

## **CORPO E GESTUALIDADE NOS PASTORIS POTIGUAR**

VIEIRA, Marcilio de Souza

---

### **Abstract**

The Pastoral is a dance drama, transformed into a secular-religious syncretism that is well received particularly in the Northeast of Brazil taking root in new re-constructions of characters like the Old Master and the foreman of ballet. This paper aims to understand the body and demeanor of popular dance, in especially dance of Pastoral. Introducing the phenomenological attitude of Merleau-Ponty as a reference method.

### **Resumo**

O Pastoril é uma dança de representação dramática, transformado em sincretismo profano-religioso que encontra boa receptividade principalmente na região nordeste do Brasil criando raízes em novas re-elaborações dos personagens como o Velho, as Mestras e Contramestras do bailado. O presente texto tem por objetivo compreender o corpo e a gestualidade do brincante popular, em especial o brincante de Pastoril. Apresentamos a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty como referência metodológica.

**Key-words:** Body; Gesture; Pastoral.

**Palavras-chave:** Corpo. Gestualidade. Pastoril.

**Data de submissão:** Agosto de 2010 | **Data de aceitação:** Setembro de 2010.

---

Marcílio Vieira de Souza - Doutor em Educação, Professor de Artes. Graduado em Artes Cênicas e Educação Física, Professor e Coordenador do curso de Educação Física da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte – FARN/Brasil. Membro Pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC/UFRN. Correio electrónico: [marciliov26@hotmail.com](mailto:marciliov26@hotmail.com)

## **CORPO E GESTUALIDADE NOS PASTORIS POTIGUAR**

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 (ANDRADE, 2002).

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

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

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

Segundo autores como Andrade (2002) e Mello e Pereira (1990), desde tempos muito antigos até o final do século XVI, são representadas peças de um ato relativas ao Natal, Reis, Páscoa, numa mistura de elementos pastorais e alegóricos, de bailados,

textos e canções. Esse teatro popular se afirmou em Portugal com os *villancicos* galego-portugueses, fonte primeira dos nossos pastoris.

O caráter religioso desse folguedo está cheio de teatralidade, porém são os elementos sociais profanos que vão pouco a pouco tomando importância desmensurada, que destroem a finalidade religiosa primitiva do teatro<sup>1</sup> e que nos fazem rir. Tais elementos são encontrados no corpo licencioso através da gestualidade dos personagens do Pastoril profano e nas cançonetas de duplo sentido.

O presente texto tem por objetivo compreender o corpo e a gestualidade do brincante popular, em especial o brincante de Pastoril. Apresentamos a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty como referência metodológica. A Fenomenologia é um constante recomeçar. Ao recorrermos a ela como uma atitude reconhecemos o nosso olhar sobre o fenômeno, aquilo que se mostra para nós enquanto sujeitos pesquisadores, e assumimos a redução e o mundo vivido como abordagens metodológicas para se pensar o fenômeno pesquisado. A partir do momento em que o fenômeno se revela aos nossos olhos, imbuídos da instrumentalização necessária e pertinente, colocamo-nos "intuitivamente" e "habilidosamente" a favor do fenômeno na perspectiva de nosso olhar.

### **O corpo fenomenológico – performático do brincante popular**

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

---

<sup>1</sup> Com poucas diferenças, os estudiosos afirmam que as comemorações do Natal, a festa da Natividade, surgiram no início do século X. Conforme comprovam as pesquisas de Mário de Andrade (2002), a ideia de comemorar o nascimento do Cristo através de representações dramáticas foi do monge Tuotilo. Essas comemorações se espalharam em Sequências e Tropos. O Trope consistia em intercalar textos novos e frases melódicas novas com textos religiosos oficiais da Igreja, cantados em gregoriano (GASSNER, 1997). Logo, tanto na França como na Inglaterra, os tropos dialogados do Natal se desenvolveram rapidamente, transformando-se em núcleos do drama litúrgico medieval. Dividiam-se em três partes principais: a anunciação do nascimento do Cristo aos pastores; a adoração aos três Reis Magos; o massacre dos inocentes. Os dois primeiros temas se conservaram vivos e se desenvolveram com rapidez por todo o ocidente europeu e Portugal, através dos jesuítas, que assim repassaram para o Brasil Colônia.

Nesse encontro de festa e de celebração para o brincante e o espectador, encontramos o corpo como um elemento indispensável tanto para quem brinca, quanto para quem assiste à brincadeira. É através de sua presença corporal refletida em sua dança que tais corpos se projetam, experimentam, transformam, conformam, sentem prazer, dor, amor, fome, festejam seus rituais.

Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos. É mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, 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 desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens do Pastoril referenciadas no segundo capítulo desta tese; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem. A afirmativa acima pode ser configurada na fala de uma brincante de Pastoril, do Bairro Bom Pastor, no município de Natal, Brasil, quando diz ser seu corpo:

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

encontros aqui na associação meu corpo vive uma diversidade de coisas, eu tenho agora outra compreensão dele.

O corpo no Pastoril cria sentidos e, ao criá-los, compartilha a experiência vivida por seus brincantes que executam os movimentos (passos) desse folguedo ou cantam as cançonetas. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico nos quais todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras.

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

As imagens de vídeo, os ensaios e as apresentações do Pastoril evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que no brincar e cantar desses brincantes traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que eles dançam. O Pastoril como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

Ao afirmar que o corpo é sensível, o filósofo cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (MERLEAU-PONTY, 2004).

A pintura é caracterizada, então, como uma prática que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. “O

pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.15).

A pintura, assim como os folguedos populares, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ela não expressa somente dados visuais; o olfato, o tato, até mesmo o paladar são, numa pintura ou num folguedo, a exemplo do Pastoril, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

O pintor, assim como o brincante de Pastoril, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando a essas noções o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

Esse corpo do qual falamos nos faz pensar em um corpo que se educa a partir de processos culturais, educa-se na informalidade, fora dos espaços escolares. Pensar essa perspectiva de corpo na Educação é poder pensar um ato educativo em que há criação de novos sentidos para a existência e a possibilidade de interpretações diversas para uma mesma situação, podendo se constituir numa possibilidade de educar que não negue a própria condição humana (PORPINO, 2006).

Corpo que se faz poética através das canções, que desperta e reconvoca seus brincantes para brincar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que consideram a linguagem dos gestos, que convidam a ouvir, a ver, que se deixam falar, que acionam suas capacidades expressivas, encarnadas, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados, que se deixam falar, criar, que se direcionam a um educar aberto à transformação, à inovação.

No Pastoril tais corpos se destacam pelo papel cômico das imagens obscenas e dos gestos licenciosos. Eles se proliferam nos pastoris profanos e constituem poderoso motivo de riso. Nesse cômico, a performance do Velho de Pastoril é singular a cada brincante que interpreta tal personagem e ele, o brincante, sabe usar essa performance a seu favor para fazer rir aquele que assiste.

Essa gestualidade licenciosa no Pastoril também educa nosso deseducado olhar. É por meio dela que os brincantes desse folguedo mostram sua dança. É por meio da visão que nós, espectadores, enxergamos tais movimentos licenciosos. É através da visão que os brincantes, em um primeiro momento, apreendem os movimentos dançados desse folguedo, mas além da visão eles empregam todos os seus sentidos para fazer reverberar sua dança.

É a partir do olhar que nossa visão anuncia, suscita sentidos em nosso corpo e, ambigualmente, ele, com seus sentidos, habita a visão. Assim, o corpo operante, descrito por Merleau-Ponty (1999, 2007), compreende-se como um emaranhar entre movimento, corpo, visão e mundo. Não nos é alheio concluir que a visão suscite o movimento, pois mesmo sem saber como opera nosso corpo, logo que vemos alguma coisa, já sabemos nos juntar a ela. Talvez seja por esse motivo que aprender a “brincar” Pastoril seja essa aprendizagem atribuída ao olhar.

É através do olhar que primeiro interrogamos as coisas e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Merleau-Ponty (2007, p. 135) apresenta uma peculiar leitura do entrelaçamento entre o corpo e o que ele pode ver. “Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele”. Ele entende, assim, que há uma recíproca inserção e entrelaçamento entre corpo visível e todos “visíveis com ele”. Nesse contexto, descreve que a reversibilidade que define a carne permite o estabelecimento de relações entre os corpos e ultrapassa o campo do visível.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty explicita como corpo e mundo imbricam-se, revelando através desse envolvimento de reversibilidade os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras

diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que sem ele nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Ao analisar como, segundo Merleau-Ponty, o pintor emprega seu corpo e acrescentamos o brincante de Pastoril, compreendemos, portanto, que a visão abre nosso corpo ao mundo, é de dentro dele que o corpo aprende a projetar-se e, no entanto, é ele também que projeta nossa visão. O filósofo diz ser a visão um pensamento condicionado pelo corpo, pelos “acontecimentos do corpo”, que nos fazem ver uma coisa ou outra. Esse pensamento se dá num “mistério de passividade”, sem seu próprio arbítrio sobre as leis que o regem. Continua argumentando que quando, por exemplo, se quer compreender como a situação dos objetos é vista, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes do seu corpo, e que é capaz de, a partir daí, dirigir sua atenção ao espaço que está no prolongamento dessas partes.

