

DOI: [10.46943/VIII.CONEDU.2022.GT01.035](https://doi.org/10.46943/VIII.CONEDU.2022.GT01.035)

# O CORPO BRINCANTE DE ANTÔNIO NÓBREGA EDUCA: ESTESIAS ENTRE CINEMA, DANÇA E POESIA

**Emanuelle Justino dos Santos**

Autora. Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEd/UFRN). E-mail: manusantos.ef@gmail.com.

**Rosie Marie Nascimento de Medeiros**

Orientadora. Doutora em Educação pela UFRN. Professora do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEd/UFRN).

## RESUMO

O estudo afirma a tese que o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa através de sentidos estesiológicos existentes no “Brincante – o filme” e nas vivências dos cursos “Na rima” e “A arte do brincante para educadores”, oferecido pelo Instituto Brincante. Buscamos identificar como o corpo brincante desse artista pode educar, considerando as linguagens do cinema, da dança e da poesia em um exercício corporal do ver, sentir e vivenciar as conexões e ressignificações da tradição brasileira. Adotamos a fenomenologia de Merleau-Ponty para a descrição, interpretação e ampliação dos horizontes de sentido do fenômeno estudado, buscando compreender a maneira de como o corpo brincante de Antônio Nóbrega pode nos educar, interpretando não apenas o filme e o conteúdo do curso, mas também considerando as explicações de Antônio Nóbrega nas aulas, buscando compreender mais a respeito da relevância educativa da expressividade dos corpos brincantes, as estesias e os saberes da cultura brasileira. Partimos da tese de que o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa pela sensibilização de sua

arte, inspirando muitos educadores e outros artistas que se identificam com os exercícios de ressignificação estética dos saberes da tradição, configurando uma educação sensível por meio do olhar, do sentir e do movimentar-se recriando o nosso mundo. O artista, em seu fazer artístico, dá maior visibilidade ao mundo da tradição, ressignificando e dialogando com os elementos da arte erudita, considerando e indo além da arte armorial. No filme, destacamos o seu famoso personagem “Tonheta”, que traduz a figura de um brincante, que, por sua vez, remete ao velho “Faceta”, palhaço animador do Pastoril profano nordestino, Charles Chaplin, etc. No curso, evidenciamos a vivência das poesias e das danças populares que provocam estesias, emoções e sentimentos, capazes de proporcionar valiosos ensinamentos na formação continuada de professores e demais interessados em acessar os saberes da tradição.

**Palavras-chave:** Antônio Nóbrega, corpo brincante, arte.

## INTRODUÇÃO

Partimos da tese de que o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa pela sensibilização de sua arte, pautada em uma dinâmica de ressignificação estética dos corpos dos artistas populares e dos saberes da tradição no cinema, na poesia e na dança, configurando uma educação estesiológica por meio do olhar, ouvir, dançar, cantar, atuar, dramatizar, sentir e movimentar-se no mundo. O artista expressa a uma estética capaz de imprimir novos sentidos à cultura popular em seu corpo, revelando múltiplos ensinamentos que abarcam o mundo vivido dos artistas populares, dando visibilidade a um rico acervo de conhecimentos tradicionais ainda, em sua maioria, pouco conhecidos em sua inteireza.

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

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

O corpo brincante de Antônio Nóbrega, com mais de 50 anos de existência dedicados à ressignificação da cultura popular, revela-se como um fenômeno educativo que pulsa novas significações, evidenciando múltiplas intenções, dinamicidades e expressividades em todos os seus gestos, trazendo aprendizagens relevantes para todos nós. A lírica de suas narrativas é grávida de inúmeras emoções e sentidos diversos, com nuances paradoxais e inacabadas, sensibilizando o corpo de todos nós ao mundo da cultura, da arte e da educação.

Esse corpo, sempre em transformação, cria e recria seus movimentos constantemente, permitindo-se ir ao encontro com o outro e o mundo. Ele convida-nos a brincar, a ressignificar nosso modo de ver, sentir e agir na vida, ampliando nossa percepção sobre nós mesmos e de nossa relação com os outros e o mundo cultural. O corpo brincante desse artista -, ao expressar suas emoções, simbologias, ideias e produções - nos mobiliza ao exercício de uma leitura contemporânea a respeito de nossa existência, especialmente de nossa condição de sermos brasileiros, detentores de um arcabouço cultural muito valioso.

O corpo brincante de Antônio Nóbrega educa, haja vista o artista convida-nos a intensificar nossas experiências vividas com suas obras. Ele revela-se como um brilhante “performer”, que, segundo Pavis (2011), a palavra diz respeito a alguém que está presente por inteiro, de modo físico e psíquico, diante do espectador, fazendo-o mergulhar no universo que representa. No movimento expressivo das gestualidades de seu corpo brincante, vibrando os nossos corpos e entrelaçando-nos à narrativa desse seu depoimento e de suas produções artísticas, dando visibilidade às cores, tons, poéticas e expressões da tradição. Seu corpo brinca, no movimento de produção artística e cultural, convidando-nos a imergir no exercício lúdico de nos permitirmos ser também brincantes, apreendendo traços ressignificados de saberes e fazeres dos artistas tradicionais através das expressões estéticas contidas nas palavras, poesias, cantos, movimentos, danças e encenações, delineadas em suas obras.

