mesmo nome do grupo na cidade de Natal, em que o mesmo participou de um projeto artístico cultural do Banco do Nordeste. Outros grupos participam de eventos locais, projetando essa cultura dos pastoris religioso e profano.

Elementos para compreender o pastoril como fenômeno da cultura corporal de movimento

Quando dançamos, expressamos várias singularidades desse corpo dançante: expressamos nossas singularidades e as singularidades da cultura, inscritas no corpo e transformadas em movimento, que, de algum modo, querem ser universais (NÓBREGA, 2000).

O Pastoril persiste ao tempo e à tradicionalidade, como uma aprendizagem a partir dos processos da cultura; tem sua origem vinculada ao teatro religioso semipopular ibérico, pois, na Espanha e em Portugal, as datas católicas se transformaram em festas eclesiais e, ao mesmo tempo, em festa popular.

No folguedo popular aprende-se a fazer observando aqueles que fazem e fazendo junto com eles, num processo característico das situações de transmissão oral dos saberes de uma cultura. Essa transmissão oral é confirmada na fala de um dos brincantes de pastoril, quando diz que “aprendeu a brincadeira brincando”.

A transmissão da brincadeira implica necessariamente na transmissão de suas regras. No Pastoril, assim como em outros folguedos da cultura popular, essa transmissão não se dá de maneira formal, mas na convivência comunitária do próprio fazer da brincadeira.

Nessa aprendizagem da cultura que se dá na informalidade, a observação, o escutar e a repetição são cruciais para a aprendizagem.

Repetir faz parte do cotidiano da brincadeira; repete-se para o aprendiz como um caminho de recriação de ciclos de superação de limites do próprio corpo. Os passos dançados e os personagens da encenação, em sua grande maioria, são os mesmos há anos, sendo repetidos por mestres e imitados por aprendizes, até que se chegue ao domínio total de cada um; no entanto, essa imitação não elimina a individualidade de cada sujeito participante da brincadeira. Dessa forma, a repetição do fazer não impede que sejam incluídos elementos nascidos da individualidade, no entanto, devido à natureza coletiva da brincadeira,

esses elementos novos acabam sendo debatidos e negociados na coletividade.

No Pastoril, a repetição, seja ela realizada ao longo dos anos ou durante uma noite inteira, tem muito a ver com a natureza ritual da brincadeira, como se constata no comentário feito pelo Sr. Manoel Salvador, do Pastoril dos Idosos de Nísia Floresta, sobre a brincadeira. Segundo ele, “antigamente brincava Pastoril a noite toda, sem preocupação para acabar; hoje a brincadeira tem hora marcada para terminar, não dá nem para apresentar parte das jornadas, mas a gente brinca assim mesmo. Não é como brincar a noite toda, mas o povo gosta do que vê”.

No Pastoril, assim como em outros folguedos da cultura popular brasileira, o corpo é o meio de expressão e comunicação dos brincantes. É através dele que os participantes vivem suas experiências estéticas, transcrevem as marcas da cultura, afirmam sua existência, cantam, dançam, simbolizam, encontram respostas para suas inquietações, projetam valores, concebem e representam experiências, sentidos e significados.

É por meio de sua presença corporal (MERLEAU-PONTY, 1999), refletida em sua dança, que tais corpos se projetam, experimentam, transformam, conformam, sentem prazer, dor, amor, fome, festejam seus rituais:

Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos. É mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido, transcende às necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. (VIANA, 2006, p.122).

Assim, esses corpos dançam! Escrevem suas histórias, criam cultura e, ao criar cultura, organizam-se corporalmente numa maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, de aprender (NÓBREGA, 2000).

O corpo, de certa forma, é o alicerce de toda arte, o lugar de todo “saber fazer”; é ele que percebe, lembra e imagina. Para Merleau-Ponty (2004), o corpo é obra de arte e sua linguagem é poética.

O pensamento de Merleau-Ponty (2004) sobre o corpo como obra de arte nos remete as imagens (fotografias e vídeos) do Pastoril, um

corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade, nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

A afirmativa acima pode ser configurada na fala de uma brincante de Pastoril do bairro Bom Pastor, no município de Natal, quando diz ser seu corpo

[...] um agente da cena, quando danço, canto no pastoril sinto rejuvenescer. Parece que meu corpo volta há uns vinte anos atrás quando eu podia fazer muitas coisas que não faço hoje. Foi com o pastoril daqui que deixei meu corpo mais solto, hoje faço ginástica, danço quadrilha, danço boi de reis, encontro às amigas da dança. Meu corpo aqui fala, se pronuncia quando dança, ele na dança fala de forma livre, acontece pelo meu espírito jovial e de quem está dançando comigo. Nesses encontros aqui na associação meu corpo vive uma diversidade de coisas, eu tenho agora uma outra compreensão dele.

