

A performance do corpo brincante

Juliana Bittencourt Manhães

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO- NEPAA /Doutorando

Linha de pesquisa : PCI – Estudos da performance e discursos do corpo e da imagem -

Orientador: Zeca Ligiéro

Mestre em Artes cênicas.

Atriz-performer, dançarina, pesquisadora e arte educadora.

Gt: Estudos da performance

Resumo: Este trabalho defende a importância do corpo brincante presente nas festividades e manifestações populares e suas articulações com o jogo, o ritual e a brincadeira, através de uma movimentação fluida e espontânea, com uma percussão que dita o ritmo do pé no chão. Falamos de um corpo que se comunica a partir da sua gestualidade, presente na sua memória afetiva e no seu cotidiano.

Palavras-chave: Jogo, ritual, brincadeira.

O corpo brincante responde a diversos estímulos do jogo e do ritual. É um corpo que se move na espontaneidade da brincadeira, embalado pelos sons de tambores e canções que pontuam as pulsações dos movimentos, com uma percussão que dita o ritmo do pé no chão.

Refiro-me a um corpo marcado por sua própria história, sua vida cotidiana, que traz na sua gestualidade sinais do seu trabalho e suas espiritualidades. Muitas danças são relacionadas com ciclos de plantação, colheita, atividades pesqueiras ou agrícolas. Graziela Rodrigues diz que “a dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade” (1997, p. 30).

A memória traz ao corpo sentidos para seu estilo na movimentação, são nossas marcas corporais, vindas de trabalhos do cotidiano ou de lembranças dos mais antigos. As danças nas brincadeiras populares são repassadas através dessas memórias, que transformam a performance, trazendo autenticidade e renovando os sentidos das festividades.

A palavra “brincadeira” também pode ser chamada de brinquedo ou folguedo, é a manifestação, o ato da cultura popular brasileira, em que circulam variadas linguagens como música, canto, dança, ritmo, jogo, teatro, além de uma plasticidade marcada no colorido e brilho das indumentárias. Faz parte de um contexto social e religioso específico, em que cada “brincante” tem o seu compromisso e função dentro da “brincadeira”.

Os brincantes são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que têm o compromisso de “segurar e sustentar” a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva, são indivíduos que participam criativamente da sua atuação, fazendo da encenação uma brincadeira popular, em que a comunicação com o público é fundamental

para firmar uma rede de comunicação; ou simplesmente, essa platéia se mistura a essa manifestação, se unificando corporalmente àquela situação, àquela performance.

O termo performance designa esse ato da brincadeira, comparando a uma rede de códigos presentes, desde a movimentação em si a toda organização do folguedo para o seu funcionamento, a partir dos seus “rituais”. E o performer é como o brincante, aquele que atua, executando uma ação e estabelecendo uma função própria dentro da brincadeira performática.

A performance pode compreender toda e qualquer ação, seja ela do cotidiano, artística ou ritualística, aliás os nossos movimentos diários podem ser vistos como rituais, depende da forma como enxergamos nossos atos. Assim como as brincadeiras brasileiras, movidas por uma ação de fé e principalmente de muita diversão, expressam através dessas artes integradas.

A partir do momento em que essas manifestações são pensadas para uma apresentação, as fronteiras do ritual e do jogo se diluem e o comportamento, como avalia Richard Schechner (2003), se restaura, através da repetição, na passagem do movimento do ritual para a brincadeira, do religioso para o profano.

É profano porque faz parte de um cotidiano, isso permite pensar que o tempo profano é o que está fora dos momentos de ritual, mas que pode estar associado e imbuído dele, como nos momentos que o ritual ainda não começou de fato, mas que já existe um enorme engajamento coletivo. O tempo sagrado se faz presente nos momentos de festas e rituais, focado na crença e fundamentado no compromisso que dá continuidade à manifestação.

A experiência do sagrado seria uma tentativa de “substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987:15). Os fundamentos estão marcados pelas gerações mais antigas, é a continuidade dessas tradições que permite captar as mais profundas experiências do sagrado, é através da coletividade que se marca a força e o sentido das festividades e encontramos esse “espaço ritual”, onde predomina no corpo a potência das nossas ancestralidades.

Esse corpo brincante é movido por forças de variadas matrizes, são estímulos externos religiosos, ancestrais, formas determinadas pelos mestres ou estímulos internos, impulsos que trazem o movimento individual movido pelas forças motrizes, conforme o conceito que o pesquisador Zeca Ligiéro afirma:

o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessa origem dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas (2008, p. 2).

