



## O corpo performático do velho, brincante popular

### Body performative old, popular trifling

Marcilio de Souza Vieira<sup>1</sup>

#### Resumo:

Evidencia o corpo brincante/performático do Velho e o articula com os personagens *dell'arte* e palhaços de circo. Corpo que não é sujeito a normas, mas que é polissêmico, brincante e irradiador de gestualidades, que com suas habilidades com o canto e as improvisações através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido faz o público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena, de sua performance licenciosa que não perde a poética lírica do arrebatamento, do riso.

**Palavras-chave:** performatividade, persona, riso, velho

#### Resumen:

Se destaca el cuerpo insignificante/performativo antiguo y se articula con *dell'arte* personajes y payasos de circo. Cuerpo que no está sujeta a reglas, pero es polisémico, insignificante y gestualidades irradiador que con sus habilidades con el canto y las improvisaciones a través de gestos licenciosos y canciones de doble sentido hace reír al público de sus payasadas, sus movimientos jocosos, su libertinaje lascivo de su actuación licenciosa que no pierde el raptó poético lírico, se ríe.

**Palabras clave:** la performatividad, la persona, ríe, viejo

#### Abstract:

It highlights the body trifling/performative Old and articulates with *dell'arte* personas and circus clowns. Body which is not subject to rules, but it is polysemic, trifling and irradiator gestus that with his skills with the singing and improvisations through licentious gestures and double meaning songs makes the audience laugh at their antics, their movements jocular, his lewd licentiousness of his licentious performance that does not lose the lyrical poetic rapture, laughing.

**Keywords:** performativity, persona, laughter, old

---

<sup>1</sup> Pós-Doutor em Artes (UNESP “Júlio Mesquita Filho”), Doutor em Educação (FRN), Professor do Curso de Dança da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN) e do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR); é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN. Autor dos livros *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso*, *Persona de dança: Edson Claró e Saberes do corpo, tradição na dança*. [marciliov26@hotmail.com](mailto:marciliov26@hotmail.com); [souvyer@yahoo.com.br](mailto:souvyer@yahoo.com.br)

## Jornada de início

O corpo tem sido tema de debates nas ciências humanas, nas ciências cognitivas, nos esportes e na arte. Esse corpo, certamente passou por mudanças que influenciariam a medicina, a educação, as artes, a culinária, os costumes, a dança, a cultura popular, dentre outras inúmeras vias que nos permitiu compreendê-lo.

Da mudança da religião à ciência, passando por diferentes disciplinas e pedagogias, o corpo encontra terreno fértil para ser discutido nas Ciências e nas Artes. Na primeira, o corpo é visto como uma evidência que acompanha todos os seres humanos - do nascimento à morte - sendo que o seu valor, geralmente, é permeado pelo olhar racional. O corpo sujeito às normas visto pelas ciências é inclusive um corpo “corrigido”, no qual a sujeição física produz uma consciência também a ela subjugada, daí a história da disciplina para tornar os corpos dóceis e úteis.

Na segunda acepção vamos encontrar além desse corpo que se subjugava às normas e a medicina, um corpo que transita pelo mundo da Arte, quer seja na pintura, na escultura, na dança, na performance, quer seja no teatro. A Arte, por sua capacidade intrínseca de representação e materialização do "espírito" de uma época, mostra-se como um elemento fundamental para a compreensão da expectativa de corpo que vai se manifestando na Modernidade. O corpo, no teatro, constrói-se e é construído, e nele estão escritas as particularidades do seu momento, de sua cultura, das suas possibilidades que são inúmeras. E não há como categorizá-lo ou defini-lo em uma era, uma vez que a multiplicidade é a sua marca mais visível.

O corpo aqui evidenciado é o corpo performático do brincante popular de Pastoril, um folguedo<sup>2</sup> brasileiro. Mário de Andrade (2002) designou o Pastoril como um folguedo de origem ibérica, tendo sua raiz primeira nos *villancicos*. Folguedo nitidamente popular, justificado pela presença dos presépios no Pastoril religioso, e do Velho, personagem audaz, no Pastoril profano. O Pastoril bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste do Brasil 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

---

<sup>2</sup> O termo folguedo refere-se às festas da cultura popular, com suas encenações, coreografias, musicalidades e personagens.

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 exemplo.

Evidenciamos a performatividade do Velho, personagem do Pastoril cujo corpo é polissêmico, brincante e irradiador de gestualidades. Entendemos Performance a partir do conceito empreendido por Pavis (2002) em que performer é aquela pessoa que canta, dança ou é mimo.

Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental [...] o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro. (PAVIS, 2002, p. 247)<sup>3</sup>

Vale ressaltar que a perspicácia desse personagem no Pastoril e suas habilidades com o canto e as improvisações são essenciais na apresentação do folguedo, posto que é através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido que tal personagem faz seu público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena, de sua performance licenciosa que não perde a poética lírica do arrebatamento, da imaginação, do riso.

Pensar o corpo performático do Velho, brincante popular do Pastoril, no contexto do teatro, é pensá-lo numa manifestação da arte em que o corpo brincante e performático é linguagem e transmite mensagens, conta histórias expressas e comunicadas através da performance do personagem. O corpo que abordamos neste trabalho é festejado, celebrado, revelado como configuração expressiva e simbólica.

Nesse sentido, esses brincantes (Velhos) são corpos que não se dividem, mas que é vivo, que trabalham e que sofrem, que brincam, que sente prazeres, moldam, transformam e conformam, disciplinam-se e disciplinam (VIEIRA, 2012).

<sup>3</sup> Tradução livre do texto de Pavis. “Thermeanglaisparfoiutilisépourmarquerladifférenceavecletherme d’acteur, jugetropp limite à l’interprèteduthéâtreparlé. Le performer, au contraire, est aussilechanteur, ledanseur, ou le mime, bref tout ce que l’artist, occidental, ou oriental est capable de réaliser, sur une scene de spetacle. Le performeréalisetoujourunexploit (une performance) vocal, gestuel ou instrumental [...] Le performer est celuiqui parle et agit em sonnomet s’adresseainsiaupublic, tandis que l’acteurreprésentesonpersonage em feint de ne pás savoissqu’il n’est qu’unacteurduthéâtre. Le performer effectueunemiseen scène de son prop moi, l’acteurjoue le role d’un autre” (PAVIS, 2002, p. 247)

Entendemos esse corpo brincante e performático como uma pedagogia do riso, não no sentido de negação de seus valores, mas que saiamos da exclusividade dos saberes disciplinados, dos métodos seguros e das respostas únicas, para uma pedagogia risível, que polemize e dialogue com o sério.

### **O corpo performático do Velho do Pastoril**

Entendemos esse corpo performático como o corpo brincante dos folguedos populares numa efervescência dionisíaca, na qual se ressaltam a relação do eu com os outros, com a festa, com as práticas corporais, com o sagrado e o profano, com a sexualidade e a lírica do corpo licencioso contribuindo para se pensar tal lírica do corpo performático na construção dos folguedos populares brasileiro, em particular no personagem do Velho do Pastoril.

No Pastoril profano a figura central é o Velho, que aglutina a função de diretor, ensaiador, proprietário, organizador e responsável pelo Pastoril. O Velho, conhecido como Bedegueba, Cúria, Xapuleta, Venove, V8, Faceta, Xaveco, diversos apelidos, é uma espécie de bufão, de palhaço de circo que comanda as jornadas (cantos das pastoras) e se esparrama em piadas, numa atuação que ressalta o histrionismo<sup>4</sup>, a improvisação.

Figura cômica no Pastoril profano, o Velho não escolhe as palavras para declamar versos apimentados e, às vezes, até mesmo indecentes, e cantar suas canções impróprias para menores. Ele se apresenta como um verdadeiro palhaço, vestindo geralmente um fraque de cores espalhafatosas, calças listradas, uma gravata bem maior do que a comum, com uma flor na lapela, empunhando uma bengala, com um chapéu de abas largas, acompanhando a dança das pastoras e exagerando nos gestos (VIEIRA, 2012).

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

---

<sup>4</sup> Histrionismo vem de histrião, entre os romanos, ator de comédia, comediante, bobo.

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

A respeito das canções, a maioria de duplo sentido, exaltando o culto à carne e ao prazer, marca o ponto alto do espetáculo. Essas cançonetas são motivos de riso para quem assistia/assiste às apresentações do Pastoril profano exemplificado aqui na cançoneira “Dona Maçu” (BARROSO, 2003), de autoria do Velho Barroso, da discografia da Antologia do Pastoril Profano de Pernambuco.

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

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

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

Vieira (2012) comenta que esse comércio e toda a caracterização do Velho do Pastoril Profano fazem lembrar em muitos aspectos os personagens da categoria dos magníficos, *vecchios*, da *Commedia dell'Arte* e suas relações. Destaca-se aqui a relação comercial, mercantil, que a máscara de *Pantaleone* representava. Em cena, ele comercializava tudo, era ganancioso e sovina, assim também é o Velho e o Capitão do Cavalo-marinho, ambos querem tirar vantagens de tudo e todos.