O corpo no Pastoril cria sentidos e, ao criá-los, compartilha a experiência vivida por seus brincantes ao executar os movimentos/passos do folgado ou ao cantar as canções do mesmo.

O Pastoril como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1999, p.212), afirma que “[...] a apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal”.

Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando tais noções ao conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

O corpo do qual falamos nos faz pensar em um corpo que se (re)educa a partir de processos culturais. Pensar essa perspectiva de corpo na educação é poder pensar um ato educativo em que há criação de novos sentidos para a existência e a possibilidade de interpretações

diversas para uma mesma situação, podendo se constituir numa possibilidade de educar que não negue a própria condição humana.

Esse educar revela-se quando as pastoras tecem seus bordados, cortam e costuram seus figurinos, ensinam os passos a novos participantes, encorajam o cântico das cançonetas, faz vibrar a sonoridade das jornadas em “boa noite meus senhores todos”, “esquentam seus corpos com a brincadeira” e deixam-se levar pela embriaguez da música e da dança.

Vale ressaltar que as jornadas ainda comportam um grande índice de oralidade que, para Zumthor (1989), designa tudo aquilo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, na manutenção que o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na memória de certo número de indivíduos.

Podemos dizer que as cançonetas cantadas nas jornadas também educam, posto que as mesmas são rememoradas pelas brincantes mais antigas como verdadeiras poesias, firmam-se no espaço e no tempo de suas memórias: “[...] palavra viva, da qual emana a coerência de uma inscrição do homem e de sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino” (ZUMTHOR, 1989, p.168).

A Mestra e a Contramestra, que puxam os cordões de pastoras, são, em grande parte, responsáveis pelas cantigas das cançonetas. São elas, juntamente com as demais pastoras dos cordões vermelho e azul, que iniciam as jornadas, saúdam o público, reverenciam o menino Deus, chamam o Velho⁴ para brincar e disputam a atenção dos espectadores. A própria participação no folguedo está condicionada a tal saber, que é o da transmissão oral dessa cultura, uma cultura que é vista como sendo transmitida de uma geração a outra, por meio de símbolos, artefatos, cânticos, por meio do olhar e do escutar.

No Pastoril, aprender a olhar e a escutar imprime-se sobre nosso corpo como presenças sensoriais. Podemos dizer que a experiência perceptiva das brincantes é anterior à atividade artística, pois as projeta por meio de seu corpo numa experiência essencial de seus mundos. Tanto o conhecimento quanto a obra de arte (Pastoril) dependem da exploração do mundo pelo corpo e da sua relação com as coisas. Conceitualmente, trata-se da “fórmula carnal” (MERLEAU-PONTY, 2007).

⁴ Personagem hilário desse folguedo. Caracteriza-se como um palhaço e é responsável pelas cançonetas de duplo sentido, bem como pelos famosos bailes dados nos espectadores. É uma espécie de organizador, mestre, palhaço. Esse personagem é encontrado apenas no pastoril profano.

A percepção do folguedo pelas brincantes se dá através do olhar e do escutar porque o corpo, ao articular o mundo conforme significados, remete o sujeito à sua vida passada e futura. Conforme Merleau-Ponty (1999), a vida consciente e perceptiva é “[...] sustentada por um ‘arco intencional’ que projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.190).

Olhar para tal folguedo sob a ótica das brincantes é uma experiência de aprendizagem aprendida com o movimentar-se que não segue uma lógica técnica de movimentos codificados. Essa experiência da visão para os movimentos dançados do folguedo embalados pelas canções e pelo prazer de brincar o Pastoril vai além de um olhar supérfluo sobre o folguedo.

Segundo Merleau-Ponty (2004), a experiência da visão não é uma visão do panorama que temos das coisas ou do mundo, mas o que ela exprime é o invisível do mundo, pelo qual encontro as coisas e o mundo, lá onde eles estão.

