

UM CORPO LÍRICO: ELEMENTOS PARA COMPREENDER O PASTORIL COMO FENÔMENO ESTÉTICO, POÉTICO E CULTURAL

NÓBREGA, Terezinha Petrucia; VIEIRA, Marcilio de Souza

Abstract

This work presents a review on the body language during the Middle Ages, that is, the communication via the movements or attitudes of the body during the period of history between classical antiquity and the Italian Renaissance. Thus, it considers the body's shape and expression taking into account cultural processes and tensions between the consecrated and the profane. Studies by Le Goff, Foucault and Bakhtin offered authoritative guidelines for this review.

Resumo

O artigo apresenta uma revisão teórica sobre o corpo na idade média, delineando o que chamamos de *corpo lírico*, cujos contornos, espacialidade, gestualidade, são investidos pela historicidade dos processos culturais e por uma poética que considera as tensões entre o sagrado e o profano. O corpo lírico configura uma poética, um gênero estético que se reinventa nos dramas pastoris contemporâneos. O objetivo dessa revisão é mapear conceitos e práticas corporais encontradas no período medieval, como possibilidade para se pensar o *corpo lírico* dos folguedos populares brasileiros, em particular o Pastoril e sua construção estética, poética e cultural. Para tanto, buscamos os estudos da história nova ou história cultural, em especial os estudos de Le Goff; aspectos da filosofia do corpo, em particular da sexualidade tal como compreendida por Michel Foucault e estudos sobre a cultura e a estética medievais realizados por autores como Bakhtin.

Keywords: body language, middle ages

Palavras-Chaves: corpo, idade média

Data de submissão: Outubro de 2010 | **Data de aceitação:** Dezembro de 2010.

Terezinha Petrucia da Nóbrega - Doutora em Educação (UNIMEP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Curso de Educação Física da UFRN. Vice Coordenadora do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC). Correio eletrônico: pnobrega@ufrnet.br

Marcilio Vieira de Souza - Doutor em Educação pela UFRN, Professor da Rede Pública de Ensino da Cidade do Natal, RN, Brasil; Professor e Coordenador do Curso de Educação Física da FARN. Membro pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC). Correio eletrônico: marcilio26@hotmail.com

Notas iniciais: elementos para compreender o corpo lírico

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

Entendemos esse corpo lírico como o corpo brincante dos povos medievais configurado numa efervescência dionisíaca, na qual se ressaltam a relação do eu com os outros, com a festa, as práticas corporais, o sagrado e o profano, a sexualidade e a lírica medieval do corpo licencioso contribuindo para se pensar a lírica do corpo na construção dos folguedos populares brasileiro, em particular o Pastoril. Desse modo, refletir sobre as configurações do corpo no período medieval se faz necessário para a sua compreensão no presente, dado os símbolos, o ascetismo, a condenação, a interdição, mas também o caráter lírico, poético desse corpo. O corpo não é, portanto, fixo ou constante como nos apresenta Le Goff e Troung (2006) e Bakhtin (2002), mas pode ser modificado, aperfeiçoado, sagrado, profanizado e suas necessidades produzidas e organizadas de diferentes maneiras, transgredindo uma moral cristã vigente.

Nesse período, na cultura do corpo floresceram os torneios, os jogos simples e as justas. Esses antigos jogos físicos que não eram considerados esportes¹ objetivavam enobrecer o homem e fazê-lo forte e apto. As justas e os torneios na verdade, substituíam os jogos públicos greco-romanos e eram praticados para melhor adestramento dos cavaleiros, que, por conseguinte impunha boa prática de esgrima e equitação. Outras práticas corporais, estas mais voltadas para a plebe, consistiam em manejo de arco e flecha, escalada, marcha, salto, corrida e luta (Corbin, Courtine, & Vigarello, 2008; Le Goff, & Truong, 2006).