O personagem do Velho como apresentado nas imagens desse texto transcende a moral e as virtudes, ultrapassa o real, permite a ficção, o “faz-de-conta”, a inconsequência. Pode-se acrescentar à descrição do Velho os fatores libidinosos, mulherengos, sem escrúpulos e pudores.

Vale lembrar, ainda, que esse personagem faz parte do universo de personagens populares e é compartilhado pela mesma natureza dos arquétipos do imaginário nacional brasileiro: Pedro Malasartes, Jecas, Pedro Quenga, João Grilo, Chicó, Beneditos, Negros dos mamulengos, Fofão maranhense, Papangus pernambucanos, entre outros que revelam a esperteza, o travestimento e a astúcia, presentes nos brincantes nordestinos e nos palhaços de circo, com seus repertórios de danças, brincadeiras, improvisos, canções e habilidades múltiplas dos artistas que os levam à cena (SANTOS, 2008).

Sobre o corpo performático desse personagem ao ser entrevistado por Santos (2008, p.224) o ator pernambucano Walmir Chagas que dá vida ao Velho Mangaba como ele construiu essa máscara, o mesmo respondeu:

Este personagem ele é inspirado nos Velhos de Pastoril mesmo, dos tradicionais, Barroso e Faceta. Você conhece a cara deles, já viu? Inclusive a maquiagem do Véio Mangaba é muito parecida com a do Velho Faceta. [...] Tem muito tipo de palhaço, tem uma coisa muito variada, tem muito mais, é muito mais amplo do que se imagina. Aí você vê no próprio Pastoril, tem o velho que é o palhaço, o palhaço velho que é um pastor, que alimenta, por mais que tenham vários palhaços, vários artistas, entendeu?

Mello e Pereira (1990) argumentam que o Velho de pastora tem muito de palhaço de circo: a indumentária colorida, folgada, uma careca e cabeleira postiças, bem como uma cara exageradamente pintada; suas piadas e chacotas com o público e as pastoras lembram, na verdade, um palhaço de circo. Podemos perceber na argumentação dos citados autores que o Velho do Pastoril profano está intimamente ligado ao mundo e às formas das manifestações populares, desde o espírito das antigas festas profanas e públicas carnavalescas, com suas canções, brincadeiras, jocosidade, paródia e uso de vocabulário mais grosseiro, bem como dotado de um corpo grotesco.

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

Em Bakhtin (2002, p.17) a característica do grotesco está eminentemente ligada à cultura popular, concebendo o grotesco como um corpo social cujo princípio está contido no povo que continuamente cresce e se renova. Para esse autor, o realismo grotesco é uma herança um pouco modificada “[...] da cultura cômica popular; de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente,

de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores”.

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

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

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

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

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

Por trás das palavras, aparentemente inocentes, escondem-se segundas intenções maliciosas e até obscenas. É interessante observar que essa “brincadeira” que o Velho faz com as

partes do corpo da pastora esteja carregada de insinuações que para um período remoto da história do Pastoril no Brasil era considerado obsceno, sendo esses pastoris muitas vezes perseguidos e interditados pela polícia, que considerava imoral as suas apresentações, uma vez que a figura do Velho, com suas piadas picantes no trato com suas pastoras, fazia, como diziam na época, “a terra estremecer”.

Podemos pensar que o corpo performático do Velho brincante de Pastoril é um corpo transubstanciado, e é nessa transubstanciação que esse corpo cria e se expressa na licenciosidade das músicas e na gestualidade.

O corpo desses brincantes, quando dança, sai de sua condição de objeto para condição de corpo sujeito; corpo que não está no espaço como um objeto. Ele desenha o espaço, garantindo uma conformação original de acordo com a situação”. Esse corpo sujeito, ao dançar, percebe-se e é percebido, é conhecimento estético que pode ser vivenciado, apreciado e refletido. Corpo que é teatralizado, que é presença, valorizado por seus brincantes; esse corpo constrói e é construído para ser visto.

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

Assim, no corpo do brincante popular e, em especial o corpo performático do Velho, ele 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.

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 Velho de Pastoril referenciadas na segunda parte deste trabalho; 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.

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 que Vieira (2012) cita em seu livro “Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso” 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.

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 o assiste.

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

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

ou ainda para alguém da plateia, faz com que tal público ria dessa manipulação licenciosa da bengala.

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

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.

Com sua licenciosidade provocada pela gestualidade libidinosa, o Velho de Pastoril ironiza, parodia, satiriza com seu humor, faz rir quem está na plateia. Esse riso é comunicativo; quem ri necessita pelo menos de um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado, estabelecendo-se como um fenômeno social. O corpo, no Pastoril, remete-nos a sua condição humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. No folguedo citado, a dança desses brincantes se configura na experiência do corpo, do movimento, da sensibilidade, da musicalidade, da gestualidade (VIEIRA, 2012).