Temos sim uma visão que é presença imediata no mundo e que procura seu ponto de apoio nas coisas vistas, porque aquilo o que vejo faz parte da mesma abertura e a relação não é de contradição entre eles, mas é imediata e até frontal com aquilo que meu olhar me chama.

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

Olhar no Pastoril, segundo dona Helena, é fundamental, pois é a partir do olhar que as novas e velhas gerações aprendem a brincar-lo. Esse observar é tão importante porque é a partir dele que se dá a aprendizagem dos movimentos do folguedo; há uma incorporação dos movimentos olhando, ouvindo, “brincando”.

O olhar das brincantes é vivido por elas mesmas, ele é “[...] soberano incontestável na sua ruminação do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 48), independentemente se sua dança acrescenta algo ou não.

O olhar é o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e significações. Os olhos procuram a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores. A visão que nasce nos olhos não deixa de ser passiva se considerar que depende do mundo externo. Ao mesmo tempo que o olhar é sair de si, também é trazer o mundo para

dentro de si (CHAUÍ, 1988, p.33). Talvez seja por esse motivo que aprender a “brincar” Pastoril seja essa aprendizagem atribuída ao olhar.

No Pastoril torna-se evidente que a aprendizagem do folguedo se dá particularmente pelos olhos e pelos ouvidos, apesar de o corpo participar por inteiro dessa aprendizagem. Na cultura do escutar, somos desafiados a repotencializar a capacidade de vibração do corpo diante dos corpos dos outros, a ampliar o leque da sensorialidade para os demais sentidos.

Tendo isso em vista, olhar e escutar no Pastoril faz com que os brincantes aprendam, por meio da experiência dos mais antigos na brincadeira, por isso, ser fundamental a visão e a escuta.

Escutar no Pastoril é de grande importância, pois é por meio da escuta que os brincantes incorporam as canções, que são de fácil assimilação para os mesmos. Tais canções são transmitidas aos brincantes pela oralidade; não há uma escrita das mesmas, não se aprende em espaços escolares, são nos ensaios e pela repetição que as mesmas são cantadas e apreendidas pelos brincantes iniciantes. Interessante observar que as canções, todas elas, são aprendidas pelas pastoras, independentemente do personagem que a pastora atue. As letras tradicionalizadas projetam temas, expondo construções poéticas saudosas, melancólicas, pueris, religiosas, acintosas, subvertendo a moral vigente, a exemplo do Pastoril profano. Zumthor (1989) afirma que essas generalidades da oralidade se dão sem o socorro da escrita, fornecendo equivalentes líricos para as narrativas na medida em que os versos vão se modificando.

Pensamos o Pastoril como uma tela em que o pintor, com suas pinceladas, vai colocando a sua marca, a sua originalidade, o seu corpo. A experiência do pintor é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (MERLEAU-PONTY, 2004).

Merleau-Ponty (2004) afirma que o fundamento inédito da pintura depende da maneira como “o pintor emprega seu corpo”. O pintor, assim como o brincante de Pastoril, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas.

Merleau-Ponty (2007) afirma que aquilo que é visível possui quem vê, assim como quem vê (vidente) também possui o visível. A carne é essa espessura entre o que é visto e quem vê:

É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem. Pelo mesmo motivo, estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso e, por isso, naturalmente destinado a ser visto por um corpo. (MERLEAU-PONTY, 2007, p.132).

A carne é um conceito singular para Merleau-Ponty, afirmando que ela é fundamental para a filosofia porque não se trata da ideia de um corpo objetivo, pensado a partir de uma alma e porque rompe com a separação entre sujeito e objeto. A carne não é nem matéria, nem espírito, nem substância: “Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a idéia” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 136).

Nas imagens de pastoris potiguaras percebemos que não há uma técnica de dança para as brincantes, no entanto, há a incorporação dos movimentos aprendidos pela aprendizagem do olhar, da cultura. Não há uma racionalidade técnica ou uma padronização do corpo e do gesto; no entanto, podemos observar nas imagens que o aspecto da brincadeira é evidenciado no folguedo. Tal folguedo, como saber da tradição, está como afirmam Nóbrega e Viana (2005, p. 19), inscrito nos corpos: “[...] saberes constantemente renovados, pois o corpo que dança está sempre criando novos hábitos, novas significações”.