O olhar imprime-se sobre o corpo dos brincantes de Pastoril. Olhar, nesse folguedo, segundo dona Helena, do Pastoril de Ponta Negra, é fundamental, pois é a partir do olhar que as novas e velhas gerações aprendem a brincar-lo. Esse olhar é tão importante porque é a partir dele que se dá a aprendizagem dos movimentos do folguedo; há uma incorporação desses movimentos olhando, ouvindo, “brincando”. O olhar dessas brincantes é vivido por elas mesmas, ele é, parafraseando Merleau-Ponty (2004, p. 48), “[...] soberano incontestável na sua ruminação do mundo” independentemente se sua dança acrescenta algo ou não.

A visão nos abre ao mundo, ao intelecto, ao pensamento, como também fundamenta, sustenta o conhecimento ao nos envolver no sentido bruto, o sensível significativo que a visão revela. A visão nos revela a Carne do mundo; nela os sentidos não estão separados; nela passado, presente e futuro não são coisas distintas, fechadas e separadas. A visão é, portanto, essa reversibilidade da carne; a carne é essa espessura entre o que é visto e quem vê (MERLEAU-PONTY, 2004).

A visão, para o filósofo citado, depende do movimento. Ele afirma que o visível instiga o movimento. Para ele o envolvimento entre o visível e o movimento não se resumiria a uma relação de unilateralidade.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão envolve conhecimento, uma abertura ao Ser.

É pelo olhar que rimos dos gestos licenciosos do Velho, quando este personagem canta e movimenta-se em cena numa gestualidade licenciosa que beira ao cômico com suas obscenidades, sátiras e absurdos. Nesses gestos licenciosos, que fazem rir o público, esses elementos do riso avultam a quebra da ilusão cênica, o à parte, a piada, o absurdo e o equívoco. Tais gestos licenciosos na cena fazem reverberar o riso quando há diálogos cúmplices com as pastoras e com o público (VIEIRA, 2010).

Esse olhar na apresentação do folguedo volta sua atenção em alguns personagens, tais como o Velho, a Mestra e Contramestra e a Diana. Nessas apresentações, focamos nosso olhar para o Velho, que traz consigo um cajado, uma espécie de bengala, colorida, em formato de cobra, que aponta para as pastoras e para os espectadores e com ela faz gestos licenciosos. Ao se utilizar de tal elemento e manipulá-lo de maneira libidinosa ora para uma pastora, ora para outra, ou ainda para alguém da plateia, faz com que tal público ria dessa manipulação licenciosa da bengala.

Esse cajado ainda é chamado de “macaxeira do velho”, “já tomou, já tomasse”, “urinou”, e com ele o personagem, como se manipulasse um enorme falo, vai convidando/manipulando o espectador e as pastoras para entrarem nas suas nuances, com seus trejeitos licenciosos e modificação da voz, dando ao manejo do cajado uma eroticidade exacerbada. Esses gestos licenciosos, que fazem rir o mais sério espectador, podem ser observados quando o Velho, junto com a Mestra ou a

Contramestra, cantam as canções de duplo sentido. Pelas canções e pelos “remexidos” de tais personagens percebemos uma moral sexual por nós comentada em capítulos anteriores e respaldada por Foucault na história da sexualidade (VIEIRA, 2010).

Nessas canções de duplo sentido, o velho mexe e remexe seu corpo e a extensão dele, que é sua bengala, convidando a pastora para requebrar, cantar, dançar e fazer o povo rir de tais remexos eróticos.

*É verdade senhor velho*  
*O senhor é incapaz*  
*Senhor velho me respeite*  
*O senhor não é voraz*  
*Quando eu era pequenino*  
*Eu gostava de calção*  
*Quando eu era pequenino*  
*Eu gostava de calção*  
*As meninas me chamavam prá pegar*  
*Na minha... (mão)*  
*É verdade senhor velho*  
*O senhor é incapaz*  
*Senhor velho me respeite*  
*O senhor não é voraz*  
*Quando eu era pequenino*  
*Eu andava de calceta (bis)*  
*As meninas me chamavam*  
*Pra tocar na minha corneta...*

(DOMÍNIO PÚBLICO)

Com sua licenciosidade provocada pela gestualidade libidinosa, o Velho de Pastoril ironiza, parodia, satiriza com seu humor, faz rir quem está na plateia. Esse riso é comunicativo; quem ri necessita pelo menos de um parceiro para associar-se a ele e

rir do que é mostrado, estabelecendo-se como um fenômeno social. O corpo, no Pastoril, remete-nos a sua condição humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. No folgado citado, a dança desses brincantes se configura na experiência do corpo, do movimento, da sensibilidade, da musicalidade, da gestualidade.