No Pastoril, assim como nos outros folguedos populares, os brincantes, quando representam/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).

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

Nesse folguedo da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada Velho; 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).

Alex Ivanovich, Velho do Pastoril Dona Joaquina, da cidade de São Gonçalo do Amarante-RN, 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”.

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.

Santos (2008) afirma que quando o Velho canta essa cançoneta, vai manipulando o cajado para frente e para trás, próximo da pastora, e aponta para o público, coloca-o no seu ventre e remexe, provocando gargalhadas em quem assiste à cena. O Velho do Pastoril retira ainda as gargalhadas do espectador com seus trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias. Para provocar o riso no Pastoril, o Velho, pícaro tenaz, utiliza-se de jogos de palavras, da ridicularização, do estereótipo, do grotesco, do burlesco, da obscenidade e da ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. Trata-se de um riso provocador, pois tais ações e seus usos são cuidadosamente orquestrados pelo personagem.

Esse corpo, que no Pastoril carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto no referido folguedo esses gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante. Corpo que através de sua gestualidade corporal constitui-se em técnica, uma vez que é dotado de tradição e eficácia. Corpo que se educa pelas possibilidades da escuta das cançonetas 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 (VIEIRA, 2012).

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 corpo performático do Velho 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.

Entendemos então que, a compreensão de performatividade nesse personagem estudado se materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz do Velho de Pastoril. Tal corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco, o espetacular e o performático.

### **Proximidades do corpo performático do Velho com personagens da *Commedia dell'Arte* e com o palhaço**

Percebemos que a performatividade do corpo brincante do Velho de Pastoril tem raízes nos *zannis* da *Commedia dell'Arte* e muito do palhaço. Tais aproximações podem ser observadas na indumentária, nos trejeitos, nas improvisações e também no contato com o público.

A afirmativa acima coaduna com o personagem do Velho Mangaba interpretado pelo ator Walmir Chagas quando entrevistado por Santos (2008, p. 224) dessa aproximação:

[...] não estou querendo me comparar, mas eu acho que todo artista é de certa forma um Chaplin da vida. Pode até fazer vários personagens, mas tem um central. É um guia. Na *commedia dell'arte* o cabra era conhecido pelo nome do personagem, o Arlequim e você não sabia qual era o nome do cara. Então o que é que acontece, esse personagem do Véio Mangaba, eu posso correr para qualquer outro personagem, eu sou ator, faço muitas coisas, mas só cai no, é o alterego mesmo, é o super-personagem, eu chamo de super-personagem, basta dizer que a partir deste personagem [...]. O Velho do Pastoril, ele é muito mais o circo, ele é muito mais o palhaço de circo do que outro palhaço destas, pelo menos destas, outras brincadeiras do Nordeste, entendeu?

Se refletirmos sobre os personagens *dell'Arte* na atualidade eles poderiam ser encontrados no Boi Calemba, nos personagens de Birico, Mateus e Catirina, nos menestréis da

cultura popular nordestina, no Velho de Pastoril; no cinema no personagem *Charles Chaplin* e nos *clowns* circenses. Esses personagens são representantes contemporâneos dos tipos encontrados na *Commedia dell'Arte* e que servem de reflexão para compreendermos, na atualidade, como eram os personagens *dell'Arte* (VIEIRA, 2005).

Dentro dessa linhagem dos personagens submetidos socialmente vamos encontrar o Arlequim que era o tipo de criado bobo, desmiolado, astuto e bastante esperto, sempre estava tentando enganar seus patrões por dinheiro, mas geralmente falhava. Arlequim, um dos mais conhecidos personagens da *Commedia dell'Arte*, trazia em sua máscara e figurino características tidas como feia e grotesca. No início, usava uma roupa branca, mas de tanto ser remendada com cores diferentes e numerosas, acabou desaparecendo debaixo dos remendos (VIEIRA, 2005). Seu traje era justo, com remendos multicoloridos em padrões simétricos ou aleatórios.

No Pastoril é o Velho que faz esse papel cheio de artifícios para com as pastoras e o público que o assiste. Estes na sua maioria são pessoas semialfabetizadas que guardam na memória as canções por eles protagonizadas. Alguns desses Velhos como a exemplo do Velho Faceta do estado de Pernambuco e outros como os atores Alex Ivanovich, Velho do Pastoril Dona Joaquina e Walmir Chagas que interpreta o Velho Mangaba trazem cadernos de anotações com essas cançonetas.

