**Tararuna: interfaces entre corpo, estética e tradição**

Emanuelle Justino dos Santos[[1]](#footnote-1)

Rosie Marie Nascimento de Medeiros[[2]](#footnote-2)

Resumo

Situamos a tradição do Grupo Araruna no mundo vivido da fenomenologia de Merleau-Ponty, com o objetivo de compreendê-la através do método da descrição, redução e imputação de sentidos simbólicos contidos nos seus componentes cênicos: canção, adereços, maquiagem, cores e figurinos. Esses elementos configuram o ritmo da encenação das danças, intensificando a presença do corpo e seus sentidos, ampliando as sensações cinestésicas dos brincantes e dos expectadores. A dança potencializa a expressividade do corpo, configurando um espaço virtual, onde ela se apresenta como uma arte completa, de uma beleza que não se compara a nenhuma outra. Para a Educação Física, perspectivamos mobilizar outras reflexões que intensifiquem a valorização dos componentes estéticos, simbólicos e artísticos das danças, elaborando novos horizontes reflexivos e estudos do corpo, de modo a colaborar através de ações educativas em prol da valorização da tradição.

Palavras-Chave: Corpo, Dança, Estética, Tradição.

**Abstract**

We situate the tradition of Araruna Group in the lived world of phenomenology of Merleau-Ponty, in order to understand it through the method of description, reduction and imputing of symbolic meanings contained in the it’s scenic components: song, props, makeup, colors and costumes. These elements constitute the pace of staging of the dances, intensifying the presence of the body and it’s senses, increasing the kinesthetic sensations of the players and spectators. Dance enhances the expressiveness of the body, setting up a virtual space where it presents itself as a complete art, a beauty that does not compare to any other. For Physical Education, we have the prospect of mobilizing other reflections that intensify the appreciation of the aesthetic, symbolic and artistic components of the dances, developing new reflective horizons and body studies in order to contribute through educational activities to promote the appreciation of tradition.

Keywords: Body, Dance, Aesthetic, Tradition.

**Tararuna: interfaces entre corpo, estética e tradição**

**Introdução**

Criado pelo Mestre Cornélio Campina da Silva (1908-2008), o Grupo *Araruna: sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas* se manifesta como um exímio exemplar da tradição norte-riograndense, que apresenta uma beleza peculiar e incomparável e nenhuma outra obra de arte. Em seus componentes cênicos e em suas danças, há a nítida expressão de influências da antiga cultura europeia.

A existência do Araruna se confunde com a própria biografia de Cornélio, como afirma Costa (2008). O Mestre “nos deixou um legado da tradição potiguar que engrandece os estudos de releitura estética brasileira, através desse grupo, único em nosso estado, no Brasil e no mundo”, segundo Vicente (apud COSTA, 2008, p.42).

Monteiro (2007) afirma que Cornélio veio do município de Portalegre/RN, lugar de seu nascimento, acompanhado de seus familiares para morar na cidade de Natal nos anos de 1920. Após duas décadas, a exibição de suas habilidades corporais, na execução de danças referentes aos festejos juninos, chegou a mobilizar muitos moradores do bairro das Rocas[[3]](#footnote-3) e de outras comunidades de Natal.

Foi no quintal de sua casa, na Rua Lucas Bicalho, que ele reuniu muitas pessoas para dançar e promoveu oficialmente, em 1949, seu São João na Roça (Ibidem). Em seguida, ele foi juntando as lembranças de sua infância, especialmente, resgatando as antigas danças de salão que aprendeu com os avós e bisavós.

A elegância gestual das coreografias sensibilizou muitas pessoas, entre elas, o atual prefeito daquele período: Djalma Maranhão. Segundo Costa (2008), esse político doou o terreno para a construção da sede do Araruna, localizada na Rua Miramar. Com esse fato, a fundação oficial da sede própria do Grupo aconteceu em 24 de julho de 1956 e seu Regulamento e Estatuto registrados em cartório[[4]](#footnote-4), isto é, a Sociedade apresenta status simbólico, monumental e peculiar diante das outras manifestações da tradição potiguar.

Desde os anos de 1960 houve o Araruna infantil, formado pelos filhos, netos e bisnetos dos integrantes adultos da Sociedade, que atuou até o ano de 2006. Sempre havendo uma diversidade etária entre os brincantes, porém, “com a globalização e os meios de comunicação cada vez mais ágeis, o nível de aspiração dos jovens se torna muito diferente daquele de seus pais, e, nesse processo, as tradições às vezes ficam para trás” (COSTA, 2008, p.72). Salvo raras exceções, a exemplo da família Araújo, que muito se dedicou às atividades artísticas do Araruna. Iniciado nos anos de 1980, o processo de decadência da Associação se intensificou em 2008, com a morte do Mestre, estendendo-se até os dias atuais.

Entende-se que o Araruna se constitui no universo da tradição, configurando-se, assim, em um dos saberes que estão inscritos no corpo, na história e memória popular, configurando um sentimento poético de coletividade, que, segundo Chauí (1994), se define por uma lógica própria de pensar, viver, sentir e representar o mundo humano, haja vista que está articulada às artes, à família, à imaginação à subjetividade, às peculiaridades, aos gostos específicos e aos modos de vida que expressam ações de conformismo e resistência à cultura hegemônica. Entre os diferentes modos de vida, a dança se configura como uma prática corporal e artística que está inserida no universo da tradição.

Para Nóbrega (2000), as danças tradicionais apresentam uma estética que afirma um sentimento de coletividade, estando inseridas no conjunto de práticas culturais, influenciando e sendo influenciadas pela cultura hegemônica, revelando modos de ser e de compreender que são intermediados a partir da vivência de contextos sociais múltiplos e com diferentes sentidos, sejam eles: religioso ou lúdico ou crítico social ou de identidade ou tantos outros sentidos possíveis de serem imputados.