No Pastoril não há uma técnica pré-definida, em que os brincantes sigam como verdade única. Não há uma preocupação com a técnica, no entanto, podemos dizer que nos folguedos populares toda técnica é técnica do corpo: “Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22): “A técnica é o meio para a criação da forma expressiva, o símbolo, o exercício da senciência; o processo da arte é a aplicação de alguma habilidade humana para esse propósito essencial” (LANGER, 1980, p.42).

Na história da humanidade, a técnica representa um fenômeno dinâmico e presente praticamente em todos os domínios da vida; na dança, apresenta-se enquanto um elemento que, em certa medida, acaba

se sobrepondo à experiência estética, remetendo-nos a um conceito e ao uso reducionista e vulgar desse elemento.

Técnica deriva do grego *Techné*, o fazer artístico. Conforme Abbagnano (2000), o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer, significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade.

Se a técnica é o instrumento indispensável para a sobrevivência do ser humano, como apresenta Abbagnano (2000), podemos dizer que a técnica, mesmo não sendo codificada no Pastoril, é indispensável ao brincante para a expressão de sua arte. Assim, a técnica é importante para a criação da expressão em arte, daí sua estreita relação.

O conceito de técnica do antropólogo francês Marcel Mauss (1974) em muito pode nos auxiliar a perceber a técnica como algo imprescindível ao aprendizado, que difere de cultura para cultura. Mauss (1974) diz que toda técnica propriamente dita tem sua forma e que as mesmas encaixam-se facilmente em um sistema que é comum a elas.

Mauss (1974) comenta que os fatos relacionados aos movimentos, atitudes e hábitos do homem têm de ser entendidos no contexto em que ocorrem. Assim, não há uma maneira natural de caminhar, de sentar, ou de dormir que seja comum a toda a humanidade. Existem, sim, diferentes modos para realizar determinadas ações, diferentes técnicas corporais. Como se refere o autor, as técnicas corporais são “[...] maneiras pelas quais os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974, p.212).

Considerando os estudos de Mauss (1974), compreendemos que, na dança, a palavra técnica está ligada principalmente à capacidade operacionalizada pela energia criadora do artista. Assim, entendemos a técnica como conhecimento prático do manuseio de determinados recursos, a um fazer; visa ao aprendizado do desenhar e delinear das ações do brincante no tempo e no espaço.

A técnica é uma maneira de realizar os movimentos, organizando-os segundo as intenções formativas de quem dança. Ela está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem, passando a ser um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, de facilitar o manifestar da dança no corpo, ou seja, tornar o corpo que dança ainda mais dançante.

Percebe-se que a técnica deve se aprofundar mais no seu objetivo de desenvolver as capacidades do brincante, sua autonomia, sua independência enquanto matéria-prima, objeto de arte, pensador e

idealizador do fazer dança. Não é mais apenas para construir uma linguagem comum de grupo, mas para fazer com que cada membro do grupo pesquise e molde sua individualidade, descubra a sua particularidade, reforce sua identidade e, com isso, contribua para a arte do grupo.

Pela técnica os movimentos cotidianos são transformados em movimentos de dança através da utilização de procedimentos técnicos que não se opõe, necessariamente, a técnica à expressividade. A técnica em dança é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções de quem dança.

Para Langer (1980) o movimento na arte deve sofrer modificações, pois o mesmo torna-se expressão, torna-se gesto. Todo movimento na dança é gesto ou um elemento de exibição do gesto sempre motivado pela semelhança de um movimento expressivo. Logo, “gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada. [...] Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido” (LANGER, 1980, p.183).

Outro elemento a ser configurado nesse corpo brincante do Pastoril é o gesto ou as gestualidades que as pastoras fazem em sua dança; essa gestualidade configura a brincadeira e é através do gesto que as mesmas expressam seus movimentos dançantes.

O gesto no Pastoril é, no dizer de Josiene, ex-brincante do Pastoril de São Paulo do Potengi, RN, que dá brilho a brincadeira. É através dele que as pastoras mostram a dança para seu público; é pela gestualidade, principalmente dos braços, que as canções ganham vida, vibram e convidam o espectador a participar do folguedo.

Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos (SCHMITT, 2006). Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. O gesto é o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento:

[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objecto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um. (SCHMITT, 2006, p.22).