A respeito dessas compilações individuais de tais cançonetas de domínio público Mello e Pereira (1990, p.41) afirmam:

O Velho Faceta possuía um caderno em que tinha uma coleção de letras de jornadas e cançonetas do Pastoril. No entanto ele tinha-as de memória. O Barroso que sabe apenas assinar o próprio nome limitava-se a guardar consigo uma lista de títulos de sambas e cançonetas. (MELLO e PEREIRA, 1990, p.41).

Estas compilações individuais fazem referência imediata aos chamados livros de anotações (*Zibaldoni*) típicas das companhias renascentistas de *Commedia dell'Arte*, ou mesmo os livros e apontamentos feitos pelos palhaços circenses, onde alguém da família ou da companhia sempre guarda seus truques, músicas, e inúmeras anotações.

Percebemos ainda outras aproximações entre o Velho de Pastoril e os atores *dell'Arte* quando se trata de seus repertórios. Assim como na atualidade os Velhos de Pastoril carregam consigo um vasto repertório de situações inusitadas, de canções, de improvisos, os atores *dell'Arte* tinham um repertório de situações consideráveis que utilizavam quando se fazia

necessário, possuíam uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de gags<sup>5</sup>, todas arquivadas na memória e utilizavam-nas no momento certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento (FO, 1999). Essas improvisações eram jogos cênicos que o ator treinava, se especializando e criando caracteres típicos de seu personagem que, em determinadas situações, se permitia utilizar esse arsenal cênico; dependendo do público que assistia à peça.

Concordamos com Santos (2008) quando comenta que o uso de tais estratégias para a comunicação dos atores *dell'Arte* utilizando a performance para chamar a atenção se aproxima da atividade performática dos velhos de Pastoril. Tais personagens utilizam esses recursos estratégicos para chamar a atenção do público, para tanto canta, conta piadas, manipula o cajado, etc.; os atores *dell'Arte* utilizavam também, recursos estratégicos para chamar a atenção das pessoas que estavam a sua volta e encenavam números com danças, músicas e movimentos acrobáticos.

Nessas aproximações entre as atividades performáticas dos atores *dell'Arte* e o Velho de Pastoril percebemos que elas têm segundas intenções, com uma visão de troca, os velhos de Pastoril querem que o público veja suas encenações, cantem as canções de duplo sentido, comprem os cravos e rosas das pastoras ou paguem pelos famosos bailes, e para tal ele faz de sua encenação uma performance, artifício que podemos chamar de teatral. Os atores *dell'Arte* queriam chamar a atenção do público para que este também observasse sua apresentação em troca de algumas moedas. Acreditamos que essas atividades não são feitas só pelo simples prazer de se apresentar ao público, mas também a intenção de sobrevivência.

Outra aproximação bastante forte é o corpo grotesco tanto do personagem de Pastoril referendado, quanto ao corpo grotesco dos atores *dell'Arte*. Tal corpo pode ser observado em seus trajes, como no baixo corporal por eles utilizados.

Na *Commedia dell'Arte* Arlequim em pessoa falava em defesa desse corpo grotesco. No seu corpo, todos os atributos estavam subvertidos, o rebaixamento era, enfim, o princípio artístico essencial do realismo grotesco.

Segundo as teorias de Fo (1998) os recursos que os atores *dell'Arte* utilizavam para chamar a atenção de sua performance eram a utilização de perucas extravagantes, de maquiagens fortes e “estranhas”, uso de pernas de pau e voz potente projetada. Tais recursos cômicos

---

<sup>5</sup> Gag: efeito burlesco. São jogos de cena que contradizem o discurso da cena e serve como uma saída para o ator improvisar em situações inusitadas. É semelhante ao *lazzi* da *Commedia dell'Arte* (PAVIS, 1999).

podemos identificar no corpo grotesco do Velho de pastoril quando pinta a cara com maquiagem extravagante, usa roupas coloridas e potencializa a voz para cantas as canções das jornadas do folgado. Todos esses aparatos chamam a atenção do espectador, pois tal brincante é responsável pela sua produção. A esse respeito Bolognesi (2003, p. 173) assevera que “[...] nesse caso o artista é, ao mesmo tempo, ator e autor do enredo encenado, assemelhando-se em muito a forma de encenação da *Commedia dell’Arte*”.

O corpo grotesco do Velho de Pastoril pode ser observado em suas ações junto às pastoras e ao público. Nota-se ainda tal corpo nas apresentações de paródias das músicas religiosas e criações de artistas populares. Reúne em si a crítica social e política, além das brincadeiras picantes. Como dito em parágrafos anteriores geralmente ele utiliza em uma mão uma luneta e na outra uma bengala, cajado, vareta, ou bastão, que é normalmente chamado de “macaxeira” ou “mandioca” transformando esse personagem em um corpo grotesco.