A nobreza quando não estava em guerra, utilizava o seu tempo também em jogos, em caçadas geralmente a cavalo, e em justas e torneios. Competições equestres e combates com armaduras e lanças eram atividades corporais daquele povo nobre. As atividades hípicas, afora o status de classe, sempre foram utilizadas no lazer das camadas dominantes. Os cavaleiros medievais, paralelamente às atividades equestres, praticavam também outros

¹ “Os historiadores por muito tempo se perguntaram se o ‘o homem medieval’ havia praticado esporte. Ora, parece que os exercícios físicos da Idade Média não se ligam nem ao esporte antigo (grego, em particular), nem ao moderno, isto é, tal como ele foi codificado desde o século XIX” (LE GOFF; TRUONG, p. 149, 2006).

exercícios, com armas, como a espada e a maça. A cavalaria tinha um cunho religioso e militar, profundamente inspirada nos valores cristãos de defesa dos fracos, de exaltação da justiça, de idealização da mulher e do amor. (Le Goof, & Truong, 2006; Cambi, 1999).

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

Para os servos, a cultura física ficava restrita aos jogos populares, às lutas corpo a corpo e às demonstrações de força em feiras e festas ocorridas nos feriados religiosos. Os homens da Idade Média jogavam e faziam exercícios físicos, o corpo não deixava de estar em movimento. Das camadas oprimidas da sociedade saíam os saltimbancos, os acrobatas, os lutadores das cortes, bem como os infantes de batalhas e os jograis (Le Goff, & Truong, 2006).

Essas práticas corporais, ao contrário do que se pensa, deixavam de lado a violência, revelando a bravura, a lealdade de seus praticantes e principalmente o espírito da festa, da celebração. Assim como a Idade Média não foi mais “escura” do que qualquer outra época, a construção corporal não foi nesse tempo cinzenta e monótona. A experiência do corpo nesse período ocorre por meio de uma espécie de "fusão dos contrários", tais como as observadas nas dinâmicas entre o nascimento e a morte, a fé e a festa, o corpo e a alma. Dessa forma, o corpo social do medieval despontou nas praças públicas urbanas com o riso, as brincadeiras e as farsas improvisadas, reconhecendo o baixo corporal como uma forma licenciosa de transgressão corporal.

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

nos ensinam sobre o corpo e a cultura de cada época e lugar, permitindo compreender e criar horizontes de significações estéticas.

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

O corpo sagrado e profano do medievo

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

A Idade Média foi a época da grande renúncia ao corpo. As manifestações sociais mais ostensivas, assim como as exultações mais íntimas do mesmo são amplamente reprimidas. No medievo o corpo é o lugar de um paradoxo. Por um lado, o cristianismo não cessa de reprimi-lo; por outro, ele é glorificado, sobretudo por meio do corpo padecente de Cristo, sacralizado na Igreja como corpo divino (Le Goff, & Schmitt, 2006; Bakhtin, 2002).

A subjugação do corpo pela religião transitava entre pólos opostos e o interesse desta por este era redimi-lo para que a alma contida ali pudesse encontrar sua redenção. O corpo, dessa forma, é contido pela concepção anti-corporal do cristianismo institucionalizado, mas resiste à sua repressão por meio da festa, do riso, das metamorfoses que este era capaz de suscitar; é considerado a prisão e o veneno da alma, à primeira vista, portanto, o culto deste na Antigüidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do mesmo na vida social. (Le Goff, & Truong, 2006).

O corpo na Idade Média era percebido como centro dos acontecimentos, tendo uma idolatria divina sobre ele e uma conseqüente separação do corpo profano e do corpo sagrado, sendo definido como um instrumento de consolidação das relações sociais existentes entre a igreja, o feudo e o povo. Dessa forma, a moral cristã tolhia qualquer tipo de prática corporal

que visasse o culto ao corpo, pois o mesmo poderia tornar a alma sagrada em impura (Le Goff, & Truong, 2006).

Essa oposição dual do corpo e da alma nos medievalistas é que compõe o homem, como comenta Le Goff e Schmitt (2006, p. 255), tanto de um corpo que era material, portanto mortal, quanto de uma alma, imaterial e mortal.

No limiar da Idade Média, o corpo era qualificado de "abominável vestimenta da alma" e a igreja o mortificou com pertinaz tenacidade jejuando, vergastando-se na vã tentativa de afastar a tentação, portanto o pecado (Le Goff, & Truong, 2006).