A historicidade do corpo faz com que haja modificações e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros formando, portanto, a linguagem do corpo; o corpo está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidades próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

Paula Francinete, brincante do Pastoril de Bom Pastor, a respeito dos gestos feitos nesse folguedo, informa que ele vai mudando de acordo com o tempo. Em suas palavras, “a gestualidade do Pastoril de hoje é diferente dos pastoris de antigamente”. Ainda dando a fala a essa pastora, a mesma diz ser a gesticulação das mãos uma das coisas mais bonitas no folguedo, pois é por meio de suas mãos que ela passa todo encantamento da brincadeira. O rebolado dos quadris e os passos que elas ensaiam ajudam na composição da dança.

Os gestos são um dos elementos constitutivos dos rituais e das danças da tradição: “Estes gestos são “movimentos” do corpo [...]; são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p.24).

No Pastoril, a amplitude, o ritmo, a velocidade desses movimentos e dessas ações gestuais têm a maior importância: um gesto pode ser apressado, mas também pode ser, dependendo das circunstâncias, lento, comedido, exacerbado ou mesmo condensar-se à realidade em que se adequa seu brincante.

No referido folguedo existe uma vasta gama de gestos que se distinguem segundo seus brincantes, suas finalidades e suas motivações, mas que, no conjunto, contribuem para inscrever os corpos desses brincantes nas relações sociais e para enriquecer os modos de significação dançante entre os indivíduos.

Os gestos se revelam num poder persuasivo, colocando em jogo todos os sentidos não só de quem executa, mas também de quem observa. Merleau-Ponty (1999) afirma que o corpo é o nosso meio geral de ter o mundo. Para o filósofo, o corpo, quando se movimenta, reorganiza-se, informa-se sobre o meio ambiente, ao mesmo tempo informa-se sobre si mesmo, criando significações transcendentais ao dispositivo anatômico. Desse modo,

ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo

de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

No Pastoril, assim como nos outros folguedos populares, os brincantes, quando dançam, comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Tais brincantes demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto, que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado; é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999):

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251).

O gesto no referido folguedo é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses brincantes; ele é poético, pois o brincante de Pastoril dança consigo e dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dançam.

Através da dança é que o brincante guarda em seu corpo o passado sob forma de técnicas, de gestos, experiências formativas e de vivências incorporadas. Ele afirma essas experiências no presente e esboça prontidões para o futuro. Por essa experiência expressa nessa celebração, na dança, ele busca suprir outra necessidade, a de viver em toda a plenitude a beleza desenhada e residida nas formas, nas cores, nos sons, na gestualidade de sua dança. Corpo que se transforma ao olhar do espectador, possibilitando-lhe experiência de ver vários quadros se desenhando pelos gestos. Corpo que varia sua espacialidade e temporalidade. Rasga o tempo e lança-se no espaço, joga com essas duas dimensões, criando diferentes nuances (VIANA, 2006).

O corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico no qual todas as funções são retomadas. O corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico no qual todas as

funções são retomadas; nele as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras, como argumenta Merleau-Ponty (1999).

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.

As imagens do Pastoril por nós pesquisadas evidenciam o corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que, no brincar e cantar das brincantes, traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que as mesmas dançam.

Esse corpo carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto, no Pastoril, tais gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante.

Nesse encontro de festa e de celebração para o brincante e o espectador, encontramos o riso como um elemento indispensável tanto para quem brinca, quanto para quem assiste à brincadeira.

Consideramos a estética do riso importante para a Educação na atualidade; concordando com alguns autores, tais como Larrosa (2004), de que pouco se ri na educação. Refletir o riso no Pastoril e trazê-lo para ser refletido na educação nos leva à constatação de algumas recorrências interessantes: o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, a cultura, o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a educação não pudesse mais se estabelecer fora dele.

Não sendo alheio à educação, o riso se escorre, acontece, irrompe com todo seu potencial e se movimenta, serpenteando nessas redes com os saberes que se tecem nos cotidianos das pessoas. Logo, o riso suspende a razão, desarma-a e é por isso que ele deveria irromper irreduzível nos espaços escolares. Mas apesar de pensarmos que o riso deve fazer parte da educação, percebemos que ele, na educação, é convertido em uma técnica, em um método ou atitude, o que parece mais perverso ainda.

No Pastoril, não há uma técnica para se rir ou fazer rir; ele é espontâneo e pode ser evidenciado quando as pastoras cantam a entrada do velho ou quando este faz gracejos com elas ou com o público, como

fica evidenciado na cançoneta “é mais embaixo”, de autoria dos velhos Faceta e Barroso.