Seja qual for o motivo de dançar, as pessoas de nosso Brasil brincam, contam estórias e lendas, dançam, criando realidades fantásticas e inusitadas, elaborando seus modos de ser, expressando uma subjetividade, um conhecimento sensível e identidade na própria escrita coreográfica a partir de elementos da cultura, como bem diz Carlos Rodrigues Brandão, elas dançam “para não esquecer quem são” (NÓBREGA, 2000, p.58).

Por tais razões, este artigo se materializa numa síntese dos atuais investimentos reflexivos da dissertação em Educação Física. O texto realiza uma reflexão em torno dos temas do corpo, estética e tradição, partindo da seguinte questão: De que maneira podemos compor interfaces entre corpo e estética a partir do universo da tradição do Grupo Araruna? Imersos nessa inquietação, apresentamos como objetivo tecer relações entre corpo e estética através da tradição do Araruna para colaborar com os estudos da Educação Física. Tendo a intenção de realizar uma reflexão sobre a tradição do Grupo e a estética do corpo através de seus símbolos e componentes cênicos, que podem viabilizar a materialização de um espaço virtual, onde a dança se apresenta como “uma arte completa e autônoma, a criação e organização de uma esfera de Poderes virtuais” (LANGER, 2011, p.196).

A dança é uma poesia que estetiza o movimento do corpo, aguçando sua percepção e potencializando sua expressividade e ação de estar vivo. O corpo, ao dançar, nos leva a outro mundo, onde vivenciamos uma situação única e instável, que abusa do improvável e nega o estado prático das coisas (VALÉRY, 2011). Nesse ínterim, a estética do corpo que dança as coreografias do Araruna também nos permite ter acesso aos saberes da tradição, que traz misturados elementos do regional com o estrangeiro, do antigo com o novo, do anônimo com o conhecido.

É através do envolvimento do corpo no mundo por meio da criação de novos espaços e sensações, que é possível entender os processos estéticos no domínio da arte, em geral, e da dança, em particular (LACINCE; NÓBREGA, 2010). Dessa maneira, nos atentamos as especificidades das tradicionais danças de salão do Araruna, que mostram em suas narrativas coreográficas elementos da tradição, de tempos antigos e de mais de uma cultura.

Identificamos que há um descompasso entre a existência das danças da tradição e a quantidade de estudos que abordam essa temática. Em consulta ao repositório de periódicos e artigos disponíveis no site da Scielo, identificamos a existência de um considerável universo de pesquisas que abordam sobre diversas manifestações da tradição: Caboclinhos, Bumba-meu-boi, Coco de Zambê, Pastoril, Frevo, Nau Catarineta, entre outras práticas corporais ligadas não só a festividade mais também ao tema da diversidade, cultura popular, corpo, estética, poemas, músicas, tradição oral, memória, crenças, ritos, mitos, hábitos, costumes, produção artística de grupos parafolclóricos, tendo um maior quantitativo de produções científicas mais articuladas às áreas da Arte e da Educação do que à área da Educação Física, entre outras áreas das Ciências Humanas.

Entretanto, são raros os estudos que se debruçam à investigação da Sociedade Araruna. Apenas os trabalhos que mais se aproximam dessa reflexão são o de Monteiro (2007) e Martins (2013; 2015). Respectivamente, o primeiro estudo faz uma análise da conformação estética, em Educação Física, voltada à estruturação didática das danças; já o segundo investiga, pelos conhecimentos da geografia, o espaço das práticas culturais construídas e vividas pelo Grupo Araruna. Cada uma dessas pesquisas, dentro de suas especificidades, tem sua relevância, entretanto, ainda não foi realizado um estudo que pretenda refletir e analisar a estética do corpo brincante, os símbolos e componentes cênicos da Associação relacionando com o campo de estudos da Educação Física.

Diante do que foi desenvolvido nessa introdução, há uma afetação com a historicidade do Grupo Araruna. Dentro de nossas possibilidades acadêmicas relacionadas aos estudos sócio-filosóficos do corpo e do movimento humano, consideramos pertinente valorizar essa manifestação da tradição através do ofício de elaboração de algumas reflexões sobre os componentes cênicos e os símbolos do Araruna, construindo alguns apontamentos sobre uma estética do corpo e da dança para a Educação Física.

O presente texto é composto por quatro partes. A primeira se constitui por essa breve introdução; em seguida, há a explicitação da abordagem metodológica utilizada, que se apoia na fenomenologia de Merleau-Ponty; a terceira parte contém uma reflexão sintética sobre os componentes estéticos e os símbolos do Araruna; e, por último, foram tecidos alguns apontamentos de uma estética do corpo para a Educação Física.

**Abordagem metodológica**

Nosso método de pesquisa se caracteriza pela natureza qualitativa, tendo como eixo de reflexão a fenomenologia do filósofo francês denominado Maurice Merleau-Ponty. Segundo Nóbrega (2010, p.36), o método se dá por uma descrição minuciosa dos dados de investigação nos leva aos “caminhos da reflexão epistemológica da corporeidade em diálogo com outros desdobramentos das ciências”, no nosso caso, a Arte, a Antropologia e a Filosofia para revelar uma estética da tradição através dos componentes cênicos do Araruna, com o intuito de ampliar os horizontes de reflexão do corpo e das danças para a Educação Física.

O método fenomenológico é, antes de tudo, a atitude de envolvimento com o mundo da experiência vivida, com o intuito de compreendê-la. Essa posição não é uma representação mental do mundo, mas envolvimento que permite a experiência, a reflexão, a interpretação, a imputação e a compreensão de sentidos (Ibidem, p.38).