Alma sublime e glorificada a contrastar com o corpo desprezado e perverso. Corpo tão depressa santificado como violentado, desejado e anulado, ignorado e exaltado. Assim antecipando a suprema desforra do corpo, que ao longo dos séculos medievais acabará por se tornar onipresente, luminoso, magnífico; alimento privilegiado do próprio erotismo (Le Goff, & Truong, 2006).

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

O corpo e a moral sexual

Numa sociedade que durante séculos, uma pastoral do medo sensibilizava para os perigos da carne, do corpo, sede dos pecados, este, de certa forma, extrapolou com sua docilidade e sua utilidade quando aboliu as fronteiras do antigo modo de pensar e lhe endereçou um novo olhar ao que nos parece ter sido libertado de seus pruridos anti-córporeos e anti-sensuais para descobrir-se como corpo capaz de representar sem as fronteiras impostas pela sociedade vigente.

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

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

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

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

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

Na mulher, o corpo era a principal nascente dos pecados da carne. A vida da mulher, então, deveria ser controlada e guardada pelos homens e, claro, pelos eclesiásticos havendo dessa forma, um embate entre o corpo e a alma, onde o sexo é o campo de batalha e onde a mulher é vista como a fonte de todo o pecado, subordinada por uma raiz espiritual, mas também corporal (Brown, 1990; Le Goff, & Truong, 2006).

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

Assim, é possível afirmar que o corpo sexuado da Idade Média é majoritariamente desvalorizado, as pulsões e o desejo carnal, amplamente reprimidos. O próprio casamento cristão que aparece, não sem dificuldades, [...] será uma tentativa de remediar a concupiscência (Le Goff, & Truong, 2006, p. 41).

Ao discutir o regime das relações sexuais nos tratados da vida matrimonial, Foucault (1984), afirma ser o lugar reservado às relações sexuais muito limitados. Mas, destacará alguns princípios no qual a relação entre o uso dos prazeres e a vida de casamento é formulada. O autor coloca que tradicionalmente o vínculo entre o ato sexual e o casamento era realizado em função da procriação e não havia razão para que os homens reservassem seus prazeres sexuais somente para a própria mulher.

O princípio de um monopólio sexual, fazendo os dois esposos parceiros exclusivos, não é requerido na relação matrimonial. Pois se a mulher pertence ao marido, este só pertence a si mesmo. A dupla fidelidade sexual, como dever, engajamento e sentimento igualmente compartilhado, não constitui a garantia necessária, nem a mais alta expressão da vida de casado (Foucault, 1984, p. 132).

Assim como a reflexão sobre a relação sexual era limitada na discussão da vida matrimonial, a economia dos prazeres também era tratada com uma extrema reserva. Seus princípios gerais afirmavam que a relação conjugal não deveria ser estranha nem a Eros nem a Afrodite. Mas essa presença dos prazeres físicos no casamento era acompanhada de um princípio que afirmava não dever tratar a própria esposa como uma amante (Foucault, 1984).

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

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

Corpo e prazer sexual não estão sistematicamente associados ao mal, embora sejam controlados pela fé e por uma moral dual da sexualidade.

No entanto, este mesmo corpo de sexualidade restringida passa a ganhar visibilidade no século IV, mesmo que essas visibilidades da sexualidade fossem ainda controladas pela fé, pela igreja. Os casados eram autorizados a manterem relações sexuais, desde que preservando os dias santos, a menstruação, a gravidez e a lactação.

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

O sexo, segundo Foucault (1988), é a instância que se mostra subjacente a tudo que somos e que nos fascina pelo poder manifestado e pelo sentido que é ocultado, é a condição ótima tornada necessária pelo dispositivo da sexualidade e seu funcionamento. Para o filósofo, o dispositivo da sexualidade encontra-se a serviço das estratégias de saber e de poder, apresentando a produção da sexualidade como um saber que diz o verdadeiro e o falso acerca do sexo.

