

Autobiografia dançada – estratégias de acesso no processo de criação

Eduardo Augusto Rosa Santana (UFBA)

GT Dança e Novas Tecnologias

Palavras-chave: dança, processo de criação, autobiografia.

Quando o assunto é o corpo, segundo Katz & Greiner (2004), o mais freqüente tem sido começar por Descartes numa descrição dualista de existência. Porém, esse paradigma tem se modificado propondo que a mente é necessariamente corporificada. A tese da *embodied mind* apóia-se em informações das ciências cognitivas e neurociências, afirmando que “o que é real começa com e depende crucialmente de nossos corpos, especialmente nosso aparato sensório-motor, o qual nos permite perceber, mover, manipular e detalhar estruturas de nosso cérebro” (LAKOFF & JOHNSON, 1999:16-17).

Corpo e ambiente co-evoluem em constantes trocas com ajustes adaptativos. Em tal dinâmica, toda informação capturada pelo processo perceptivo, com perdas habituais da transmissão, passa a fazer parte do corpo, modificando-o e se transformando em corpo, “quem dá início ao processo é o sentido do movimento(...) é o movimento que faz do corpo um corpomídia” (KATZ & GREINER, 2005:133).

Nessa reformulação da concepção de corpo, é possível também redimensionar idéias do que seja(m) dança(s) e conseqüentemente ampliar os modos de operação em processos de criação da(s) mesma(s).

Nessa diversidade de entendimentos de dança, a utilização de memórias pessoais tem sido um tipo de proposição coreográfica. A memória, comumente vista como atividade mental, é integrada a um entendimento de unificação com o corpo, atualizando-as em formatos motores e simbólicos do corpo nos gestos e nas cenas de dança.

Ainda que seja muito provável que muitos coreógrafos não tenham lido esses autores, a concepção do *corpomídia* parece apresentar relevâncias comuns nessas teorias e em seus trabalhos coreográficos. Dessa maneira, parece necessário refletir sobre o que seria próprio do corpo (que dança, nesse caso) identificado como autobiográfico. Damásio (2000) propõe que memória autobiográfica funciona como um conjunto de *memórias que descrevem a identidade e a pessoa*. Desenvolvem-se registros dispositivos sobre quem temos sido fisicamente e quem em geral temos sido na esfera comportamental, juntamente com registro do que planejamos ser no futuro.

Mesmo de maneiras diversificadas, esses trabalhos coreográficos trazem registros de experiências pessoais dos criadores descrevendo uma abordagem possível de suas identidades. Entretanto, talvez a questão mais importante a ser discutida nessas danças seja: *que reflexões emergem a partir de estratégias processuais de composição dentro de uma dramaturgia autobiográfica em dança?*

Nesse sentido, este artigo propõe apresentar e analisar estratégias de acesso a informações autobiográficas no processo de criação de *Máquina de Desgastar Gente* (2006), dirigida por Luis de Abreu.

Primeiramente, Abreu propôs, dentro do processo de criação, que os intérpretes-criadores contassem histórias sobre seus avós. Antes que isso fosse implementado, o coreógrafo trouxe ao grupo alguns textos e imagens cujos conteúdos traziam contextos sócio-históricos da escravidão, sobretudo no processo de formação da economia e cultura brasileira. Essa atividade provocava a reflexão do intérprete sobre sua

condição, reconhecendo relevâncias desse contexto histórico a fim de atuar em lógicas de composição baseadas em rearticulações dessas informações.

Escolhas procedimentais utilizando leitura, discussão e escrita, tradicionalmente vistas como operações mentais, são colocadas propositalmente no processo de criação. Isso ocorre de tal modo que o mesmo *setting* resguarda estados do corpo, sejam eles tonicamente motores, sejam de pensamento, entendendo como isso é potencial de investigação e construção de movimento em um discurso coreográfico.

Então, o coreógrafo começou a pedir que as pessoas, uma a uma, alternassem-se entre sentar no banco e contar histórias de seus avós e improvisarem no centro do espaço. O detalhe importante é que, ao pedir para que contassem essas histórias, Luiz de Abreu reivindicou que eles procurassem construir relações com o que sabiam dos avós e a discussão dos textos.

Nesse momento, uma importante questão dramaturgica é sublinhada. A lógica apresentada pelo coreógrafo parte da idéia de que essa autobiografia não é isoladamente pessoal, mas sim *compartilhada*. A idéia de compartilhamento aparece quando ele requer que o relato pessoal construa relações com as histórias dos negros discutidas nos textos. Quando falamos de corpo, não existe um fora e um dentro separado (corpo-recipiente), nem uma essência subjetiva interior (corpo-casa). Há, sim, um fluxo inestancável de trocas coevolutivas entre corpo e ambiente, as quais operam num processo de contaminação (KATZ, GREINER, 2005). Assim, homologias históricas operam nos diversos corpos, pessoas e suas histórias, por similaridades de forma. Surge, então, o desafio para o criador de gerarem, junto com seus intérpretes, essas informações no e para o coletivo de criação, selecionando as semelhanças (em função de um discurso coreográfico proferido em grupo), mas sem perder complexidade, ou seja, nuances de diferenças que as semelhanças produzem, já que não são igualdades.