Ao dançar, declamar, cantar, encenar, o corpo brincante expressa uma arte que produz e é, ao mesmo tempo, produzida pela cultura. Nesse sentido, amparados pela fenomenologia, dialogamos

com a ideia de cultura, segundo autor medievalista Paul Zumthor (2007), apresenta-se como um fenômeno híbrido e repleto de diversos sentidos, tecido por um conjunto de múltiplos conhecimentos, revelando-se como um fenômeno complexo e heterogêneo, configurado por diversas práticas, expressões, artes, modos de ser e conviver que dão todo sentido existencial a uma determinada comunidade humana.

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

O tecido perceptual construído nesta tese, permite-nos afirmar que o corpo brincante de Antônio Nóbrega é capaz de educar pela expressividade de sua arte e também por trazer uma releitura estética de saberes e fazeres dos corpos brincantes da tradição brasileira, convidando-nos a integrar esse universo através da experimentação visceral da poesia, da dança e do cinema. Em nossa carne, sentimos que Antônio Carlos Nóbrega encena de maneira envolvente, fazendo-nos mergulhar no diversificado mundo da cultura nacional. Segundo Luís Adriano Costa (2011, p. 91), ao fazer uma dissertação que analisa o Movimento Armorial na obra discográfica dele, “Nóbrega reflete a busca de estabelecer um elo entre a arte popular e a erudita, entre o desordenado e disciplinado, o sutil e o espalhafatoso”.

Seu famoso personagem “Tonheta” traduz a figura zombeteira de um brincante, que remete ao velho “Faceta”, palhaço animador da dança do Pastoril profano, presente na região Nordeste. Tonheta pode ser visto como um misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim, vagabundo, entre outras coisas, vibrando emoções de dor e alegria, desordem e êxtase, capaz de nos envolver de modo misterioso e

arrebatador, assim como arrebatada também o próprio artista pernambucano (COSTA, 2011).

Tais considerações se aproximam das ideias da pesquisadora Petrucia Nóbrega (2015) quando afirma que o corpo é feito da corporeidade de outros corpos do mundo, estando ligado a intercorporeidade das relações, da história e da cultura indo além de determinismos de toda ordem. Por esse panorama, vemos o modo como o corpo brincante de Antônio Nóbrega se revela para nós, um corpo que ressignifica, de maneira peculiar, os saberes sensíveis dos artistas da tradição. Ele expressa nuances da cultura popular em seu corpo, revelando encantos, saberes e fazeres de um mundo infinitamente gigantesco e mágico. O corpo brincante do artista mostra-se como sua possibilidade real de atuar e criar uma arte peculiar, inventando outro mundo mais sensível e belo, assim, o corpo revela-se como linguagem, expressão e potencialidade de vida.

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

A potência expressiva do corpo brincante de Antônio Nóbrega marca e encanta-nos. Longe de ser um folclorista ou documentarista da cultura, o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa por ele ser um artista genial que se inspira na riqueza e dinâmica da cultura popular para produzir sua arte, partindo de uma comunhão festiva com o mundo. Cantor, poeta, dançarino e, especialmente, brincante, o artista fez de sua existência uma obra de arte, tecida pela estética da dança, da música, do teatro, dentre outras expressões artísticas. Com sua singular expressividade corporal, ele nos ensina que podemos criar um novo mundo mais colorido, encantador, intenso e divertido, no qual seja possível sonhar, dar mais

leveza ao viver, acreditando mais nas possibilidades criativas do ser humano, no exercício de lembrarmos de quem somos e da cultura da qual nos constituem.

Nessa circunstância, vibra em mim o desejo de trazer à tona a consideração do corpo brincante de Antônio Nóbrega nos processos educativos e artísticos do Instituto Brincante, de modo a pensarmos as dimensões expressiva e estesiológica de suas obras, na perspectiva transformadora da existência, refletindo sobre como podemos, no ofício de ensinar e pesquisar, ser capazes de aprender mais sobre os saberes da tradição e redimensionar nossas experiências corporais em diversos espaços e tempos. É considerar que a Educação também pode ser um espaço contemporâneo do lúdico, da expressividade, do corpo, do movimento, da criatividade, da estesia, isto é, do sentir, da abertura para aprender mais sobre a cultura através do movimento intencional, intersubjetivo e perceptivo para que os corpos possam fazer parte de um processo educativo mais significativo e dinâmico.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), o corpo revela-se como linguagem, capaz de expressar a síntese da existência humana. Por sua vez, essa linguagem é reconhecida como fonte originária de sentidos e significações do pensamento, na qual perpassa pelas noções de corpo, comunicação e cultura. Vemos o corpo como a expressão do próprio sujeito. Já a comunicação como um processo dinâmico e mutável de interações entre as pessoas e o mundo. E a cultura como um mundo, um meio de convivências e criações de todos nós. É por meio da linguagem, do movimento corporal que apreendemos o mundo e temos acesso aos códigos, signos e símbolos históricos, sociais, artísticos e culturais que são transmitidos, resgatados e ressignificados, de geração em geração, compondo nossa tradição, tecendo múltiplas narrativas, gerando diversos aprendizados e compondo um imenso vocabulário gestual, repleto de diversas experiências sensíveis que entrelaçam a nossa percepção de mundo, mesclando presente e passado, sagrado e profano, pensar e agir, sons e letras, expressões e emoções. A linguagem nos humaniza e, portanto, ela também nos educa, construindo um mundo cheio de memórias, emoções, saberes, fazeres e sentidos, imprimindo novos tons ao corpo e movimentos ao viver.