O discurso do sexo torna-se o centro das questões políticas e econômicas sob controle das instituições como a igreja, a medicina e o Estado, por exemplos. Para Foucault (1988), o sexo fica subordinado a essas “instituições”, as quais, com o intuito de organizar e apropriar-se de seus saberes, obrigam-no à existência discursiva doutrinária.

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

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

Conforme indicam Le Goff e Truong (2006), da severidade do cristianismo à obstinação do paganismo, da urgência do riso ao dom das lágrimas, do rigor do celibato ao amor cortês, da gula à abstinência anorética, do elogio da dor à busca clandestina e

marginalizada, ao vôo do prazer e da construção do erotismo constrói-se uma compreensão de corpo carregada de tensões tais como o sagrado e o profano, o prazer e o pecado, o ascetismo e o arrebatamento.

Essas tensões estão presentes e constituem a lírica do corpo licencioso encontrado em gêneros poéticos e artísticos medievais, entre eles os dramas pastoris.

A lírica medieval do corpo licencioso

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

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

O corpo nesse contexto revelava-se como uma das possibilidades líricas do corpo licencioso para a *Commedia dell'Arte*, possibilidade que se dava através das improvisações, das técnicas de acrobacia, do canto e da mimese (Vieira, 2005).

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

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

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

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

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

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

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

Além disso, tratava-se de um corpo em evolução dentro de um mundo material também mutável. Os corpos nasciam, cresciam envelheciam e morriam para serem substituídos pelo novo. Para Bakhtin (2002) essa imagem de renovação constante é o grande aspecto positivo do realismo grotesco popular. Todos os fatos que expressam esse caráter transitório e material também ganham importância: o comer, o beber, as necessidades

naturais, a transpiração, a cópula, a gravidez, o parto, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, as feridas. “Em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados” (Bakhtin, 2002, p. 277).

Os corpos grotescos que irrompiam insistentes e desafiadores constituíram-se numa rebelião de um corpo real contra aquele idealizado pela cultura medieval da igreja, fazendo-se ver sem restrições e recordando a todos a sua absoluta materialidade e transitoriedade. Nesses, o belo, o atraente e o importante estavam mais em baixo do que em cima, não era um corpo moralista, mas que falava por meio de representações, de gestos e de canções, sendo, portanto, um corpo que não era governado por formalidades.

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

O corpo, como apresentado, era território de luta constante, permanente; era o corpo do não ressentimento e da afirmação do devir; era exibido em seus excessos e em seus sofrimentos. Parece-nos que este corpo licencioso da Idade Média era o mesmo dotado do espírito das práticas corporais, da festa, do teatro, da música. Era o corpo dos nobres, que tinham privilégio nos torneios, nas justas, mas também era o corpo da plebe, uma cultura em língua vulgar que, refletindo a atmosfera cavaleiresca, aspirava a um novo ideal e afirmava um conceito de vida já inteiramente alheio aos valores religiosos.

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

Às festas carnavalescas residiam o clima de festa, a idéia utópica de um mundo melhor; criavam um tipo especial de comunicação caracterizada pelo freqüente uso de expressões e palavras típicas daquele povo medieval. Linguagem familiar da praça pública onde blasfêmia, palavras injuriosas e grosserias tinham significados ambivalentes. O que

dominava, sobretudo era o sentido da festa, do riso que atingia até mesmo as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso (Bakhtin, 2002).

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

O carnaval na Idade Média e no início do Renascimento era uma festa popular onde se invertia o que era tido como oficial e predominava o hiperbólico e o grotesco. Era uma festa para ser vivida pelo povo, e não assistida por ele. Durante a festa carnavalesca, além das diferenças sociais que eram temporariamente abolidas, papéis sociais e de gênero também eram trocados (Bakhtin, 2002).

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

O corpo lírico do Pastoril

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

A lírica medieval com certeza se deixou cativar pelos seus *villancicos* poemas breves de motivo pastoril, na tradição das *pastorelas* provençais e galego-portuguesas. Como herança direta surgiu então os cânticos populares muito importantes em toda a Europa medieval, chamados *Noëls* na França, *Villancicos* na Espanha e *Folia* em Portugal (Valls, 1991).