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

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

O gesto, nesse folgado, é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses brincantes. Ele é poético, pois o brincante de Pastoril dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades licenciosas, e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dança.

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

Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através dele um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim, a

significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Nesse folguedo da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada brincante; esses gestos criam sentidos de significações, logo, ao criarem sentidos, eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 59). O referido autor argumenta que,

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim compreendido, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

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

Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. 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 que está sempre se reorganizando. E

por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico.

Paula Francinete, brincante do Pastoril de Bom Pastor no município de Natal, a respeito dos gestos feitos nesse folguedo, informa que eles vão mudando de acordo com o tempo, que “a gestualidade do Pastoril de hoje é diferente dos pastoris de antigamente”. Ainda dando a fala a essa pastora, ela diz ser a gesticulação das mãos uma das coisas mais bonitas no Pastoril, pois é através de suas mãos que ela passa todo o encantamento da brincadeira. O rebolado dos quadris, os passos que elas ensaiam ajudam na composição da brincadeira. A referida pastora lembra ainda das brincadeiras do Velho com sua bengala colorida e como ele a movimentava, fazendo o público dar risadas (VIEIRA, 2010).

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

No Pastoril, a amplitude, o ritmo, a velocidade desses movimentos e dessas ações gestuais têm a maior importância: um gesto pode ser apressado, mas também pode ser, dependendo das circunstâncias, lento, comedido, exacerbado ou mesmo condensar-se à realidade a que se adequa seu brincante. Neste folguedo toda gestualidade é elemento de grande impacto na transmissão e recepção da performance do brincante. Neste, os movimentos acompanham a narração da cena e, como justifica Zumthor (2010, p.207), “[...] cabe ao corpo modalizar o discurso, explicar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências”.

No Pastoril existe uma vasta gama de gestos que se distinguem segundo seus brincantes, suas finalidades e suas motivações, mas que no conjunto contribuem para inscrever os corpos desses brincantes nas relações sociais e para enriquecer os modos de significação dançante entre os indivíduos. Tais gestos, quando licenciosos, fazem rir aquele que observa e aquele que é observado e é objeto de derrisão. Pudemos observar tais gestos licenciosos com a cançoneta “o galo”.

*O galo tinha um filho frango*

*Um filho frango*

*E a mulher é uma galinha*

*Uma galinha*

*Ela dorme no pau*

*Ela dorme no pau*

*Ela dorme no pau*

*E ainda acorda cantando*

(DOMÍNIO PÚBLICO)

Quando o Velho canta essa cançõeta, vai manipulando o cajado para frente e para trás, próximo da pastora, e aponta para o público, coloca-o no seu ventre e remexe, provocando gargalhadas em quem assiste à cena. O Velho do Pastoril retira ainda as gargalhadas do espectador com seus trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias. Para provocar o riso no Pastoril, o Velho, pícaro tenaz, utiliza-se de jogos de palavras, da ridicularização, do estereótipo, do grotesco, do burlesco, da obscenidade e da ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. Trata-se de um riso provocador, pois tais ações e seus usos são cuidadosamente orquestrados pelo personagem.

Esse corpo, que no Pastoril carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto no referido folguedo esses gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante. Corpo que através de sua gestualidade corporal constitui-se em técnica, uma vez que é dotado de tradição e eficácia. Corpo que se educa pelas possibilidades da escuta das cançõetas e da licenciosidade dos gestos e é na tessitura social e cultural que tais elementos invocam o riso como aprendizado que passa a ter significações, variando conforme os processos educacionais e culturais do brincante de Pastoril. Corpo que compreende o riso neste folguedo como uma espécie de fenômeno liminar, que é capaz tanto de afirmar quanto de subverter a ordem.