O corpo em movimento é expressão de linguagem e sua carne, segundo Petrucia Nóbrega (2015), é feita do mesmo estofado do mundo, portanto, é atravessada pela historicidade, pelas afecções, pela experiência vivida. Assim, a linguagem se manifesta no próprio ato da expressão, da intercorporeidade e da experiência vivida. É pela circularidade dessas ideias que argumentamos: as expressões do corpo brincante de Antônio Nóbrega educam, configurando uma dimensão sensível, capaz de nos transportar às narrativas da tradição, potencializando nossa existência, convocando-nos a sermos brincantes, transformando-nos e convidando-nos ao exercício de recriação de si e dos outros, em um viver mais vivo, intenso, criativo e estesiológico.

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

Na tentativa de “ir mais longe”, o corpo busca a restituição do sentido das coisas, como se cada passo dado tornasse possível um outro passo, como se cada expressão desenhasse uma outra tarefa ou funde uma instituição infinita da percepção. Na percepção do olhar, pelas lentes da fenomenologia, o movimento de reflexão dos sentidos educativos da expressividade do corpo brincante de Antônio Nóbrega se faz em um horizonte investigativo do qual pulsa na estesia de meu corpo. Nem mesmo as palavras, em seu significado linguístico, parecem traduzir a potência de sensações e sentidos que configuram a estesia do corpo, como explica Petrucia Nóbrega (2015), haja vista que a multiplicidade dos sentidos atribuídos aos atos de ver, sentir, movimentar-se e relacionar-se em direção ao outro e ao mundo, ampliando a experiência vivida de nossa carne.

Percebemos a existência de uma educação construída a partir da apreciação das danças, músicas, poesias e cinema do corpo



brincante de Antônio Nóbrega, proporcionando uma aprendizagem mais sensível sobre a cultura brasileira, assim como ocorre um processo educativo na visibilidade dos corpos brincantes da tradição nas oficinas, palestras e cursos do Instituto Brincante, por intermédio do referido artista e demais educadores da instituição, transformando-nos, proporcionando aprendizagens culturais, bem como guiando-nos em direção a um universo artístico, por meio do acesso às narrativas tradicionais repletas de ensinamentos, movimentos, sensibilidades, presentificações e estesias, capazes de modificar nossa percepção, bem como convidando-nos ao exercício educativo de reinvenção de nós mesmos, de nossos pares e do próprio mundo em busca de experiências mais sensíveis, solidárias, lúdicas, criativas, afetivas e brincantes.

Segundo Petrucia Nóbrega (2018), a noção de estesiologia se refere à capacidade de sentir, de entrar em contato com o mundo da vida para além do sentido utilitarista do viver, aproximando-se das narrativas, experiências, simbologias, emoções e memórias dos artistas populares, que compõem uma expressão estética de corpos sensíveis, abertos aos saberes da tradição, como os corpos brincantes. Estesiados, isto é, afetados visceralmente pelo poder sensível das obras de Antônio Nóbrega, envolvemo-nos com o mundo da cultura popular, a riqueza de saberes e expressividade dos gestos, que se revelam infinitamente mais ricos do que nossa própria realidade habitual, dando-nos um generoso arcabouço de novas aprendizagens ao corpo, ampliando seus horizontes de investigação.

Adotamos a fenomenologia de Merleau-Ponty para a descrição, interpretação e ampliação dos horizontes de sentido do corpo brincante de Antônio Nóbrega, buscando compreender a maneira de como ele pode nos educar, interpretando não apenas a obra cinematográfica "Brincante - o filme" e as aulas do curso livre "A arte do brincante para educadores", mas também dialogando com Antônio Nóbrega e os cursistas do Instituto Brincante, com questões a respeito da cultura popular, educação e arte, buscando compreender mais a respeito da relevância educativa da expressividade dos corpos brincantes, as estesias e os saberes da cultura, considerando as linguagens do cinema, da dança e da poesia em

um exercício corporal do ver, sentir e vivenciar as ressignificações da tradição brasileira.

No intento de comprovar a nossa tese, objetivamos elaborar uma rede sentidos que compõem uma educação estesiológica do corpo brincante de Antônio Nóbrega a partir da obra “Brincante – o filme” e dos cursos “Na rima” e “A arte do brincante para educadores”, construindo a tese de que o corpo brincante de Antônio Nóbrega educa pela afetação do nosso olhar ao seu fazer artístico que dá maior visibilidade ao mundo da tradição, ressignificando e dialogando com os elementos da arte erudita, considerando e indo além da arte armorial. No filme, destacamos “Tonheta”, a figura de um brincante. No curso, evidenciamos a vivência das poesias e das danças populares que provocam estesias, emoções e sentimentos, capazes de proporcionar valiosos ensinamentos na formação continuada de professores e demais interessados em acessar os saberes da tradição.

