

## Níveis de Dramaturgias no Corpo da Brincadeira

*Carolina Dias Laranjeira*

Unicamp

Palavras-Chave: Dramaturgia, Cultura Popular, Treinamento

No presente artigo pretendo expor algumas idéias sobre a questão da dramaturgia, desejando, mais do que encontrar uma definição, buscar como pensar esse tema, a partir da minha experiência artística como integrante do Grupo Peleja. Com este grupo realizei investigação a partir da dança do Cavalo Marinho<sup>i</sup> em torno da construção de um treinamento para o ator-dançarino com objetivo de encontrar ferramentas para a criação de uma poética baseada no encontro da dança, do teatro e da manifestação popular.

Além de podermos entender a dramaturgia por vários vieses que dependem do processo de criação de cada obra, das escolhas estéticas e conceituais dos artistas criadores delas, há ainda a noção de *sentido*, já que trabalho com a idéia de que antes de tudo, dramaturgia se trata de uma prática sobre a criação de sentidos ou de nexos de sentidos, seja numa obra de arte, na sua preparação ou no próprio corpo artista ou não<sup>ii</sup>. Assim, mais do que definir, procuro expor reflexões suscitadas ao me confrontar com algumas questões acerca deste problema.

Ao me questionar onde estão e por onde se estabeleceram os sentidos de brincadeiras da manifestação popular do Cavalo Marinho, das quais participei como brincante e pesquisadora, e do espetáculo “Gaiola de Moscas” no qual atuo, pude repensar noções de dramaturgia às quais considerava meu trabalho filiado. Uma reflexão mais atenta sobre a criação do espetáculo e sobre o processo de treinamento do Grupo Peleja, sob a luz das teorias estudadas, me fizeram constatar que o problema da dramaturgia no nosso caso, não pertencia à linha da dramaturgia do ator nem tão pouco ao pensamento sobre a dramaturgia da dança. Nosso processo não poderia ser pensado a partir do trabalho com ações físicas e vocais, um dos elementos chaves na dramaturgia do ator (DE MARINIS, 1996: 07) e também, nem tudo se dava por meio de idéias implementadas no movimento, como na dança. Já que o espetáculo em questão tem como eixo o conto “A Gaiola de Moscas” do escritor moçambicano Mia Couto.

Dramaturgia no meu contexto de criação não corresponde à definição da dramaturgia clássica, aquela que se refere à estrutura narrativa da obra e, portanto, ao trabalho do autor que escreve a peça. Corresponde sim, aos fluxos de sentidos gerados durante a encenação, a coerência entre os elementos que compõem a cena e as idéias daqueles que a conceberam, as relações entre todos os materiais que compõem a cena e a forma com que eles estão dispostos. Trata-se de organização de materiais, de composição e, portanto, de formulação de poéticas.

Pensando em poéticas e sentidos, para analisar essa dramaturgia necessito de um ponto de vista que percebe esses sentidos ou a forma como sou afetada pelos elementos cênicos em relação. Nesse

viés, fui instigada a pesquisar a dramaturgia do Cavalo Marinho e do meu próprio trabalho, sobretudo por constatar o poder de afetação e de criações de sentidos de uma obra a partir do olhar sobre o corpo do performer. Isso levaria em conta como esse corpo me leva a afetar/ser afetado, estar conectado naquele presente único da apresentação. Pensamento esse que traz a noção de sentidos por meio de fluxos pelos quais o corpo em cena é gerado e que gera por conta desse mesmo fluxo uma zona de intensidades, Zona de Turbulência<sup>iii</sup>.

O próprio treinamento do Grupo Peleja, foi conduzido pela escolha de mergulhar na pesquisa sobre o corpo utilizando a dança e o jogo do Cavalo Marinho além do treinamento Energético, como potencializadores dessa possível Zona de Turbulência. A nossa busca se caracterizava primeiramente por uma dramaturgia que se processasse *no e pelo* corpo do ator, para depois passar para outros planos de trabalho onde obteríamos outros sentidos envolvendo outros elementos que compõem a cena. Foi também, algo primeiramente no corpo de alguns brincantes que me captou, me capturou, me preencheu de sensações e me fez pensar que estivesse aí a resposta para o que seria uma possível dramaturgia do corpo.

O encantamento ou o estado de envolvimento que experimentei ao assistir a performance de Mestre Biu Alexandre<sup>iv</sup>, foi norteador também na busca dessa dramaturgia. Sua atuação me conectou com a brincadeira como um todo produzindo sentidos que extrapolaram o entendimento lógico da cena, pois se quer entendia o que ele falava. Durante a brincadeira não há como no teatro ocidental, a intenção de se fazer entender, pois a manifestação é espetáculo e ao mesmo tempo é puramente brincadeira, jogo, brincado e jogado entre e para eles mesmos. A noção de projeção de voz e de atuação voltada ao público com o intuito de ser algo a ser mostrado não existe. Dessa forma, a narrativa da história não foi a responsável por me conduzir para dentro da cena, foi o corpo do brincante que trouxe sentido à brincadeira, portanto gerou dramaturgia. O corpo formado por uma técnica seja ela do cotidiano, caso de alguns brincantes do Cavalo Marinho cujas práticas do cotidiano, da lida com a cana, formam esse corpo que vai para a cena - ou da sala de trabalho, caso do Grupo Peleja.