Essas formas iniciais da dança, as matrizes, ficam na memória, mas se torna impossível que esses gestos fiquem intactos, pois a vida é dinâmica, e são as transformações que tornam possível a “verdade” no jogo e na brincadeira. Nesse sentido é importante valorizar o momento presente e, simultaneamente, respeitar as tradições. Então, essa gestualidade não se perde, mas se reinventa a partir dos fundamentos anteriores. Desse modo, a idéia de matriz traz algo fixo e a força motriz traz o movimento, as relações e dinâmicas próprias criadas e transformadas no cotidiano da brincadeira.

Esse corpo brincante também é um “corpo produzido em um espaço ritual”, trazendo uma expressão particular e uma ligação intensa e visceral com o mítico! Esse lugar do ritual e do jogo são misturados e é difícil distinguir os limites de suas fronteiras. Sua brincadeira está nessa possibilidade de ritualizar o jogo e brincar com a seriedade dos ritos, interagindo o momento do jogo com o ritual.

Podemos pensar nesse corpo como estrutura física, que se locomove com os pés no chão, criando uma espécie de enraizamento, relação intensa com o solo ou como um corpo afetivo que acolhe memórias, trazendo marcas de natureza simbólica, expressando sua experiência enquanto ser humano, a partir da sua movimentação corporal e desenvolvendo uma linguagem específica.

Laban presumiu o *corpo* como mídia primária da cultura, ou seja, como o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo, e propôs que, como tal, este corpo *possui uma linguagem*, que pode ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do *movimento* (MIRANDA, 2008, p. 17) (grifos do autor).

Essa dança traz um corpo que se movimenta a partir das relações de jogo que estabelece um fluxo entre o risco da espontaneidade e a força de uma verdade presente no gestual das celebrações festivas. Schechner afirmou que “o jogar cria sua própria realidade múltipla com fronteiras porosas e escorregadias” (2002, p. 82).

Falamos de um corpo que se comunica a partir da sua gestualidade, e vive os seus movimentos a partir da sua relação pessoal com a brincadeira, sua memória afetiva e sua disponibilidade. Seus movimentos são elaborados a partir da repetição, ou seja, a força de sua sustentação, enquanto brincadeira, é a resistência de um comportamento restaurado que, através da reiteração, se renova, criando variadas nuances, integrando divertimento e jogo, transformados em dança.

Victor Turner classificou o jogo como o “curinga do baralho” (SCHECHNER, 2002, p. 80). O curinga é aquele que pode ocupar diversos jogos diferentes, independentemente do naipe, é uma carta valiosa, que se presta a múltiplas funções, que joga para todos os lados; no teatro, é aquele ator que interpreta variados personagens. No momento da brincadeira todos os brincantes acreditam e vivem aqueles personagens como

se fossem eles, o brincante tem consciência de sua representação, mas se confunde com esse “outro” até no cotidiano.

Este corpo brincante é a junção do lugar da memória, do ritual e da brincadeira dentro da movimentação. São códigos presentes na gestualidade e também subentendidos na simbologia de suas indumentárias, adereços, ritmos, presentes na maneira como esse corpo se locomove, estabelecendo uma relação com o “seu chão”, sua base para a dança.

É um corpo que se movimenta a partir de uma pulsação, com um ritmo e melodia sustentado por uma história, origem que afirma identidades e provoca resultados com diferentes estilos.

Esse corpo brincante permite estabelecer uma conexão entre uma performance estruturada, conectada por um roteiro, com uma partitura delineada, mas aberta ao improvisado, a surpresa do momento presente e das relações de comunicação que são estabelecidas entre os brincantes e espectadores.

O movimento espontâneo, a relação do olhar, a valorização dos códigos ritualísticos e a necessidade do prazer e da brincadeira, conectado com um sentido de compromisso, quase ou até religioso, são ferramentas estruturais para pensar o corpo brincante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

LIGIÉRO, Zeca. *Performances procissionais afro-brasileiras*. In: O Percevejo: Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p.84-98, 2003.

_____. *O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana*. Belo-Horizonte: Abrace, 2008.

_____. *Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado*. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino–pesquisador–intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

_____. *O que é performance?*. In: O Percevejo: Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

VIANNA, Klaus. *A Dança*. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.