## **ENCENAÇÕES DE TONHETA**

No Brincante – filme, destacamos a expressividade do corpo brincante de Antônio Nóbrega interpretando seu personagem principal, Tonheta. As cenas educam nosso olhar, trazendo ensinamentos para o viver e transformando nossa percepção sobre a dinâmica do viver, os aprendizados, os risos e as aventuras elaboradas na trajetória existencial do bufão que tanta nos encanta e provoca a experiência do riso, do sentimento de alegria. Esses ensinamentos estão imbricados à fantasia e emoções corporais de apreciação do cinema.

Conforme o pensamento de Langer (2011), a arte penetra profundamente na vida pessoal, nos sensibiliza, dando-nos energia, apaixonando-nos pela obra e também sendo capaz de moldar nossa vida real de sentimento. Tal pensamento faz-nos pensar a respeito da experiência do riso em diversas cenas do filme, bem como temos a oportunidade de refletirmos sobre os valores humanos e situações existenciais singulares que podem ampliar nossos horizontes existenciais relativos à expressividade do corpo, dando-nos novos ensinamentos perceptivos e outras perspectivas.

No cinema, a expressividade dos corpos brincantes abarca a capacidade de mutação, a fantasia, o imaginário, expressando infinitas linguagens e comunicando-se de diversas formas, assim como também aproxima-se do cotidiano vivido, das histórias de Antônio Nóbrega e sua família, trazendo a lírica de experiências vividas, danças, poesias, circo, o personagem Tonheta, Rosalina de Jesus e João Sidurino, constituindo narrativas dramáticas, belas, diversas.

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

Consideramos que a expressividade do corpo de Antônio Nóbrega pode se aproximar da noção de corpo próprio como fenômeno educativo. Segundo o estudioso Luiz Anselmo Santos (2016, p. 172), há uma inter-relação entre corpo, cultura e sujeito da percepção traz indícios de um fundamento educativo põe o corpo em sintonia com a subjetividade. O corpo é vivenciado por nossas intenções, desejos e projetos. “Podemos dizer, então, que o corpo é algo inacabado, pois é aberto pela percepção, ele está sempre interagindo com o mundo, tornando-se o resultado de todo esse processo constitutivo”.

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

Para refletir a respeito da expressão cômica desses corpos e sua linguagem, dirijo-me a metáfora do corpo como obra de arte, potencializando a noção de corpo próprio de MerleauPonty (1999) ao se revelar por meio da experiência sensível de seu movimento,

sensibilidade e expressão criadora, ultrapassando as relações lineares ou mesmo exteriores a intercorporeidade e a sensibilidade humana. A aparição de Tonheta-bebê, tocando um violino, entrelaça música, mímica, suas próprias peripécias, somadas a um palavrório engraçado com expressões de algumas línguas estrangeiras, como francês, alemão e inglês, junto às caretas, roupas de bebê e movimentação bizarra, provocando boas gargalhadas ao(s) espectador(es).

Em uma cena há o destaque da presença de uma voz masculina cujo corpo não se vê, uma voz invisível, localizada em um espaço desconhecido, um verbo sem corpo, que não é o das imagens do filme, livre de uma materialidade espacial da narrativa, que apresenta um tom de eternidade, da qual denominamos como “voz de Deus”.

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

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

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

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

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

Na cena, percebemos a existência de detalhes estéticos da carroça, símbolos da tradição, fitas e tecidos coloridos, em tons de cor terra, fotografias e bonecos de pano, bem como uma placa de madeira pintada com letras vermelhas e detalhes amarelados, compondo a frase “Rodando sigo o Brasil”, abaixo da frase, bem no centro da placa, há as imagens, um pouco desgastadas, de figuras importantes da religião católica: sagrado coração de Jesus, em companhia de Maria, sua mãe. À esquerda, tem a fotografia de três meninas, à direita a fotografia de um palhaço, inspiração do

personagem Tonheta. Como vemos na Figura 1, tocando um violão e, pedalando apenas com seus pés, canta:

*Andando eu vou,  
Eu chego lá  
onde eu chego.  
Eu sou Tonheta:  
brincante,  
carroceiro,  
andante.*

(Tonheta, Brincante - o filme)

Figura 1 – Andando eu vou...



Fonte: Almeida e Carvalho (2020).

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

Ao encenar um trecho de um personagem cômico, que expressa a feição do palhaço, de uma personagem marcante na

cultura popular, comunicando-se com outra figura importante no imaginário social, visualizada na cena através da voz de Deus, bem como de exercer a liberdade de viver de modo nômade pelas estradas de diferentes países de nosso imenso planeta Terra. Nessa perspectiva, a expressividade corporal de Tonheta pode ser vista como um modo de educação, pois em cada gesto há um poder expressivo, uma significação que se faz no decorrer da dinâmica da cena, junto à maneira de como ela nos afeta, como espectadores no exercício apreciativo dela. Sobre Tonheta, segundo Bráulio Tavares:

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

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

Tonheta, dessa forma, se liga explicitamente a descrição do Velho do Pastoril, que está intimamente relacionado ao mundo e as formas de manifestações populares, desde o espírito das antigas festas laicas e carnavais, com canções, brincadeiras, jocosidades,

vocabulário grosseiro, “[...] até se tratando de atos comerciais, como venda de flores (laços ou outros objetos)” (VIEIRA, 2012, p.103).