Antes da teorização, a tarefa consiste em buscar por símbolos, códigos, palavras e narrativas da canção Araruna, nos sentidos contidos nas vozes dos corpos brincantes, imagens fotográficas e documentos textuais que tematizam o Grupo e elaborem uma rede de significados sobre a estética da tradição. Reconhecendo o mundo vivido dos corpos brincantes por meio de entrevistas, apreciação fotografias e apresentações das danças, objetos cênicos e leitura das letras das canções, estruturando o universo estético do Araruna em diálogo com referencial teórico adotado.

Essa reflexão está ancorada no detalhamento reflexivo e síntese relativa aos sentidos contidos nas imagens, símbolos, objetos e palavras das antigas danças de salão do Araruna. Somada a esse exercício, a pesquisa se norteia por duas questões centrais: Que beleza tem os componentes cênicos das danças do Grupo Araruna? Que conhecimentos da tradição o Araruna apresenta? Havendo assim a preocupação em elaborar apontamentos sobre uma estética do corpo e da dança que seja relevante para os estudos da Educação Física.

O exercício de redução fenomenológica do Araruna se atentará na organização e sintetização de significações do referido objeto através da atitude de interpretar os símbolos, as danças, os objetos cênicos e narrativas do Araruna expressas nos corpos brincantes. Tal atitude revela-se como ato de admiração diante do mundo da tradição, pela necessidade de se engajar na experiência vivida dos brincantes, buscando compreender esse fenômeno na contemporaneidade. Para chegar a esse entendimento é importante se distanciar e dar um novo significado estético ao Araruna.

A redução é uma análise intencional, perceptiva e sensível, na qual sempre haverá abertura para o inédito e instigante ofício de dar sentido, arrumar ideias, questionar o escrito, ponderar, arriscar e articular algumas partes para tracejar percursos interpretativos das referidas danças, migrando para outras reflexões. Ou mesmo, como uma bordadeira, engajada na elaboração de sua peça artesanal, dispõe de todo o seu tempo no esforço de entrelaçar fios de sentidos existentes no Araruna, desfazê-los e refazê-los, construindo uma bela obra reflexiva sobre as danças tradicionais.

Essa imagem se aproxima do processo de reflexão fenomenológica, pois Merleau-Ponty (1999, p.10) afirma que:

A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal.

Distender os fios intencionais, retomar os sentidos originais e existenciais das danças, permite a tecitura de um bordado, que é elaborado através do movimento de junção e separação das linhas de sentidos constitutivos do objeto investigado. Interpretar esses sentidos contidos nos componentes cênicos e símbolos das danças é um exercício dialógico que se dá pela suspensão de ideias, espanto com as novidades do fenômeno cultural Araruna trilhando outros itinerários do sensível.

**Componentes estéticos que relevam símbolos da tradição**

Os componentes cênicos adornam os brincantes, desvelando símbolos da tradição, evidenciando seus corpos no centro da encenação das danças tradicionais; suas emoções estruturam as situações dramaturgicas de apresentação. Por essa lógica, Medeiros (2011) afirma que o corpo, para a fenomenologia de Merleau-Ponty, apresenta aberturas para o mundo e outros corpos humanos, sendo uno, isto é, sujeito e, ao mesmo tempo, objeto de dança, considerado belo como uma obra de arte inacabada:

O corpo na perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty, considerado como obra de arte, é sensível, um corpo poroso que, a partir das relações que estabelece com o mundo e com o outro, abribui nessas relações sempre novos significados; por ser inacabado, fragiliza a ideia de que podemos definir todos os seus atos, já que está em constante vivência e convivência com o mundo em que faz parte (Ibidem, p.149).

Medeiros (2011) argumenta que Merleau-Ponty descreve o corpo através da metáfora da obra de arte, dando uma possibilidade interpretativa que não considera apenas a dimensão racional, mas também a dimensão sensível, olhando o corpo em sua totalidade, por diferentes perspectivas, configurando um espaço poético, plástico e expressivo. Dessa maneira, esse corpo é sentido, percepção, cultura, biológico, causando emoções e diferentes percepções.

Segundo Nóbrega (2010, p.89), o corpo, envolvido por uma atmosfera poética, se mostra como um objeto natural que também exalta os aspectos sensíveis “O belo, não está sendo uma ideia ou modelo, precisa ser experimentado, vivido, solicitando, assim, a sensibilidade, como um convite à contemplação”. Assim, esse exercício de apreciar as manchas, as rugas, entre os outros registros da pele do corpo velho e, especialmente, os escaninhos moleculares de suas lembranças, as falas, estórias e experiências dos brincantes com as danças tradicionais de salão, nos trazem nuances estéticas sobre a memória de suas alegrias, prazeres, tramas e dramas vividos no Grupo. Com esse entendimento, toma-se como exemplo o corpo do Mestre Cornélio, que foi o sujeito essencial para a constituição tradicional do Araruna que, ainda hoje, é detentor de certa visibilidade em Natal.

É relevante a ideia de que os saberes da tradição, que estão tatuados no corpo humano, têm um poder de acionar novamente um fato que já existiu, constituindo-se num eixo no qual, o passado se prolonga no presente (VIANA, 2013), estando, desse modo, distante de uma carga conotativa de produto inferior. Complementando essa visão ao relacionar com as técnicas de corpo, a exemplo da dança, o autor afirma que:

Pela tradição, os saberes inscritos nesses corpos brincantes são reatualizados, comunicam, guardam nos seus corpos o passado sob a forma de técnicas, experiências formativas e vivências incorporadas, afirmando tais experiências no presente, esboçando prontidões para o futuro. Os brincantes trazem em seus corpos toda a sua história, seus saberes e, em especial, a sua técnica de dançar, ou seja, a maneira de servir-se dos seus corpos para fazer seus jogos de ações e organizar-se cineticamente para reverenciar seus mitos, celebrar seus rituais, representar fenômenos diversos (Ibidem, p.26).