O riso no Pastoril, por meio de seus personagens, entra em contato com o sério, dialoga com o sério, com essa linguagem elevada que pretende envolver o mundo, compreendê-lo e dominá-lo, com essa linguagem canonizada e aceita que não duvida de si mesma.

Há espaços para o riso e para o novo no Pastoril. Há regras, mas também há improviso, risco e presença de elementos inesperados. Nesse sentido, a brincadeira do Pastoril traz características semelhantes às do jogo. Bakhtin (2002) acha que pelo elemento do jogo e pelo caráter concreto e sensível as festas populares estão relacionadas com as formas artísticas e animadas por imagens; mistura-se, nesse jogo, aquilo que é sagrado com aquilo que é profano, quebram-se hierarquias no calor da brincadeira e do riso.

Ouvir, ver, sorrir, são verbos que ganham outras sonoridades, visualidades, expressividades no Pastoril, pois ao escutar e ao ver as canções e os movimentos dos passos do Pastoril, seus brincantes aprendem com a vida, com o seu corpo e ao mostrar-se para que outros apreciem suas dança, fazem-no rir, brincar, cantarolar as cançonetas desse folguedo popular que se expressa no corpo de quem brinca.

Dessa forma, o corpo do Pastoril pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição), ludicidade por meio do jogo de assimilação e troca de informações que se compraz no tempo, no espaço e na eroticidade, uma vez que mistura vários sentidos, como de religiosidade e prazer ao mesmo tempo, mas que, na verdade, é o corpo se comunicando com o mundo a sua volta.

São corpos vivos que sorriem, desregram-se da seriedade dos gestos petrificados em sentidos fixos para dar lugar ao lúdico, ao risível, ao corpo como possibilidade de existência. Os brincantes desse folguedo popular são seres corporais, seres em movimento e, parafraseando Baitello Junior (2001), seu corpo é a primeira mídia, o primeiro meio de comunicação de sua dança.

Assim, podemos considerar que essa educação no Pastoril se dá no riso, no ver e no escutar dos brincantes desse folguedo popular. Educação celebrada no riso, num corpo que comporta o surpreendente, o indizível, que se revela em beleza, rompe a mecanização gestual, não se fixando em regras pré-estabelecidas, que busca, ao brincar, ampliar as referências educativas, como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento.

Corpo que se faz poética através das cançonetas que despertam e reconvoam seus brincantes para brincar e perceber para além das coisas

já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que considera a linguagem dos gestos, que convida a ouvir, a ver, que se deixa falar, que aciona sua capacidade expressiva, encarnada, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados e querem se deixar falar, criar, que se direcionam a um educar aberto à transformação, à inovação.

Nesse folguedo da cultura popular brasileira, a educação se dá como um processo em que seres humanos se relacionam e que neste relacionar-se se fazem e se transformam. Desta forma, educação pressupõe um espaço de relações humanas no qual palavras, sentidos, afetos, corpos, pessoas se posicionam, marcam lugares, definem ações e se encontram. Nesse sentido, educamo-nos nas escolas, nas famílias, nas ruas, nos bares, nas Igrejas, no cotidiano, na transmissão de saberes não escolarizados; educamo-nos pelo escutar, pelo olhar e pelo riso.

Jornada de despedida

As reflexões explicitadas até o momento nos remetem a pensar a aprendizagem por meio da cultura como um espaço de apropriação do conhecimento produzido pelos brincantes e que essa aprendizagem é significativa, pois possibilita refletir sobre o vivido, conhecer os sentidos criados e recriados em sua cultura como realidade mutante e paradoxal, tendo no riso uma educação que é celebrada, festejada e inscrita no corpo.

Para os brincantes de Pastoril, cada ensaio, cada apresentação é uma celebração, muito mais do que simples aprendizado de utilidades práticas para atividades cotidianas; a aprendizagem é significativa, pois os brincantes incorporam os gestos, as músicas, a dança como uma forma de educar pelo ouvido e pela visão.

Esses brincantes incorporam, quando brincam, uma educação que celebra a vida. Para eles, o templo da educação é o templo do riso e da sabedoria popular, que é igualmente o templo do prazer, da circulação do conhecimento pautado na memória, na escuta, no olhar; tais conhecimentos no Pastoril também são éticos e estéticos, posto que abrigam as vivências do êxtase, da alegria, do arrebatamento quando dançam e quando cantam suas canções, quer sejam de cunho sagrado ou profano.