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

Corroboramos com Petrucia Nóbrega (2012) quando ela argumenta que a carne do corpo é movimento, memória, estesia. A ação de caminhar, passear e viajar permite ao humano a possibilidade sensível de conhecer, entrar em contato com experiências de reflexão e especialmente de cultura; explorando um mundo, um lugar, uma paisagem de modo a “[...] escutar o tempo e habitar o espaço de forma inteira, sentindo-se corpo, sentindo essa força motriz. [...] O corpo assimila a geografia do lugar, torna-se paisagem” (NÓBREGA, 2012, p.103-104). Nessa lógica, o ato de andar de Tonheta nos leva metaforicamente a diversos lugares do mundo, do sertão brasileiro, da imaginação e do viver.

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

Nessa estética, Tonheta traz muito do Velho do Pastoril, do Mateus do Bumba-meu-boi e do Cavalo Marinho, bem como outras inspirações cômicas que vão desde personagens da cultura popular do teatro da Idade Média, como outros mais modernos, a exemplo de Oscarito e Charles Chaplin, entre outros, desenhando horizontes de significações lúdicas únicas, expressivamente singulares no modo de envolver o público e encantar com sua irreverência, levando-nos, assim, parafraseando Sebastião (2016), ao devaneio, à imaginação ao transpassamos do real ao fictício de modo tão contagiante e repleto de sentidos, mostrando os desejos, os afetos, as pulsões, as ações de movimento.



Esse movimento se revela como uma linguagem, marcada pelo encontro do olhar espectador com a significação, não ocorrendo, desse modo, separação entre a expressão e o expresso, o ato e a significação. A expressividade do corpo performer de Antônio Carlos Nóbrega tem uma potência de sentidos educativos capazes de nos afetar de múltiplas maneiras. Assim, reconhecemos que a própria gestualidade de sua fala, considerando a filosofia de Merleau-Ponty, amplia a compreensão da linguagem, relacionando-a com as experiências sensíveis do corpo, das expressões gestuais e da existência. “A palavra é gesto. Essa fisionomia do gesto dá à cena um modo performático que substitui o modo narrativo do texto verbal ou do texto escrito. Essa compreensão filosófica e artística aproxima-se de noções do teatro moderno e contemporâneo” (NÓBREGA; MEDEIROS, 2009, p. 725).

Para as estudiosas Petrucia Nóbrega e Rosie Marie Medeiros (2009), a experiência permite compreender diferentes formas de linguagem como o mito, a poesia, entre outras expressões sensíveis diretamente vinculadas à estesia do corpo. Assim, podemos considerar que a apreciação do Brincante - o filme traz múltiplos sentidos e ensinamentos que se aproximam do exercício educativo de abertura ao mundo da criatividade, cultura popular, imaginário, da ficção e, especialmente, do riso. Configurando a possibilidade de elaboração de novas compreensões de alguns elementos da existência humana e da construção de diversos conhecimentos da cultura popular, que contribuem com uma educação sensível, fundada em uma aprendizagem corporal através do olhar, do ouvir, do sentir, da percepção das canções, das mungangas e “presepices” de Tonheta.

## ENTRE VERSOS E PASSOS NA TELA DO BRINCANTE

O exercício de sentir os versos poéticos e os passos de dança se deu a experiência estesiológica de vivenciar, respectivamente, as aulas dos cursos “Na rima” e “A arte do brincante para educadores” no primeiro semestre de 2021, especificamente, no período entre 09 de fevereiro a 14 de maio de 2021. Nesse tempo, houve uma educação sensível tecida telematicamente nos nossos corpos, deu-se através da trajetória de encontros virtuais, nas noites de segunda

e terça-feira, proporcionados pela vivência dos cursos “A arte do brincante para educadores” e “Na Rima”, no formato *online*, via plataforma Zoom, ministrado pelos educadores do Instituto Brincante e também pelo artista pernambucano.

A experiência de aprendizados contribuiu com um movimento intencional de elaboração, apreensão e ressignificação de múltiplas significações a respeito das qualidades estéticas que configuram a poesia rimada e as danças brasileiras. Primeiramente, no que diz respeito ao curso “Na Rima”, Antônio Carlos Nóbrega generosamente incentivou a leitura, a escrita e a criação de quadras, sextilhas, carretilhas, emboladas, décimas de sete, de dez e de onze sílabas, entre outras formas poéticas, proporcionando um alargamento de nossa experiência vivida com o universo da poesia e, ao mesmo tempo, configurando um aprendizado significativo em nossa subjetividade corpórea.