Ao mesmo tempo, duas experiências importantes fizeram-me levantar a questão a respeito dessa busca tão intensa por um treinamento fundamentado nos processos técnicos de construção de um estado cênico. Levantando essa questão, busco apenas ampliar a noção que entende o corpo como ponto de partida na construção de uma dramaturgia e não descartá-la. Primeiramente as experiências em campo abrangendo estadias no bairro da periferia da cidade de Condado, onde está localizado o Grupo de Cavalo Marinho pesquisado, me fizeram reconhecer outros valores vindos da brincadeira. O contexto social tão duro pertencente aos brincantes do Cavalo Marinho que são em sua maioria, trabalhadores rurais da cana de açúcar, possibilitou-me reconsiderar o valor que nós, pesquisadores do corpo e de sua “presença”, atribuímos a preparação desses corpos. Depois desse contato mais profundo com essas pessoas torna-se difícil dar apenas valor a um corpo preparado no trabalho com a cana, em

contraposição aos outros corpos, mais jovens, que não tiveram a técnica corporal com a cana desenvolvida. As pessoas mais jovens como os netos de Mestre Biu Alexandre não terão muito provavelmente, a oportunidade (e talvez a sorte) de trabalhar com a cana. Mesmo assim, a própria brincadeira pode fornecer elementos técnicos-expressivos para que este corpo seja preparado no processo de atualização da manifestação.

A outra experiência que corrobora com a constatação de que um corpo pode ser preparado por meio da prática da manifestação e que isso não implica em uma desqualificação de seu caráter técnico-expressivo, foi encontrada por meio da construção da dramaturgia que teve como resultado o espetáculo “Gaiola de Moscas”. Esta montagem é fruto da pesquisa do Grupo Peleja e do trabalho de direção de Ana Cristina Colla, atriz e pesquisadora do Grupo Lume. Apesar de ser pautado em um treinamento bastante rigoroso com as questões técnicas vindas do passo da dança do Cavalo Marinho, tem como singularidade a noção de jogo inserido nas movimentações coletivas do nosso treinamento. Pesquisar o processo do Grupo Peleja acabou por me fazer entender que os nexos de sentidos criados pelo treinamento e pelas escolhas da diretora não correspondem apenas ao nosso olhar sobre determinados corpos, mas o da experiência coletiva de se brincar junto, de se criar, sobretudo o estado de jogo adquirido por meio da brincadeira em campo. Dessa forma, o jogo e o estado corporal que envolve estar dentro dele, podem ser considerados como a potência de uma das camadas de dramaturgias que compõem a cena. Ampliando o foco da questão sobre *um corpo* e abrangendo as relações entre *os corpos* na brincadeira ou no espetáculo, podemos fugir de um olhar sobre os corpos brincantes, talvez, idealizador.

Refletir, até mesmo, sobre os meus próprios ideais a partir do processo de elaboração de treinamento e de construção da cena em torno de uma dramaturgia ligada à preparação e ao corpo do ator-dançarino, fez-me considerar outras possibilidades de construção de nexos de sentidos na cena. A maneira como esses corpos se manifesta em cena, é parte fundamental de sua dramaturgia, entretanto essa seria, apenas, uma possível dramaturgia, podendo haver outras enquanto níveis ou camadas que participam desse tecido que constitui a cena. Esses níveis não correspondem, portanto, a uma preparação corporal específica, e nem mesmo todos pertencem ao corpo artista.

<sup>i</sup> Manifestação popular ou *brincadeira* realizada originalmente no interior de Pernambuco, na região canavieira da Zona da Mata Norte deste estado. É encontrada, sobretudo durante as festas do ciclo natalino, correspondendo aos Reisados do sudeste do país.

<sup>ii</sup> A possibilidade de compreendermos o corpo do cotidiano como portador de dramaturgia (GREINER, 2005) amplia a noção deste termo e nos permite aproximações com os conceitos de corpo considerados para este trabalho.

<sup>iii</sup> Refiro-me ao termo criado por Ferracini (2006), ao definir essa zona de afetação ou zona de jogo, criada pela relação de auto-geração do corpo em estado cênico no momento da cena. Relação de constante troca com o ambiente, com os outros corpos e de auto-afetação.

<sup>iv</sup> Severino Alexandre da Silva é Mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado-PE.

## **Bibliografia**

- DE MARINIS, Marco (org.). Drammaturgia dell' Attore. **Teatro Eurasiano** nº3. Bolonha: I Quaderni del Batello Ebbro, 1996.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. Campinas: Hucitec, 2006.
- GREINER, Christine. **O Corpo - Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.