Nesses Pastoris potiguares, reafirmamos uma educação celebrada no corpo através do riso, da alegria manifestada em sua dança e em suas canções aprendidas e reencantadas, revelando histórias da criação daquilo que eles acreditam; histórias que revelam sua gestualidade, sua corporeidade, seu mundo vivido. Esse folguedo da cultura popular

brasileira revela-se enquanto educação, quando faz conhecer outras possibilidades de compreensão do fenômeno, possibilidades lúdicas e participativas instauradas nos corpos dançantes dos brincantes (NÓBREGA, 1999):

Essas danças são portadoras da nossa memória e constituem a diversidade da formação social brasileira, demonstrando elementos de resistência à homogeneização da cultura pelo domínio eurocêntrico, além de contribuir para a desmistificação do elemento popular, considerado como algo grotesco, exótico, ou mesmo, inferior à cultura erudita. (NÓBREGA, 1999, p.136).

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

Nessa educação pautada no riso, no corpo, apontamos cenários educativos que se imbricam com a própria vida do brincante de Pastoril e que faz parte de seu mundo vivido. Tais cenários são incorporados por esses brincantes pela escuta, pela visão, pela memória, pelo riso. Pensar essa aprendizagem da cultura como educação celebrada no corpo através do riso é

[...] pensar em um educar que inclua a criatividade, a flexibilidade, a sensibilidade, o entusiasmo, o amor, o corpóreo, o estético. Porém, não negando o prosaico de nossas de nossas vidas, mas sim poetizando-o, para que poesia e prosa possam gozar de instigantes diálogos. No contato com esse sentido estético da vida, percebemos que a dança pode ser compreendida como educação capaz de permitir e despertar um sentido de beleza, que não se prende a padrões ou dicotomias, mas que rejunta fragmentos e abre novos horizontes para uma vida que não negue a sua realidade paradoxal. (PORPINO, 2006, p.138).

Uma educação que valorize a escuta, a visão, o riso, a memória. Tais elementos podem colaborar com a organização do conhecimento na Arte, na Educação Física e, em particular, na Educação.

Enfocamos neste trabalho uma educação celebrada no corpo através do riso e a contribuição da mesma para a Arte, para a Educação, para a vida. Nesse percurso, consideramos o objetivo deste trabalho

fundamental para a compreensão do fenômeno pesquisado. A nós coube o estudo desse fenômeno, que é um folguedo da cultura popular brasileira, sem desrespeitá-lo, penetrando nessa manifestação artística sem feri-la, evitando o sacrilégio da mesma, contendo-nos com o uso das palavras, pois as mesmas são perigosas para afirmar e teorizar qualquer vivência estética.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. *O corpo e suas linguagens*. Conferência de abertura do I Colóquio Brasileiro sobre Corpo/Consciência, Natal, RN, novembro de 2001.
- BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume-Hucitec, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-64.
- GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. Natal: FUNCART/Secretaria do 4º Centenário, 1999.
- LANGER, Susane. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga Neto. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.
- MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza. *Corpo e cultura de movimento: cenários epistemológicos e educativos*. 2002, 165f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o conhecimento complexo*. 1999, 220f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba.

- _____. Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DE EDUCAÇÃO MOTORA, 3, CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MOTORA, 2, 2000. Natal, p. 54-59, set-out. 2000. Editora da Unicamp.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da; VIANA, Raimundo Nonato Assunção. Espaço e tempo das danças populares: uma abordagem coreológica. *Revista Paidéia*, Revista Brasileira de ensino de arte e educação física, Natal, v.1, n.1, p.9-32, dez.2005.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: EDUFRN, 2006.
- SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de. (Org.). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Corpo, prazer e movimento*. São Paulo: SESC, 2002.
- VALENTE, Waldemar. *Pastoris do Recife antigo e outros ensaios*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995.
- VIANA, Raimundo Nonato Assunção. Corpos que dançam: expressões da linguagem do corpo na educação. *Revista Interface*, v.2, n.1, jan/jun, 2005. Natal: Editoração e Impressão do CCSA/UFRN, 2005.
- _____. *O bumba-meu-boi como fenômeno estético*. 2006, 177 f. Tese (Doutorado em Educação) -Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz: de la literatura medieval*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Recebido em: 03/03/10.

Recebido em: 28/09/10