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

Na atmosfera dialógica dos encontros com Antônio Nóbrega, aprendemos que a poesia se constitui como uma arte de escrever e recitar versos. Por sua vez, as palavras são rimadas, por um ritmo, formando um conjunto de versos, que formam uma estrofe. Nessa conjuntura, uma reunião de estrofes forma um poema, embora um poema possa ser composto de uma única estrofe. Conforme as palavras do artista, a métrica significa a “metragem” de um verso. Já a medida ou a extensão de um verso é compreendida pelo número de sílabas poéticas, que nem sempre coincidem com o das sílabas gramaticais. Essa forma estética se faz presente hibridamente nas expressões tradicionais, por meio da dança, do teatro, da música

e da poesia, transmitidas pela oralidade, potencializando o imaginário dos corpos brincantes, existindo, assim, em quase todas as manifestações brasileiras, como:

*Por exemplo, uma Congada, ou Moçambique, pra quem mora aqui no Sudeste, deve lembrar-se ou em algum momento viu que existem versos tirados pelos congadeiros, ou moçambiqueiros, normalmente em quadrinhas. São estrofes em versos. Quem já visitou um cavalo marinho, da Zona da Mata, pode também perceber que os integrantes, os intérpretes, as figuras, normalmente se utilizam também de versos nas suas atuações. No Tambor de Crioula, no Samba do Recôncavo, a poesia rimada e improvisada está sempre presente e, normalmente, através da quadrinha, da trova, da quadra. Essa é a forma que mais se decantou em todo o Brasil. (Antônio Nóbrega, Curso Na Rima, 09/02/2021).*

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

*Um poeta não vai fazer uma quadrinha, fazer uma sextilha, com um pensamento de tal maneira complexo que as pessoas não possam entender. Ele busca um entendimento rápido, porque isso traz a aprovação e a continuidade dele. Então, muitas vezes, a gente associa a poesia popular nordestina à rural, que só fala das coisas rurais, do pastoreio. Não é que ela só fale disso, ela fala principalmente disso, porque aquele homem vive naquele lugar e as pessoas também (Antônio Nóbrega, Curso Na Rima, 09/04/2021).*

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

E vai falar também sobre a pulsão amorosa dentro do contexto que ele vive, por exemplo, a vaquejada e assim por diante” (Antônio Nóbrega, Curso Na Rima, 09/04/2021). Tal afirmação, aproxima-se do pensamento de Paul Zumthor (1997), ao escrever a respeito da poesia oral, quando afirma que, pensando em sua historicidade, o mundo vivido do poeta e o próprio estudo da voz na sociedade humana, “[...] é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós, a presença de uma poesia oral bem viva” (ZUMTHOR, 1997, p.10).

No contexto pandêmico, foi possível aproximar as distâncias geográficas com as aulas remotas e poder realizarmos um sonho de participar dos cursos do Instituto Brincante. No que diz respeito ao curso “Na Rima”, tivemos a oportunidade de conhecer não apenas a estética das formas poéticas da tradição, mas também fazer algumas pontes com a poesia erudita, assim como identificar a ligação da poesia popular brasileira com a música, com a dança, com a atuação teatral e com a linguagem poética propriamente.

Antônio Nóbrega ensinou que a poesia popular não é, por vezes, espontânea. Mesmo que nasça de um dado momento, isto é, no improviso do cantador, nem sempre esse fato acontece desse jeito. Isso porque o poeta se alimenta do cotidiano, tem uma base estrutural que o alicerça. “Se ele não regasse, dia a dia os seus mecanismos de fazer versos, ele não fazia aquilo. Então, há sempre um chão, uma base, uma referência que faz com que, no caso da poesia, ela vá se constituindo” (Antônio Nóbrega, Curso Na Rima, 09/04/2021).

As quadrinhas são poesias curtas, de natureza oral, formadas por quatro estrofes, rimando o segundo e o quarto, com sete sílabas poéticas, denominada de redondilha maior, podendo ser de redondilha menor, isto é, com quatro sílabas poéticas, formando, assim, uma estrutura fundamental que baliza as outras modalidades poéticas da cultura popular, estando presente em quase todas as manifestações cênicas populares brasileiras: nos Batuques, Congadas, Folias de Reis, Reisados, Maracatu etc. Tais ensinamentos nos levam a pensar nas palavras de Zumthor (1997, p. 81), quando afirma que forma é provida de começo e fim, isto é, igual a força, é a regra, “recriada sem cessar (no duplo sentido da palavra),

só existindo na e pela paixão particular, a cada momento, a cada encontro, a cada qualidade de luz”.

O artista traz um trecho histórico bastante interessante sobre a quadrinha, afirmando que, ela nasce com o nome de “villancico”, estando ligadas às palavras: “vila” e “vilão”. Segundo Câmara Cascudo (2012), no Dicionário do Folclore Brasileiro, a palavra vilão representa muito mais do que um sujeito malvado, um elemento mau das peças teatrais, ele significa também um tipo de dança, um baile popular no Brasil. “A dança ou baile de vilão (morador da vila, camponês) é citada em Portugal, como popular, desde o séc. XV. Na Madeira há o bailinho dos vilões” (CASCUDO, 2012, p. 719). Logo, a quadrinha,

*[...] não é propriamente o nome que ela auto se deu, mesmo porque ela não fala. É um nome de quem a percebeu e quer dizer o seguinte: aquilo próprio da vila, do vilão. quer ver uma coisa: a gente não usa a palavra namorico? Tem o diminutivo “ico”, como é um sufixo que dá qualidade. Por exemplo: lúdico, alcoólico, pacífico. O pacífico é o cara da paz, o lúdico é o cara do jogo. O villancico é aquilo que era próprio do vilão, e o vilão era o habitante da vila. E a vila, que vem de seus primórdios, de uma palavra latina, de vilão, correspondia a uma casa de campo da sociedade romana do maior poder aquisitivo. Era a vila. Com um tempo, aquelas casas começaram a ser ocupada por gente mais simples e começaram a constituir vilas. (Antônio Nóbrega, Curso Na Rima, 16/02/2021).*

Nas vilas, mundo vivido do povo, foi criada uma poesia que relatava os fatos cotidianos, assim como é o folheto ou, conforme as palavras de Câmara Cascudo (2012, p. 429), um “Marabaixo”, isto é, dança popular do Amapá, “especialmente em Mazagão Velho, desde o Sábado de Aleluia até o Domingo do Espírito Santo”.