Esse corpo é compreendido por Nóbrega (1999) como obra de arte, aberta e inacabada, configurada pela experiência corporal denotada pelo movimento, por meio do logos sensível e estético, da dimensão poética revelada no movimento do gesto, investidos de plasticidade e beleza de cores, sons e formas. É corpo vivo, como afirma a Fenomenologia merleau-pontyana, corpo dotado de sentidos em todos os seus atos e que em suas relações, quer seja com os objetos do mundo, quer seja com o próprio

mundo ou ainda com o outro, encontrará novas formas de ver esse mundo. No Pastoril ele pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição), ludicidade, libidinosidade, através do jogo de assimilação e troca de informações que se compraz no tempo e espaço e eroticidade, uma vez que mistura vários sentidos como de religiosidade e prazer ao mesmo tempo, mas que, na verdade, é o corpo se comunicando com o mundo a sua volta.

Sendo assim, pensamos que esse corpo e sua gestualidade licenciosa expressa o riso no Pastoril e desfaz as dicotomias existentes entre o sério/cômico, a gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade. Parece evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado, a visão sério-trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso.

Afirmamos que tal gestualidade licenciosa provoca o riso no Pastoril brotando como uma significação positiva, como fonte regeneradora que seja capaz de restaurar, renovar a sisudez da Educação com seu caráter transformador e utópico. Um caráter de recriação de novas vidas que se exprime na vitalidade, na intensidade que emana desse folgado personificado no corpo de seus brincantes.

Configurando-se como uma Educação celebrada no corpo e no riso, apontam-se cenários educativos a partir de suas cançonetas e de sua gestualidade licenciosa apreendida pelo escutar e pelo olhar. Esses cenários educativos configuram-se na festa, no riso e transportam-nos para o comando voraz e anárquico do deus Dionísio, mas também aos zelosos ditames do deus Apolo, com sua sobriedade e espírito reflexivo.

Seduzidos pela astúcia dionisíaca e espírito reflexivo apolínico, celebremos uma Educação do corpo através do riso, Educação que se dá pela aprendizagem da cultura. Ou ainda uma Educação incorporada na dança ou uma dança que é Educação, em que o aprendizado das danças da tradição e dos folguedos populares pode ser pensado como significativos ambientes educacionais que podem contribuir para o questionamento em torno de modelos herméticos e lineares de educar, além de apontar outras possibilidades que são ao mesmo tempo educativas, poéticas, flexíveis, estéticas e pedagógicas.

Nessa Educação pautada no corpo e no riso, apontamos cenários educativos que se imbricam com a própria vida do brincante de Pastoril e que fazem parte de seu mundo vivido. Tais cenários são incorporados por esses brincantes pela escuta, pela

visão, pelo riso. Diante dessas paisagens, destacamos uma compreensão de Educação que extrapola os saberes disciplinares; que mesmo sendo conduzida por uma edição de natureza apolínic, embriaga-nos com uma aprendizagem desregrada, provocadora, autônoma, que se dá pelo processo da escuta, da visão, do riso, que se manifesta no corpo como se fôssemos possuídos pelo espírito dionisíaco que desperta o encantamento por uma Educação que não mesura, não censura, não quantifica, mas que dá espaço para uma aprendizagem anárquica descortinada pelo riso.

Assim, podemos considerar que essa Educação no Pastoril se dá no corpo através do riso, no ver e no escutar dos brincantes desse folguedo popular. Educação que comporta o surpreendente, o indizível, que se revela em beleza, rompe a mecanização gestual, não se fixando em regras pré-estabelecidas, que busca, ao brincar, ampliar as referências educativas como aquela capaz de amplificar a textura corpórea dos processos de conhecimento. Nesse folguedo da cultura popular brasileira, a Educação se dá como um processo em que seres humanos se relacionam, e nesse relacionar-se se fazem e se transformam. Dessa forma, Educação pressupõe um espaço de relações humanas em que palavras, sentidos, afetos, corpos, pessoas posicionam-se, marcam lugares, definem ações e se encontram. Nesse sentido nos educamos nas escolas, nas famílias, nas ruas, nas igrejas, no cotidiano, na transmissão de saberes não escolarizados; educamo-nos pelo escutar, pelo olhar e pelo riso.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.
- GASSNER, John. **Mestre do teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MELLO, Luiz Gonzaga de; PEREIRA, Alba Regina Mendonça. **O pastoril profano de Pernambuco**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.
- 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.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Para uma teoria da corporeidade**: um diálogo com Merleau-Ponty e o conhecimento complexo. 1999. 220f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: **Educação Motora**. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora, Natal, p. 54-59, set.-out. 2000.
- 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.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O bumba-meu-boi como fenômeno estético**. 2006. 177 f. Tese (doutorado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. 2010. 175 f. Tese em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 2010.