Nessas semelhanças, os sentidos produzidos para a investigação coreográfica propõem uma relação entre corpo negro e autobiografia, entendendo a existência de uma intersecção possível e fazendo do discurso pessoal dos intérpretes um discurso coletivo. Assim, a própria estratégia de aquisição da informação autobiográfica, dentro do processo criativo, já é direta e amalgamada nessa relação pessoal/coletivo. Isso é uma possível garantia para que o produto estético não se configure num processo exclusivamente pessoal e centrado em si mesmo, mas em algo passível de gerar um afeto de identificação e de fruição por parte do público. Além disso, emerge um poder discursivo ampliado, uma vez que não é só a experiência de um negro ou grupo de negros, mas da relação dessas experiências com histórias comumente vivenciadas por várias pessoas negras, resguardadas as diferenças.

Também são usadas para levantamento de informações autobiográficas, junto aos intérpretes, algumas vivências pessoais nas quais de alguma maneira o corpo estivesse exposto. Histórias/Movimentos diversos apareceram: *batidas policiais*, *audições de dança*, *personagens vivenciados* e *balés dançados*. Como Damásio (2000) propõe, são abordadas memórias que identificam esses intérpretes. Além disso, aponta-se uma relação indivisível entre natureza e cultura no corpo (KATZ & GRAINER, 2002). Tal cruzamento ocorre, visto que os nexos de sentido são produzidos em relação à cor de pele e traços do biotipo, associados a aspectos sócio-histórico-culturais na construção dessas identidades pessoais.

Ao utilizar-se dessa estratégia, o coreógrafo situa especificidades sobre aqueles artistas e suas vivências com sua arte (dança, teatro, música) juntamente com sua vivência civil, (trabalhador, professor,

etc.), reconhecendo situações em que o corpo era foco da atuação. Seja o corpo que dança um balé de Luis Arrieta ou o corpo vitimizado por uma batida policial, o que se evidencia são os modos como culturalmente o corpo negro é abordado e que tipo de discurso político dá visibilidade à essa problemática.

Nesse sentido, o processo criativo demanda estratégias de exposição das personalidades e consequentemente dos possíveis conflitos e tentativas de soluções suscitados. Nessa exposição, cabe ao coreógrafo a tarefa de dimensionar isso no ambiente coreográfico.

Ainda foi feita uma outra atividade importante que trouxe, das histórias desses corpos, materiais que compusessem a coreografia proposta: passos de (sua) dança da rua. Em grupos de duas ou três pessoas, cada intérprete construía uma pequena seqüência de movimentos. Esses movimentos relacionavam-se com passos dançados nos bairros de Salvador, oriundos de *axé*, *pagode*, *arrocha*, ou mesmo as leituras pessoais de uma dança que é vivida e construída num contexto popular. Lembrando que os próprios intérpretes-criadores são moradores desses bairros e vivenciaram desde pequeno, tanto visual, quanto cinestésicamente, esse modo de tratar e de organizar o movimento no corpo.

Outra vez, observa-se, com esta atividade, contextos culturais que se organizam no corpo e se reformulam diante das necessidades de composição de um outro discurso de movimento. Assim, a proposição da busca por essa movimentação produz um deslocamento da informação de um contexto para outro, podendo assim alterar seus sentidos. Essa alteração torna-se ferramenta potencial nesse trabalho de composição coreográfica.

Considerações Finais

No movimento de conhecer dança, parece fundamental que olhemos para seus processos, pois são neles que uma série de acontecimentos e de conteúdos se organiza e apresenta. E, como o processo está diretamente vinculado com a estrutura coreográfica, é importante conhecer elementos dessa dinâmica ao se tentar descrições mais complexas sobre dança.

Nesse artigo, o entendimento é apresentado não somente em relação ao processo, mas à especificidade de um tipo que utiliza elementos autobiográficos em seu desenvolvimento e em seu crivo dramaturgico. Cabe, então, reconhecer possíveis modos de acesso a essas histórias. Afinal, é com esses conteúdos que, nesse tipo de proposta, o coreógrafo empenha suas abordagens de composição.

Essas discussões apontam para a necessidade de pesquisar as dinâmicas específicas sobre como essas informações autobiográficas, uma vez acessadas, vão se transformando em movimento e em cena. É ainda relevante a análise de como esses elementos estão ajustados e relacionados, ao final de um processo, na coreografia. Com isso, pode-se perceber tanto os nexos de sentidos propostos por esses cruzamentos de histórias, bem como suas estratégias que constroem uma mistura dramaturgicamente coerente.

Referências Bibliográficas

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2000.

GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena T.; GREINER, Christine. “O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação”.

In: *Húmus 1* (org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul: S. Nora, 2004, pp.11-19.

KATZ, Helena T.; GREINER, Christine. “A natureza cultural do corpo”. In: Roberto Pereira; Silvia Sotter.

(Org.). *Lições de Dança 3*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2002, v. 1, p. 77-102.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. “Por uma teoria do corpomídia”. In: GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

LAKOFF, George. & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*. Nova Iorque: Basic Books, 1999.