Não tardou que, a uma ordem do Velho Julião, voltassem pela sala dois tocadores de caixa, de chapéu à cabeça, e logo homens, mulheres e crianças se puseram a dançar o Marabaixo, variando os passos com os toques e a atitudes dos bailantes, abraçados, uns, em fila, três a três, lado a lado, isoladamente, frente a frente, mas sem se tocar, provocando-se

e esquivando-se, sorrindo-se ou encarando-se de cenho franzido e olhos fascinantes. Jorravam-se dos lábios versos ali improvisados ou as cantigas próprias do Marabaixo, como “Aonde tu vais rapaz”, “Pedra verde” e “Lírio roxo” (CASCUDO, 2012, p. 429).

Antônio Nóbrega alega que as quadras contam fatos que ocorrem na cidade. Os poetas que improvisam Marabaixo são chamados de ladrões de “mar abaixo”, por que eles conseguem furtar fatos escondidos das pessoas e divulgar na hora da poesia. Marabaixo é uma manifestação cultural constituída principalmente por canto, música e dança. Vincula-se ao fazer religioso do catolicismo popular praticado predominantemente pelas comunidades negras do Amapá. Costuma ser ofertado às santidades de devoção em agradecimento pelo alcance de uma graça, ainda que não se restrinja a este contexto. “O ladrão de Marabaixo apresenta-se enquanto fonte de informação histórica sobre um lugar, uma população, uma região”. (BRASIL, 2018, p. 6).

Uma das características das manifestações tradicionais é a expressão híbrida de diversas linguagens artísticas, das quais inevitavelmente a poesia rimada se mescla com a música, o ritmo dos tambores e dos corpos brincantes que dançam. Por exemplo, Marabaixo é uma manifestação cultural ligado ao Batuque, constituída principalmente por canto, música e dança. Vincula-se ao fazer religioso do catolicismo popular praticado predominantemente pelas comunidades negras, que foram escravizadas para a construção da Fortaleza de São José, na região “abaixo do mar”, no Amapá (BRASIL, 2018).

No Marabaixo, os corpos vibram, requebram, rodopiam, arrastam seus pés simbolizando as correntes do navio negreiro, representando o lamento sofrido pelos africanos. Nessa dançar, os brincantes ritualizam sua espiritualidade e reavivam corporalmente a sua cultura. As mulheres vestem-se com anáguas, saias rodadas floridas, camisas branca, colares, lenço nas mãos e flor adornando seus cabelos. Já os homens vestem roupas brancas tocam os tambores/caixas. nas ruas, nas suas casas ou nos barracões dedicados às celebrações de santidades do catolicismo popular. Anualmente, entre maio e julho, nos bairros de Laguinho, na Favela e na Comunidade do Curiaú, em Macapá, a festa se dá

através de seus batuques, eles louvam, improvisam, celebram a Santíssima Trindade com uma rítmica de muita dança, quadrinhas improvisadas e cantoria. Nessas formas, eles, então, conversavam entre si, fuxicando, contando pequenos fatos que viam na cidade. Com isso, ocorreu e ainda ocorre ladainhas, e novenários, regado de comida e bebida (BRASIL, 2018).

É nessa mesma vibração que, no curso “A arte do brincante para educadores”, tivemos a oportunidade de vivenciar a dança do Batuque com Rosane Almeida, esposa de Antônio Nóbrega. Neste escrito, trazemos apenas um breve recorte da experiência perceptiva do dançar. Na ocasião, em primeiro, vivenciamos soltura de peso corporal, com a pressão das mãos nos ombros, braços, antebraços, cintura pélvica, coxas e pernas. Junto a essa experiência perceptiva, experimentamos movimentos pesados, densos, imaginando um território de lama, com volume e resistência no espaço, expandindo e mobilizando as mãos, os braços, pernas e quadris em diversas direções no espaço. Em segundo, experimentamos os movimentos de modo leve. Na sequência, ela questionou a respeito de uma coisa que a gente não gosta e outra que a gente gosta. Diante das falas, ficou combinado o uso da palavra “reunião”, com quatro sílabas/tempos, para a coisa que a turma não gosta de fazer e a palavra “praia” para a coisa que a gente gosta de fazer.

Assim, a célula coreográfica ficou da seguinte forma: a gente vai a duas reuniões e a três praias. Reunião, reunião, praia, praia, praia. “O primeiro movimento do batuque tem um peso, como se fosse uma coisa chata. Ele puxa para o chão”, afirma. A dançarina demonstra o peso do corpo, acompanhado de um passo a direita e outra para trás. Com os pés paralelos, “[...] e aí, eu saio feliz da vida”, diz. Ela suspende os pés em meia ponta e caminha para frente, como se fosse dar uma umbigada. Repetimos os movimentos e também tivemos a possibilidade de improvisar a partir da palavra reunião.