O poder do corpo grotesco no Velho de Pastoril como no cômico *dell’Arte* concentra-se, sobretudo, nas ruas, nas praças, na linguagem coloquial e nas festas, em espaços abertos que facilita/facilitavam um contato mais direto do intérprete com o transeunte.

Com base no exposto podemos conferir algumas aproximações entre o Velho de Pastoril e os cômicos *dell’Arte* com base em suas ações performáticas: criação de roteiros/textos, canções e piadas, comunicação e interação com o público, utilização de recursos teatrais tais como figurinos, maquiagem, adereços etc., utilização de recursos da improvisação com roteiros pré-estabelecidos e oferecimento de um produto para a subsistência (oferecimento de sua arte nas ruas).

### **Proximidades com o palhaço**

O Velho do Pastoril, assim como o palhaço de circo, faz parte do universo da cultura popular brasileira. Estão presentes no inconsciente coletivo, não só dos brasileiros, mas também nos registros imagéticos das referências cômicas de toda a sociedade. Estas personagens, por suas características, estão ligadas às raízes das festas profanas e públicas principalmente as carnavalescas. Utilizam-se de canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, vocabulário grosseiro, atos obscenos, caracterizações exageradas, ou seja, são representantes daqueles que dificilmente se enquadrariam como o “certinho” ou o “bom exemplo”.

Santos (2008) argumenta que as aproximações entre o Velho do Pastoril Profano e o palhaço de circo se dão, também, no aspecto visual. O Velho, destituído de seu grupo de pastoras e músicos, aparenta, visualmente, ser um palhaço de circo.

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

É possível observar nas imagens analisadas o colorido do figurino, a maquiagem, o nariz vermelho (só pintado ou com a máscara no rosto), elementos que são pontos de aproximação do Velho com o palhaço circense. Máscara aqui entendida não só como objeto no rosto (no caso o nariz vermelho), mas como uma somatória de informações com funções específicas, como o figurino, que é sempre desproporcional ou exagerado, colorido, fora da moda. Tal personagem comporta ainda as características individuais de seu intérprete, fundidas com as do personagem-tipo, criando um misto de universalidade e particularidades, sempre partindo da base grotesca, exagerada e ridícula (VIEIRA, 2012).

Na composição visual dessa máscara destaca-se a maquiagem que faz analogia ao palhaço circense. A máscara cômica, segundo Bolognesi (2003, p.184), “[...] almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas.

O desenho da maquiagem varia, mas não foge às cores elementares do palhaço tradicional circense: branco, preto e vermelho. Há registros de que os primeiros Velhos do Pastoril utilizaram a maquiagem própria dos Mateus e Bastiões do Cavalo-Marinho e do Bumba-meu-boi, ou seja, rosto pintado de preto, conseguido com carvão ralado, e alguns detalhes de vermelho ou branco. Hoje em dia já é comum encontrarmos alguns Velhos usando a máscara do nariz de palhaço vermelho, de borracha ou plástico (SANTOS, 2008).

O mais tradicional é o uso de uma base branca no rosto, com círculos vermelhos nas bochechas e, na boca, geralmente um círculo branco. Sua indumentária é sempre muito colorida, utilizando ou reaproveitando roupas e transformando-as em uma composição visual, quase sempre assumidamente inspirada no palhaço de circo tradicional, onde se tem presente à

desproporção, motivo este já como um elemento risível à plateia (SANTOS, 2008; VIEIRA, 2012).

Alguns modelos se valem de tecidos brilhosos, cetins, também muito usados em espetáculos circenses, geralmente compostos por sapatos, meias, calça, cueca samba-canção que aparece em alguns momentos mais picantes ou cômicos, partindo de eventuais quedas; camisa, gravatas dos mais diversos modelos, luvas, *blazer* ou colete, suspensório e, às vezes, perucas ou chapéu, tudo associado a um corpo grotesco bem observado nos trejeitos e gestualidades desse brincante no Pastoril.

Outra semelhança entre os Velhos do Pastoril e os palhaços de circo está calcada na questão musical. O Velho tem um repertório de canções que na sua grande maioria é de domínio público. Não é diferente no Circo: segundo Ermínia Silva (2007, p.120), “[...] para uma parte dos memorialistas circenses (Polydoro – José Manoel Ferreira da Silva), era considerado ‘o pai dos palhaços brasileiros’ e quem lançou a moda dos palhaços-cantores, apresentando tanguinhos, chulas e charadas”. Teria começado sua carreira como ‘ginasta amador’ em 1870. Em 1874 foi contratado pelo Circo Elias de Castro. Desde este pioneiro, muitos foram compondo seus números como palhaços cantores. Assim, boa parte de seus espetáculos eram apoiados nas canções, e nas bailarinas, *partnes*. Muitos palhaços como Carequinha, Arrelia e Piccolino levaram a estrutura de números musicais para programas televisivos, e, devido ao sucesso, houve muitos seguidores.