Esse pensamento coaduna com a noção de técnicas de corpo de Mauss (2003, p.401) que se constituem nas “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. Assim como outras técnicas corporais, a dança também é específica à determinada sociedade, que os europeus não dançam como nós, que a geração de ontem não dançou como dança a geração atual. Dessa maneira, afirma-se que a técnica é um ato tradicional, que tem o corpo como seu primeiro instrumento. Tal faculdade humana se torna um hábito por meio de um processo de aprendizagem e montagens simbólicas, que variam de acordo com as sociedades, as educações, os prestígios.

Entre uma infinidade de técnicas de corpo, destacamos as danças que se inserem no universo da tradição. Entendemos que essas danças se inserem na cultura; elas se manifestam através da presença e engajamento do corpo, que ao se-movimentar, expressa significados e emoções intensas que ampliam sua existência, ao mesmo tempo, comunica significações estéticas, lúdicas e simbólicas por meio do entrelaçamento entre as circunstâncias espaço-temporais antigas e atuais. As antigas danças de salão do Araruna são realizadas por diversos corpos brincantes, pertencentes a diferentes gerações – crianças, adolescentes, adultos e velhos – por vezes, tendo uma relação familiar ou fraternal entre pessoas do Grupo.

Nas danças tradicionais existem, segundo Mauss (2003, p.410), “coisas que acreditamos ser da ordem da hereditariedade e que são, na verdade de ordem fisiológica, de ordem psicológica e de ordem social”. O modo de transmissão dessas técnicas de corpo não se dá apenas por sua dimensão biológica, mas também pelo conhecimento das tradições que estão atreladas aos modos de vida e as maneiras de existir no mundo. Com esse olhar, realiza-se uma reflexão sobre o modo de como as danças do Araruna foram se configurando na comunidade das Rocas, Natal/RN.

Nas Rocas, Cornélio configurou o Araruna e se tornou Mestre, ensinando as danças e canções que incorporaram sua existência individual e social em Natal. Em suma, ele:

Cornélio Campina da Silva era um professor. Ensinava os passos com alegria e postura e era atencioso com todos. Uma pessoa que, além de fundador do Grupo Araruna, se dedicou à cultura popular do Rio Grande do Norte. Lutou pela resistência do Araruna e já bem idoso deu início, junto aos demais integrantes do Grupo, ao Araruna Infantil. O Araruna Infantil tinha como objetivo continuar a manutenção e propagação do Grupo composto pelos filhos, netos, bisnetos e amigos dos integrantes do Grupo que hoje já integram o Grupo principal (MARTINS, 2015, p.33).

Identifica-se que essa afirmativa coaduna com a ideia Mauss (2003) de que toda técnica corporal é específica e tem sua forma. Por sua vez, cada dança tem suas peculiaridades, a maneira de transmitir os saberes tradicionais se dá pela imitação, pela repetição, pela correção dos gestos corporais, há, portanto, um aprendizado. No que se refere às ações de Cornélio há incentivo de que tanto seus familiares quanto seus amigos e sócios do Araruna se submetam a um processo de apreensão das técnicas dessas danças de salão.

Destarte, o corpo é dotado de uma subjetividade que assume o fato de que “nem tudo, na linguagem, pode ser compreendido, pois há sempre lacunas, mas necessariamente precisa ser vivido para adquirir sentido” (NÓBREGA, 2010, p.88). Esse olhar nos remete a ideia de que os gestos de dança compõem uma narrativa, um vocabulário, determinados signos, símbolos e códigos que comunicam tanto acontecimentos culturais e históricos quanto singularidade carnal do sujeito que dançou, que se movimentou e expressou a sua intencionalidade.

Esse fenômeno da expressividade corporal não é percebido apenas no momento de apresentação das danças, mas também no instante em que é possível ouvir as vozes e os relatos de experiências dos brincantes. Na conversa, há a agradável partilha e o encantamento da memória afetiva com o convívio com o Grupo. Dessa maneira, o gesto do Mestre Cornélio em rememorar danças executadas pelos seus ancestrais foi uma atitude de buscar na sua memória corporal os conhecimentos do passado, as heranças, as reminiscências e os valores da tradição potiguar. Percebemos que as letras de suas canções revelam parte da geografia potiguar: o agreste, o semiárido e o sertão, como afirma Martins (2013). Em suma, as danças do Araruna apresentam, em suas significações poéticas, símbolos entre o sagrado e o profano, a cultura e a natureza, razão e emoção, erudito e popular, entre outras esferas da existência.

No Araruna, os brincantes dançam para celebrar, mantendo o corpo belo, vivo e vigoroso, mas não amorfo nem rígido ou apático. Nos movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantêm a consciência corporal constante, preenchendo o movimento de sentido. Cada corpo velho que dança se comunica com o outro jovem ou adulto e com o público, relevando uma cultura que se apresenta híbrida, condensada não apenas com a historicidade típica do povo potiguar, mas também com a cultura de Portugal.

Da mesma maneira que as demais manifestações da tradição brasileira, o Araruna se caracteriza como uma arte híbrida, que configurada uma peculiar estética do corpo, composta por elementos cênicos balizados por uma cultura mesclada com a cultura europeia. As danças do Araruna apresentam uma estética e uma tradição, que nos transporta a um tempo que não volta mais. O Grupo nos permite viajar pelos salões de antigamente, de incorporar cenas de um espaço fictício que reporta a elite aristocrática europeia, espeficificamente do século XVIII, com inspirações poéticas sobre o amor puritano e também de monumentais festividades relacionadas a grandes comemorações de colheitas, casamentos, aniversários e festas de tradição religiosa (COSTA, 2008).