Por fim, Rosane Almeida conversou com a gente a respeito da origem africana da dança, que foi desenvolvida no Estado de São Paulo. O batuque paulista consiste na marcação forte dos quadris, sapateados, palmas, tendo como gesto significativo a umbigada, que, segundo Cascudo (2012), consiste na pancada com o umbigo entre os dançarinos, como convite para substituir o dançarino solista nas filas paralelas. Esse gesto, que simboliza fertilidade,

sensualidade e união entre pares, está presente em outras danças como na punga no Maranhão, nos cocos de roda e em certos sambas.

## POR UMA EDUCAÇÃO SENSÍVEL

As vivências com as danças tradicionais e as composições poéticas, juntamente com os diálogos, as explicações do corpo brincante de Antônio Nóbrega e de sua esposa Rosane Almeida foram primordiais para sentirmos uma educação sensível configurada em nosso corpo através das linguagens da poesia, da dança e do cinema, especialmente com a presença cômica do personagem Tonheta. Esse saberes e fazeres artístico-educativos, especialmente construídos pela educação informal dos fundadores do Instituto Brincante, provocaram múltiplas estesias, emoções e sentimentos, capazes de proporcionar valiosos ensinamentos na formação continuada de professores e demais interessados em acessar os saberes da tradição, haja vista que traz subsídios didáticos que podem ser ressignificados e adaptados à realidade da educação formal, por instigar nossa imaginação, ampliar nosso repertório de saberes e provocam novas sensações corporais no processo de aprendizagens sobre a tradição brasileira. Por fim, vislumbramos a elaboração de novos nichos de discussão sobre o tema em questão, de modo que é urgente a realização de novas pesquisas sobre o corpo brincante e as linguagens da arte brasileira, por diferentes perspectivas e inquietações didáticas, artísticas e acadêmicas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. C. N.; CARVALHO, W. **Brincante** – o filme. (Vídeo 1h31min31s). Categoria Educação. Canal Instituto Brincante, São Paulo/SP. Publicado em: 15 abri. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HXpQwTFIfN8>>. Acessado em: 15 abr. 2020.

BRASIL. **Dossiê de registro**: Marabaixo. Brasília/DF: MEC/IPHAN, 2018. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE\\_MARABAIXO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf)>. Acessado em: 08 ago. 2022.



CAMINHA, I. O. Corpo, motricidade e subjetividade em Merleau-Ponty. In: CAMINHA, I. O. (Org.). **Merleau-Ponty em João Pessoa**. João Pessoa: EDUFPB, 2012.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CHAVES, R. P. documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando a noção de “voz de Deus” e “voz over”. **Dialnet**. Doc. On-line, n. 26, novembro de 2019, pp. 83-105. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acessado em: 01 mai. 2022.

COSTA, L. A. M. **Antônio Carlos Nóbrega em acordes e textos amoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/h4dh8/pdf/costa-9788578791865.pdf>. Acessado em: 20 set. 2018.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1979.

FERREIRA, G. L. Poesia e corpo. **Revista Vivência**. n. 35, pp.83-92. Natal/RN: EDUFRN, 2010.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo/SP: Perspectiva, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo/SP: Cosac & Naify, 2013.

NÓBREGA, T. P. Uma estesiologia do corpo... In: NÓBREGA, T. P. (Org.). **Estesia: corpo e fenomenologia em movimento**. São Paulo: LiberArs, 2018.

NÓBREGA, T. P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal/RN: IFRN, 2015.

NÓBREGA, T. P. Um pé diante do outro: corpo e estesia em Merleau-Ponty. In: CAMINHA, Iraquitan de Oliveira (Org.). **Merleau-Ponty em João Pessoa**. João Pessoa/PB: Editora Universitária da UFPB, 2012.

NÓBREGA, T. P.; MEDEIROS, R. M. N. A palavra é gesto: reflexões estéticas sobre o corpo. **Motriz**, Rio Claro, v.15 n.3 p.723-728, jul./set. 2009.

OCUPAÇÃO Antônio Nóbrega. In: ENCICLOPÉDIA. Verbetes da Enciclopédia. **Itaú Cultural** de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento629297/ocupacao-antonio-nobrega>>. Acesso em: 11 de Abr. 2021.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, L. A. M. **O corpo próprio como princípio educativo**: a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty. Curitiba/PR, Appris, 2016.

SEBASTIÃO, M. L. **Corpo e expressividade no cinema de Charles Chaplin**: notas sobre o conhecimento da Educação Física. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de pós-graduação em Educação Física. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22152>>. Acessado em: 10 jun. 2020.

VIEIRA, M. S. **Pastoril**: uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí/SP: Paco editorial, 2012.

VIEIRA, M. S. (Res)significando a estética da commedia dell'arte no ensino de artes cênicas. NÓBREGA, T. P. (Org.). **Revista do Paidéia**: revista brasileira de ensino de arte e educação física. Natal/RN: UFRN/PAIDEIA/MEC, 2006.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac &Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo/SP: Hucitec,1997.