Esses *villancicos* incorporavam em suas comédias, danças e músicas elementos de origem tradicional, sagrada e profana, apesar de ter uma origem litúrgica. Os *villancicos* transformaram-se em peça de língua vulgar que se cantavam com textos populares ou poemas retirados dos cantos litúrgicos. O *villancico* foi, pois, uma forma culta tipicamente

hispanica que se converteu num gênero religioso mediante a adaptação das melodias profanas que cantava o povo (Valls, 1991).

Provavelmente esses cantos, acrescidos do teatro de Gil Vicente, depois de José de Anchieta e Manoel da Nóbrega, constituem as matrizes mais diretas das diversas danças populares existentes no Brasil, dentre elas o Pastoril.

Waldemar Valente (1995), comenta que o Pastoril é a encarnação profana do auto natalino e sua encenação compreende o episódio da natividade evocando o nascimento do deus menino.

Mello e Pereira (1990) concordam que essa metamorfose do Pastoril de origem religiosa passando para o domínio do profano, não se deu de hora para outra, pois o mesmo fenômeno ocorreu com os *villancicos* já no século XV.

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

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

Estudiosos do pastoril como Valente (1995), Mello e Pereira (1990), apontam o final do século XIX no Brasil como à passagem do Pastoril religioso para o Pastoril profano. Dessa forma, antigos presépios, lapinhas e pastoris sagrados tiveram que conviver com esse folguedo profano. O seu surgimento não implicou a eliminação dos autos natalinos citados, sendo estes encontrados ainda em sua forma sagrada em alguns estados brasileiros da região nordeste.

No Pastoril profano esse comportamento pode ser observado em algumas canções que trazem características libidinosas. Geralmente essas canções iniciavam/iniciam as jornadas para que estas ficassem/fiquem depois mais picantes com a presença do Velho.

O profano no Pastoril é o domínio do cotidiano, da liberdade, da leveza e da espontaneidade; profano é ausência de pecado, de escrúpulos, de proibições e tabus. O mundo profano costuma abrigar à irreverência, a comicidade, a gozação, o ridículo.

Ratificamos a importância do Pastoril profano para os folguedos e as danças dramáticas brasileiras, uma vez que este ganhou visibilidade a partir da presença de novos

personagens que compõem o auto. Neste, figura a presença do Velho, personagem hilário e um dos condutores da “brincadeira”.

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

Povos que dançavam, cantavam, transgrediam; amantes das festas dançadas contribuíram para sua manutenção, assim como aconteceu com o Teatro Popular Medieval, através dos gêneros teatrais como as farsas, os mistérios e as moralidades. Da Idade Média citamos a dança de São Vito, a dançomania e as danças mourisca surgidas, segundo alguns autores, no século VIII, de acordo com outros no século XI. Reproduzia-se na dança mourisca a primitiva dança de armas na forma de uma batalha entre mouros e cristãos.

Nesse período não havia festa sem dança e esta, em cada local tinha seu lugar próprio, afirma Zumthor (1993).

Entre as danças às quais podiam entregar-se ao sabor das circunstâncias [...] algumas, de longínqua origem pagã, inicialmente ligadas a cultos agrários, permaneceram até a época modernas tradicionais no campo; outras, saídas dessas talvez, mas repensadas segundo um modelo inspirado nos salmos, desde a Alta Idade Média foram integradas pela liturgia católica, enquanto manifestação da alegria espiritual; outras enfim, a partir do século XII, elaboração cortês das primeiras ou das segundas [...] espalharam-se no meio nobre, a título de recreação mundana (Zumthor, 1993, p. 246)

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

Dançou-se nas praças públicas, dançou-se para celebrar; assim como os corpos medievais ousaram dramatizar e cantar desafiando o poder do clero. Ressaltamos dessa forma, o teatro popular medieval representado pelos mimos, pantomimas, saltimbancos. Este teatro dialogava com Deus e o diabo, era cheio de vida e contrastes, provocava as proibições

da igreja estendendo-se para além da casa de Deus, sendo colocado no meio da vida cotidiana.