Nesse sentido, Langer (2011) afirma que toda obra de arte é bela quando o espectador a interpreta dessa forma, excitando-se ao contemplá-la. A obra em si não tem a intenção de reproduzir fatos do passado, mas sim delinear um espaço fictício reportando-se a motivações de um passado experimentado, motivado por uma memória virtual, que traz realização, frustração ou surpresa, isto é, objetiva “criar a ilusão de coisas passadas, a semelhança de eventos vividos e sentidos, como uma memória abstraída e consumada” (Ibidem, p.280).

Por intermédio de Djalma Maranhão, na década de 1950, o Grupo também recebeu incentivos de um grande estudioso da cultura brasileira: Câmara Cascudo. Monteiro (2007) afirma que esse importante intelectual foi quem sugeriu ao Mestre o nome de Araruna para a Sociedade, nome que faz alusão a um pássaro preto, Graúna, muito comum no Estado do Rio Grande do Norte. Araruna é também a primeira dos quinze danças do Grupo.

Segundo as palavras da Brincante 2[[5]](#footnote-5), após a exibição da primeira coreografia *Araruna*, a sequência de apresentação das danças, desde sua origem, sempre ocorreu através da seguinte ordem: segunda, *Camaleão*; a terceira é *Jararaca*; a quarta é denominada *Bezouro*; quinta leva o nome de *Caranguejo*; a sexta é *Maria Rita*; a sétima é *Sete rodas*; a oitava é *Miudinho*; nona, *Mazuca*; a décima é *Maria Rendeira*; décima primeira é *O Bode*, a décima segunda é *A Polca*; décima terceira é *O Xote*; a décima quarta é *Pau Pereiro*; e a última coreografia é *A Valsa*.

Nesse no universo simbólico da tradição do Araruna, suas canções, adereços, maquiagem, cores e figurinos. Todos esses componentes estéticos configuram o ritmo da encenação das danças, potencializam a presença do corpo e os sentidos de atuação, ampliando as sensações cinestésicas dos brincantes e também dos expectadores que se deparam com a expressão artística e virtual de uma cultura nordestina misturada a outra cultura estrangeira, condensando muitos saberes e também diversas significações.

Compreendemos que o símbolo integra a estética do corpo e das danças, delineando o mundo mágico da tradição. Para Eliade (1991), os símbolos organizam a existência humana. Sonhos, desejos e nostalgias dão força à vida, nos projetando a um mundo imaginário repleto de significações e sentidos que extrapolam conceitos e a própria realidade habitual. Tanto nos rituais quanto nas danças tradicionais também aparecem imagens que invocam a nostalgia de um passado mitificado, além da saudade do passado; enfim, “o desejo de algo completamente diferente do momento presente, definitivamente inacessível e irremediavelmente perdido” (Ibidem, p.13).

A palavra *Araruna* simboliza a morte e ressureição de uma ave. Chevalier e Cheerbrant (1982) afirmam que o pássaro representa relações entre o céu e a terra, significando os estados superiores, divinos e lúdicos do ser. Além de ter o sentido simbólico da amizade dos deuses com os homens. Essa última significação do pássaro pode ser relacionada à ligação fraterna existente entre Cornélio, Djalma Maranhão e Câmara Cascudo. Por isso, percebemos um sentido para além da dança em si, porque entre eles sempre foi mantido profundos laços de amizade em prol do incentivo à cultura em Natal/RN.

O pássaro preto simboliza a inteligência, a personalidade do sonhador (Ibidem), de um artista como o Mestre Cornélio foi. Assim como um pássaro, Cornélio esvoaçava seus pés de lá para cá, sendo admirado pela dança e seu carisma por toda sociedade potiguar, em particular, e também brasileira, em geral. Percebe-se que a simplicidade e beleza das danças encantou muita gente não apenas os integrantes do Araruna, mas formou um público de apreciadores e admiradores por várias regiões do Brasil, que rendeu muitos diplomas e honrarias; especialmente, no auge de seu glamour, festividades e reconhecimento social como mencionamos anteriormente.

Nesse contexto, a música denominada *Araruna* traz em sua letra a imagem de um pássaro que vem de outro estado brasileiro, viajando, estando em movimento de voo e fuga, num exercício de liberdade, própria da condição natural dos seres pertencentes a essa espécie. Eis abaixo a letra integral da canção, extraída da obra de Costa (2008):

*Tenho um pássaro preto, Araruna*

*Que veio lá do Pará, Araruna,*

*Xô, xô, xô, Araruna*

*Não deixe ninguém lhe pegar, Araruna.*

O simbolismo dessa canção está ligado à representação da natureza, do instinto, do conjunto de forças profundas que nos animam, desabrochando outro olhar para essas obras da arte popular. Para Chevalier e Cheerbrant (1982), os animais formam identificações parciais dos homens, porque trazem aspectos, personificações e imagens de pulsões profundas e selvagens, de uma natureza complexa que corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada a nossa própria condição humana. Esses autores retomam o pensamento de Leví-Strauss quando citam:

[...] é porque o homem constata ser primitivamente idêntico a todos os seus semelhantes (entre os quais é preciso incluir os animais) que adquirirá a capacidade de distinguir-se tal como os distingue de adotar a diversidade das espécies como apoio conceitual da diversidade social (Ibidem, p.57).