No Pastoril Profano as semelhanças ao circo e seus palhaços passam por outros aspectos além do visual: improvisação e uso de objetos/adereços, movimentações e ações físicas, texto, anedotas e canções utilizadas nas apresentações, na medida em que são de transmissão oral e transmitidos pelos velhos.

No pastoril tal repertório também é transmitido de geração a geração, de contato social e admiração entre amigos. Mas, apesar de muitas das músicas serem de domínio popular recebem um “acrescentamento”, uma individualidade de cada Velho-intérprete, que as modificam apimentando-as a seu gosto.

A improvisação é outro elemento que aproximam esses dois personagens. A eficácia das apresentações se deve à excepcionalidade das improvisações. O improviso das piadas, a cada intervalo de música, também foi sentido na proposição das músicas ora ditada pelo Velho, ora iniciada pela banda que puxam as canções para o Velho. Esta interpretação do Velho, baseada na

improvisação, típica da *commediadell'arte* é elemento essencial e marcante também nos palhaços de circo, que:

Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco. (BOLOGNESI, 2003, p.176).

O Velho, assim como o palhaço de circo vai improvisando em sua interpretação e criando relações com a plateia. Talvez um dos elementos de grande importância nas apresentações do Velho de Pastoril sejam as improvisações que seus atores faziam. Essas são caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade. Chamamos a atenção para esse conceito de “improvisação” que, na cultura popular permite ao brincante/ator ajustar o espetáculo ao público presente; e mais do que um ajuste do espetáculo, o improvisado é uma brincadeira com o espectador.

Os brincantes/atores têm um repertório de situações consideráveis que utilizam quando se faz necessário, possuem uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de gags, todas arquivadas na memória e utilizam-nas no momento certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento. Essas improvisações são jogos cênicos que o brincante/ator treina, se especializando e criando caracteres típicos de sua personagem que, em determinadas situações, se permite utilizar esse arsenal cênico; dependendo do público que assista à peça.

Portanto a improvisação, mola propulsora da *Commedia dell'Arte*, foi transmitida diretamente ao circo, e acredito que, através de seus palhaços, chegou ao Pastoril Profano e aos outros folguedos da cultura popular brasileira.

Sobre o texto, anedotas e canções utilizadas nas apresentações podemos inferir que eles são na maioria das vezes de domínio público; não há textos com as jornadas de pastoril, o que podemos encontrar, como já comentado em parágrafos anteriores, são anotações de canções em cadernos de um ou outro brincante desse folguedo.

Prioriza-se nas apresentações do pastoril o texto cênico que, segundo Pavis (1999, p. 409) “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”. Por sua vez, essa manifestação artística considera como texto as recitações, as paródias, a linguagem não oficial, a linguagem oral, a narrativa de acontecimentos que podem surgir a cada espetáculo sem priorizar um texto escrito.

O não-texto, no Pastoril, insere-se necessariamente numa construção extratextual mais complexa, que guarda vários códigos capazes de transformar a linguagem. Nesse sentido, assume a construção de sentidos e insere-se em um gênero discursivo em que “[...] a noção de texto se aplica não apenas a mensagem da linguagem natural, mas a todos os portadores de sentido” (MACHADO, 2003, p.168).

Observa-se no Pastoril que a estrutura das cenas ou atos são pré-determinados; entretanto, a sequência das ações da cena não o é; isso possibilita uma grande liberdade artística, uma interatividade dos atores com a plateia e ricas possibilidades expressivas para o corpo do ator. Percebe-se que as peças são permeadas de movimentos registrados pela presença constante dos personagens em cena sem deixar que as mesmas se tornem monótonas.

Levamos em consideração nas apresentações do pastoril a tradição oral desses brincantes. Vieira (2012) ao analisar as canções do Pastoril e sua tradição pela oralidade argumenta que devemos considerar a tradição oral como produção de linguagem e conhecimento nesse folgado, isso significa depreender o indivíduo como produtor de texto, autor de sua palavra. Significa, também, buscar outras concepções para a compreensão desses sujeitos que se manifestam por suas gestualidades para demonstrar sua dança, bem como suas relações com o aprender que se dá pela escuta, pela visão, pela oralidade e pelo corpo. Tais elementos se constroem pelo viés da poética da oralidade, pautando-se numa teatralidade da brincadeira como uma prática coletiva.