Os corpos dos atores medievais extrapolaram as proibições da igreja quando se permitiram satirizar a fé cristã, utilizar-se de gestos obscenos em cena, uso de diferentes línguas vernáculas em suas representações, bem como diferentes figurinos e acessórios cênicos.

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

Notas finais: o corpo lírico dos Pastoris de hoje

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

Podemos observar que o corpo ocidental medieval encontrava-se em plena metamorfose, apesar das restrições do Cristianismo. Não se tratava mais de aceitá-lo como ele era, mas sim de corrigi-lo, transformá-lo e reconstruí-lo. O indivíduo medieval em transformação buscava em seu corpo uma verdade sobre si mesmo que a sociedade não conseguia mais lhe proporcionar. Assim, na falta de realizar-se em sua própria existência, este indivíduo procurava realizar-se nas práticas corporais, nas festas populares e nas artes, através do seu corpo. Ao mudá-lo, ele buscava transformar a sua relação com o mundo, multiplicando os seus personagens sociais.

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

É interessante observar que, a lírica do corpo medieval pode ser encontrada na contemporaneidade nos pastoris brasileiros sejam eles sagrados ou profanos. Quando fazemos referências à estética das danças medievais, podemos encontrar nos pastoris resquícios dessa estética nos tropos que eram dramas litúrgicos medievais, na *Commedia dell'Arte* italiana e nos *villancicos* ibéricos que muito contribuíram para a formação dessa dança no Brasil.

Esses pastoris encontrados em grande parte nas regiões norte e nordeste do Brasil encontram solo fértil em terras potiguares aonde se desenvolveram em seus aspectos profano-religiosos em várias cidades norte-riograndense sendo este folguedo dançado por crianças, adolescentes e idosos configurando-se como um folguedo do ciclo natalino, mas que é dançado o ano todo na rua, no palco, na escola.

Pensamos que esses Pastoris fomentam uma discussão na Arte, na Educação Física e na Educação quando tematizam o riso e possibilita reflexões sobre os folguedos populares na contemporaneidade. Assim, fomentar a educação, por meio dos folguedos populares, não se resume em buscar sua execução em festas sazonais, tampouco oferecer a idéia de que dançar se faz dançando, numa visão de dança apenas como passatempo, muito menos centralizada na espetacularização e no aprimoramento técnico.

Entendemos que o licencioso no Pastoril não perde a poética lírica do arrebatamento, da imaginação, do riso, quando diz respeito aos personagens (mestra, contra-mestra, Diana, velho), as músicas de duplo sentido, aos gestos e a espacialidade (do corpo e social) em que esses pastoris se realizam.

Compreender esse corpo lírico é uma forma de estarmos compreendendo na contemporaneidade o universo artístico e estético do mesmo iniciado na Idade Média e que pode estar adquirindo novo significado, nos apontando uma apreciação estética nas artes cênicas, nas práticas corporais, na educação física, capaz de incentivar a crítica, a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades instituídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. (2002). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume-Hucitec.
- Brown, P. (1990). *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cambi, F. (1999). *História da pedagogia*. São Paulo: Editora UNESP.
- Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2008). *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes.
- Eco, U. (1983). *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Eco, U. (1989). *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (1984). *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Le Goff, J., & Schmitt, J. (2006). *Dicionário temático do ocidente medieval. Vol. I*. Bauru, SP: Edusc.
- Le Goff, J., & Truong, N. (2006). *Uma história do corpo na idade média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mello, L. G., & Pereira, A. R. M. (1990). *O pastoril profano de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.
- Valente, W. (1995). *Pastoris do Recife antigo e outros ensaios*. Recife: Comunicação e Editora.
- Valls, T. F. (1991). *La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcádia: una encrucijada de tradiciones escénicas*. Congresso Internacional Teatro Spagnolo e Italiano del Cinqueto. Volterra, Itália, maio/jun.
- Vieira, M. S. (2005). *A estética da Commedia: contribuições para o ensino das artes cênicas*. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Vieira, M. S. (2010). *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso*. Tese em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Vigarello, G., Corbin, A., Courtine, J. (2008). *História do corpo: Da renascença às luzes*. Rio de Janeiro: Vozes.

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.