Essa simbologia alusiva que remete a uma presença mais viva e institiva do corpo, trazendo significações ligadas ao rito e a subjetividade, não tem necessariamente haver com uma reprodução da gestualizade de animais selvagens ou mesmo de outros elementos da geografia potiguar, mas sim se manifesta, segundo Langer (1980, p.409), como herança cultural que comunica saberes de uma época, uma nação. “Nesse sentido, a arte não é pessoal, nem deseja ansiosamente ser entendida”. No que se refere à dança, há a valorização dos símbolos e da emoção do ato de dançar em si. A síntese dessa lógica estética das coreografias do Araruna é exposta na fala do Brincante 1:

*Na verdade, eu num sei nem dizer se essa dança, por ser Araruna, imita um pássaro. A cor sim, porque a gente já sabe que o pássaro é preto e branco, mas num sei se tem alguma coisa haver... Como o camaleão, por exemplo, “O Camaleão foi ao palácio...” dança também com o mesmo traje, num dança de verde. E faz aquele movimento pra lá e pra cá, e gira, cumprimenta o par, faz assim o cavalheiro né?* [***demostrou um gesto cortês***]. *Então, eu num sei. Num consigo entender bem se tem alguma coisa haver com um animal, o estilo de dança. Já pensou se tivesse uma dança chamada “Macaco”? Só um exemplo, será que a gente tinha que dançar parecido com os gestos que o macaco faz?* (Informação verbal, grifo nosso)[[6]](#footnote-6).

Para Langer (1980), o artista mostra a aparência de sentimento em uma projeção simbólica perceptível; que não se refere a um objeto público, externo a sua obra, mas sim está sempre vinculado a seu símbolo. Por essa perspectiva, as danças de salão do Araruna nos transportam ao mundo mágico dos antigos salões europeus, das festividades de uma elite aristocrática, ao comportamento cortês entre homens e mulheres, a uma beleza particular da encenação artística dos brincantes. Na apresentação das coreografias:

Os casais se projetam de frente um para o outro, trocam sorrisos e olhares, formando dois círculos concêntricos com as mulheres por fora e os homens por dentro. Elas seguram suas saias, enquanto eles colocam os dois braços por trás do tronco à altura da cintura. Sempre com a postura da coluna vertebral ereta, os brincantes se deslocam, pelo palco através de passos curtos e lentos, de um lado para o outro, e, por vezes, efetuando suavemente pequenos giros e meio-giros. Ora, se afastam e não entrelaçam seus corpos. Ora se aproximam, com os homens segurando, com uma de suas mãos, na cintura das mulheres e estas apoiando um braço no ombro de seu par. Eles dançam! (SANTOS, 2014, p.75-76).

Belos e adornados, os corpos brincantes encantam! Há uma riqueza nos objetos cênicos que enfeitam os dançarinos do Araruna, constituindo a representação tanto material e espiritual, que aguça na imaginação a fantasia e o sentimento de, no momento presente do dançar, ser o próprio personagem. Corroborando com essa razão estética, Brincante 2 ao explicar a significação das vestimentas do Grupo, situando que elas aludem aos personagens de barões e baronesas, alega que: *[...] Quando eu tô vestida com aquela roupa, me sinto uma baronesa! Me sinto linda, elegante, parece que estou numa festa de antigamente [...]* (Informação verbal)[[7]](#footnote-7).

Para Chevalier e Cheerbrant (1982), a roupa é entendida como um símbolo visível da realidade essencial do próprio ser humano, pois indica uma consciência moral e uma conciência da nudez corporal, que nenhum outro animal possui. Essa funcionalidade das vestes revela o pertencimento a uma dada sociedade, bem como permite que o homem reencontre, através de símbolos, o lugar que acredita ocupar no mundo. “É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial do caráter influenciável (modas) e do desejo de influenciar” (Ibidem, p.949).

O figurino é uma extensão do corpo, segundo Pavis (2011), configurando-se numa pura materialidade significante do movimento dramático, ao preencher e constituir o trinômio espaço-tempo-ação da representação, e um elemento integrado a um sistema de sentido entre expectador, personagem e ator, que, nas suas formas e cores, caracteriza um estilo, um meio social, remetendo a uma época, isto é, ele “é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e se desloca com o ator” (Ibidem, p.165).

No que diz respeito ao figurino do Araruna, Monteiro (2007, p.33) escreve que “as roupas imitam as antigas casacas e trajes femininos das sinhás dos engenhos, usados para grandes festas de gala do século passado”. A vestimenta feminina dá a visão de um vestido, porém é composta por saia branca, rodada, longa e enfeitada com fitas pretas. A casaca tem um decote similar ao formato da letra U, é de mesma cor, sendo composto de manga três quartos com grandes babados enfeitados de fitas pretas e pequenas flores bordadas, luvas, meias e sapatos pretos, bijuterias, estola floral e bicolor, marrafa e leque. A indumentária masculina é formada com um fraque, calças pretas com listras nas laterais da peça, camisa branca, colete preto, gravata borboleta, casaca preta, luvas brancas, meias, sapatos pretos e cartola preta, como alega a Brincante 2[[8]](#footnote-8).

Na apreciação de imagens fotográficas, percebe-se que os elementos que mais mudaram e continuam se transformando são os adereços, constituídas pelas bijuterias, marrafas ou broches, cordões, colares, pulseiras, anéis, brincos e o leque, que são usadas pelas damas de acordo com o particular gosto de cada uma delas. Enquanto que as luvas, meias e sapatos pretos são utilizados no mesmo formato por todas, assim como a saia e a casaca.

As cores branca e preta predominam na configuração dos objetos cênicos dos brincantes, especialmente, o figurino. Chevalier e Cheerbrant (1982) entendem que essas cores simbolizam o dualismo intrínseco do ser, porque traduzem conflitos de forças opostas que se manifestam em todos os níveis da existência. “O preto representa as forças noturnas, negativas e involutivas, e o branco, as forças diurnas, positivas e evolutivas” (Ibidem, p.275).

Esses autores compreendem que a roupa de cor branca, igualmente como o feminino, significa pureza, submissão, disponibilidade e virgindade cristã. O branco é a soma de todas as cores, sendo considerada a cor da graça, da transfiguração que desperta o entendimento, a inteligência. Já o preto é a ausência de cores, estando associado à fecundidade, ao divino, aos caos e a obscuridade das origens. Branco e preto representam a força dos contrários, a bipolaridade que, em maior ou menor grau, dependendo da interpretação de uma determinada cultura, coexistem um no outro se complementando.