Vale ressaltar a importância dessas canções para a aprendizagem da brincadeira e para a transmissão das mesmas para o público de Pastoril. No brincante e no espectador tais canções aguçam o ouvir e provocam a repetição delas, que são entoadas como um coro. Tal repetição se dá devido as músicas, na maioria, serem de duplo sentido e provocarem, de certa maneira, o riso na plateia.

É recorrente nessas canções de duplo sentido, a repetição de palavras para fazer rir os espectadores. Nessas canções a sexualidade pode ser claramente referida ou então insinuada simplesmente para alegria do público que rir das “tiradas” do Velho ao entoar tais canções. O riso, dessa forma, situa-se para além do conhecimento, para além do saber; é uma experiência indispensável para quem assiste ao Pastoril, rir com seus personagens, rir com suas canções, rir com a gestualidade licenciosa do Velho, brincante desse folgado (VIEIRA, 2012).

Pelas canções, com estrofes curtas ou longas, sagradas ou profanas, os velhos constroem histórias que são repassadas pela cultura. Pelo canto, o Velho de Pastoril afirma-se no tempo e no espaço, pela repetição as cançonetas vão sendo aprendidas coletivamente com base na percepção e na memória. A repetição e a conservação dessas canções geram o que Zumthor (1989) vai chamar de índice de oralidade.

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

Bolognesi (2003) diz que em alguns circos brasileiros a aprendizagem dos palhaços se dá pela memória, pela repetição dos seus gestos e de suas canções talvez esta seja a proximidade entre o Velho de Pastoril e o palhaço no que se refere a incorporação de textos. Em ambos percebemos que, uma vez em cena, a interpretação deve ser o momento da realização plena da personagem, da demonstração de seu caráter e de suas peculiaridades.

Essa proximidade se dá também pelas ações que ambos fazem na cena. Bolognesi (2003, p. 99) ressalta que o palhaço nos pequenos circos é o centro do espetáculo e cita algumas características destes neste espaço que nos faz compreender tal aproximação com o Velho de Pastoril: encenações de reprises, com pequenos roteiros ampliados de acordo com a interação do público, em uma improvisação intensa; encenações de entradas ou esquetes que se concentram em textos falados, com piadas, chistes e pegadas para o palhaço; participação nos shows musicais, momento em que são músicos e parodiam canções conhecidas do público, quase sempre desviando o enredo para a temática corporal, às vezes sexual; participação nos dramas e comédias, representando personagens cômicas sempre previstas na dramaturgia, tanto nos dramas como nas comédias.

## Jornada Final

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

Tendo investigado o Corpo performático do Brincante de Pastoril como performance, ressaltamos pontos que sintetizam nossa reflexão apresentada no texto:

- O Velho do Pastoril Profano é uma personagem delimitada pela herança direta dos cômicos *dell'Arte*, dos cômicos do circo, dos bufões e das raízes das festas profanas e públicas carnavalescas. Através das canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, vocabulário grosseiro, atos obscenos, caracterizações exageradas, (algumas vezes criticada pelo decoro com o público), sempre estiveram presentes nas manifestações natalinas e festivais de folclore nacionais.
- Uma concepção de corpo que extrapola os modelos lineares de corpo e que guardam possibilidades performáticas possibilitadas no Pastoril pelas cançonetas e pela gestualidade licenciosa dos Velhos. Essas experiências são vividas no corpo de cada brincante e projetadas nesses corpos através da cultura, transmitidas e criadas de geração a geração, tornando-se significativas para cada um deles. Nesse corpo foi possível traçar uma revisão teórica sobre o corpo licencioso, performático e suas proximidades com a *Commedia dell'Arte* e o palhaço de circo.

Com estas reflexões temos claro que o Velho está sempre ligado ao seu Pastoril Profano e sua motivação maior não é apenas a arte pela arte, mas sim a vida intercalada desta manifestação artística, quando a realidade e a representação têm uma fronteira tênue.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume-Hucitec, 2002.
- BARROSO, Velho. Dona Maçu. **Antologia do Pastoril Profano de Pernambuco**. Caucaia, CE: CompactDisc, 2003.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- 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.
- 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.
- PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Armand Colin Vuef, 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Ivanildo LubarinoPiccoli dos. **Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008. 297 f.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da *Commedia dell'Arte*:** contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Pastoril:** uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz:** de la literatura medieval. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.



Recebido em 22/05/2017  
Aprovado em 10/06/2017  
Publicado em 15/09/2017