Os objetos cênicos que mais potencializam a estética dos brincantes são a cartola e o leque, pois ambos não apenas complementam o figurino, mas também configuram uma forte expressividade simbólica de nobreza. A cartola é um objeto dos cavalheiros. Ela se constitui num elegante chapéu preto, tendo uma grande importância de identificação coletiva e valor sentimental entre os brincantes do Araruna. Nesse sentido, os autores Chevalier e Cheerbrant (1982, p.232) apreendem que o chapéu, assim como a coroa, simboliza superioridade, poder, soberania, responsabilidade, ação, identificação e liderança. “O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe [...], simboliza também a cabeça e o pensamento. É ainda símbolo de identificação [...]”. Intui-se que tal simbologia muito se aproxima do modo como os dançarinos são vistos no Araruna, em especial, o modo como Cornélio é lembrado.

Por sua vez, o objeto utilizado pelas dançarinas é o leque: símbolo da imortalidade, divindade do vento e do poder imperial na cultura oriental. “Entre os taoístas, o leque parece relacionar-se ao pássaro, como instrumento de libertação da forma, como símbolo do vôo para o país dos Imortais. [...] o leque pode representar também uma tela protetora contra as influências perniciosas” (Ibidem, p.544). Em estudo de campo, foi possível constatar que a cartola, mais que o leque, ganha destaque e importância pelos brincantes, se relacionando a esse sentido divino e poderoso exposto pelos autores, superando, assim, a função de adornar as personagens em cena interpretadas pelas brincantes.

No que diz respeito à maquiagem, apenas as mulheres exercem essa ação; porém, nem todas realizavam ou realizam esse ato de pintura corporal, sendo, assim, uma prática arbitrária entre as brincantes. Também não há uma preocupação de padronização de cores utilizadas nos lábios e no sombreado das palpebras dos olhos. Segundo o relato da Brincante 2, algumas mulheres elaboram uma maquiagem mais forte que outras, enquanto tem algumas que sequer se dão o trabalho de fazer tal técnica corporal.

*[...] A maquiagem vai depender de cada um que queira fazer, sabe? A minha é muito extravagante. Eu gosto muito de maquiagem, só quando vou dançar! Eu gosto, mas quando eu vô pra uma festa, eu gosto de maquiagem! Eu num gostava muito não. Eu dançava naturalmente. Aí, depois que eu vi as mulher passando batom... Aí, eu me acostumei.* [**risos**] *Agora só faço as coisas me maquiando. [...] Meu pai* [**se referindo a Cornélio**] *sempre dizia que a mulher tem que dançar bem... É... Dançar com os olhos bem atento [...]* (Informação verbal, grifo nosso)[[9]](#footnote-9).

A maquiagem é o figurino que se inscreve na pele, melhor dizendo, ela é “um filtro, uma película, uma fina membrana colcada no rosto: nada é mais perto do corpo do ator, nada melhor para serví-lo ou traí-lo que esse filme tênue” (Pavis, 2011, p.170). Para esse autor, a maquiagem é uma pintura facial que modifica traços expressivos e até mesmo constitui o humano. Ela tem a função de, por exemplo, por meio da transformação do olhar, equilibrar as emoções e reproduzir o rosto da personagem. Essa noção coaduna com a ideia de “olhos atentos” expressa na fala anterior da Brincante 2.

**Por uma estética do corpo...**

As reflexões sobre os corpos e a estética das danças do Araruna partiram da fenomenologia de Merleau-Ponty (1999). O detalhamento histórico da tradição desse Grupo juntamente com o universo simbólico se expressa em toda a estrutura física e emotiva dos brincantes: na gestualidade corporal, na voz dos brincantes, na letra da canção *Araruna*, nos figurinos, na maquiagem, na cartola, no leque e nos outros objetos cênicos, dando ritmicidade e beleza a sua manifestação existencial.

O estudo permitiu o entendimento de que o Grupo *Araruna: sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas* se revela como uma como uma arte autônoma, de uma beleza esplendorosa, que não se compara a nenhuma outra obra artística. Por esse motivo, para se elaborar uma estética do corpo tendo como base esse exemplar da tradição, é preciso considerar a experiência sensível dos brincantes para que sejamos afetados pela beleza e emoção nostálgica das antigas danças de salão do Araruna.

Levar em conta a subjetividade desses corpos brincantes é também notar a importância de investigar a riqueza dos conhecimentos culturais e poéticos impressos nos símbolos, nas palavras, na canção Araruna, nas imagens fotográficas e documentos textuais que revelam uma rede de significados da estética do corpo inserida na tradição. Tal fenômeno nos mobiliza alçarmos voos de nossos pensamentos, especialmente quando nos deparamos com o estudo dos símbolos, que ampliam nosso olhar e sensibilidade, trazendo outros horizontes para o apontamento de novos estudos sobre corpo e dança para a Educação Física.

Por fim, as danças do Araruna permite-nos adentrar no mundo ilusório dos antigos salões aristocráticos da Europa, dando-nos uma força emocional que pode nos subsidiar na elaboração de intervenções educativas que considerem a lógica artística, as significações simbólicas e os sentidos estéticos que essa arte traz a corporeidade humana. Logo, para a Educação em geral e para a Educação Física, em específico, perspectivamos mobilizar outras reflexões que intensifiquem a valorização dos componentes estéticos, simbólicos e artísticos das danças tradicionais, inclusive, as que pertencem ao Araruna, elaborando novos horizontes reflexivos e outras investigações sobre corpo e estética, de modo a colaborar através de ações educativas em prol de uma maior valorização da tradição.

Junto a essa ideia, perspectivamos que sejam desenvolvidas novas reflexões que imprimam novos sentidos sobre corpo, estética e tradição. Isso porque também é interessante atentarmos para o fato de que as danças tradicionais podem despertar outras subjetividades, corporeidades e sociabilidades, delineando também uma atmosfera lúdica típica dos brincantes que se permitem ao arrebatamento da dança, deixando-se absorver inteiramente por essa paixão. Os corpos brincantes são capazes de dedicarem dias, noites inteiras, anos, décadas, enfim, toda uma vida ao prazer de dançar, brincar, encantar e se envolver com a tradição. Tudo isso desvela saberes e fazeres que dão alegria, prazer e um certo arrebatamento estético na contemplação dos gestos da dança.

Nessa perspectiva, a estética das danças do Araruna apresentam aspectos lúdicos que precisam ser mais investigados, pois apresentam estreitas relações entre a festa e o jogo, cujo modo mais íntimo de união encontra-se no próprio ato de dançar para si e para comungar a condição de ser brincante. Logo, é importante refletir sobre os aspectos estéticos e lúdicos que permeiam as danças do Araruna, pois seus brincantes atribuem sentidos culturais e simbólicos que podem proporcionar grandes ensinamentos às áreas de conhecimentos do Lazer, da Antropologia, da Arte, da Educação e da Educação Física.

**REFERÊNCIAS**

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução V. C. Silva. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COSTA, G. **Araruna:** sociedade de danças antigas e semi-desaparecidas – orgulho e patrimônio cultural do RN. Natal/RN: SESC, 2008.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução S. C. Tamerl. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LACINCE, N.; NÓBREGA, T. P. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. In: **Movimento.** Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, jul./set. 2010.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução: A. M. G. Coelho. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NÓBREGA, T. P. **Uma fenomenologia do corpo.** São Paulo: livraria da física, 2010.

\_\_\_\_\_\_. Dançar para não esquecermos quem somos: por uma estética da dança popular. In: *II CONGRESSO LATINO AMERICANO E III CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MOTORA*, 2000. Natal, RN. **Anais...** Natal, RN, 2000, p.54-59.

MARTINS, J. S. Araruna: das naturezas histórica, material e simbólica à espacialidade da cultura. In: **Revista GEOTemas,** v. 3, n. 1, p. 211-225. Pau dos Ferros, 2013. Disponível em: http://periodicos.uern.br/index.php/geotemas/article/view/602/370. Acessado em: 20 ago. 2015.

\_\_\_\_\_\_. J. S. **Expressões da cultura popular Araruna em suas múltiplas manifestações espaciais do bairro das Rocas, Natal/RN - Brasil**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, 2015.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Tradução: P. Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, R. M. N. de. Do corpo anatômico ao corpo fenomenológico: diferentes perspectivas para se pensar o corpo. In: **Vivência**. Natal/RN, v.1, n.1, p.141-149, jan/jun, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução C. A. R. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, N. A. **Um olhar sobre o Araruna:** perspectivas para a dança na Educação Física. Monografia de graduação – Departamento de Educação Física - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, 2007.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução S. S. Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

## SANTOS, E. J. A Performance do corpo que dança: uma análise estética do grupo Araruna. In: PREMIER SYMPOSIUM INTERNATIONAL FRANCO-BRÉSILIEN, 2014, Montpellier/França. Anais... Montpellier/França: Université de Montpellier, 2014, p. 69-84. Acessado em: 17 jun. 2015. Disponível em: http://www.sfb.univ-montp2.fr/wp-content/uploads/2015/01/Artigos-anais-Arquivo-%C3%BAnico.pdf

VALÉRY, P. Filosofia da dança. Tradução: C. Feitosa. In: **O percevejo**. v. 3, n. 2, p. 1-16, 2011. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1511. Acessado em: 05 mai. 2014.

VIANA, R. N. A. **O bumba-meu-boi como fenômeno estético:** corpo, estética e educação. São Luís: EDUFMA, 2013.

1. Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Educação Física da UFRN. Professora do curso de Pedagogia da Estácio de Sá. E-mail: manusantos.ef@gmail.com. [↑](#footnote-ref-1)
2. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação da UFRN. Professora do curso de Pós-graduação em Educação Física da UFRN. E-mail: marie.medeiros@gmail.com. [↑](#footnote-ref-2)
3. Uma parte do bairro das Rocas é banhada pelo rio Potengi e a praia do Meio, situando-se na zona leste da cidade de Natal – RN. [↑](#footnote-ref-3)
4. A sociedade Araruna é reconhecida pelos órgãos culturais do Estado como utilidade pública em âmbito municipal pela Lei 630/56, e estadual, pela Lei 1755/56 (COSTA, 2008). [↑](#footnote-ref-4)
5. Informações concedidas por meio da entrevista com a Brincante 2, 38 anos, no dia 09 de janeiro de 2015, na Sede do Araruna, Rocas, Natal/RN. [↑](#footnote-ref-5)
6. Entrevista concedida por Brincante 1, 56 anos, no dia 28 de Janeiro de 2015, em sua casa, Rocas, Natal/RN. [↑](#footnote-ref-6)
7. Entrevista concedida por Brincante 2, 38 anos, no dia 09 de janeiro de 2015, na Sede do Araruna, Rocas, Natal/RN. [↑](#footnote-ref-7)
8. Informações concedidas por meio da entrevista com Brincante 2, 38 anos, no dia 09 de janeiro de 2015, na Sede do Araruna, Rocas, Natal/RN. [↑](#footnote-ref-8)
9. Entrevista concedida por Brincante 2, 38 anos, no dia 09 de janeiro de 2015, na sede do Araruna, Rocas, Natal/RN. [↑](#footnote-ref-9)