

**EDUARDO AUGUSTO ROSA SANTANA**

**DANÇA AUTOBIOGRÁFICA -  
MULTIVOCALIDADE DO *SELF* ENCENADO  
A PARTIR E ALÉM DA CARNE NEGRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli

Salvador  
2009

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Santana, Eduardo Augusto Rosa.

Dança autobiográfica - multivocalidade do self encenado a partir e além da carne negra /  
Eduardo Augusto Rosa Santana. - 2010.  
109 f. : il.

Inclui apêndice.

Orientadora : Profª. Drª. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2009.

1. Dança moderna. 2. Dança contemporânea. 3. Self (Psicologia). 4. Coreografia. I.  
Iannitelli, Leda Maria Muhana Martinez. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III.  
Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

**EDUARDO AUGUSTO ROSA SANTANA**

**DANÇA AUTOBIOGRÁFICA -  
MULTIVOCALIDADE DO *SELF* ENCENADO  
A PARTIR E ALÉM DA CARNE NEGRA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 08 de abril de 2009.

**Banca Examinadora**

Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli - Orientadora \_\_\_\_\_  
Pós-doutora pela Smith College (EUA).  
Universidade Federal da Bahia

Ana Cecília de Sousa Bittencourt Bastos \_\_\_\_\_  
Doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília.  
Universidade Federal da Bahia

Jussara Sobreira Setenta \_\_\_\_\_  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
Universidade Federal da Bahia

A Beth Rangel, Eduardo Sande e Luiz Cláudio Motta, dialogias que fizeram possível, em diversas camadas, estar reinventando meu sentido de pertencimento.

## AGRADECIMENTOS

A Luiz Cláudio Motta.

A Beth Rangel.

A Eduardo Sande.

A Leda Muhana.

A Luiz de Abreu.

A minha família - Eduardo, Lucimar, Francisco, Maria Clara, Luca, Vó Iolanda, Vó Alvany, Vô Osvaldo e todos que de alguma forma vibram próximos.

A Rita Aquino.

A Líria Morays, Eleonora Santos, Márcia Mignac, João Queiroz e Daniella de Aguiar.

A prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Coutinho e prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eulina Lordelo.

A Helena Katz.

A Jorge Alencar, Neto Nogueira e Alexandre Molina.

A Wagner Schwartz e Fernanda Beviláqua.

Às prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jussara Setenta, prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cecília Bastos e prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Matos.

A Sônia Sobral, Christine Greiner, Rosa Hercoles, Luciana Dias, Pinzoh e Amos Hertz.

A Letícia Sekito e Denise Stutz.

A meus colegas e alunos da Escola de Dança da Funceb.

A Confraria dos Saberes.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

A Escola de Dança da UFBA.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFBA.

À Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia (FAPESB).

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. *Dança autobiográfica* - multivocalidade do *self* encenado a partir e além da carne negra. 109 f. il. 2009. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

## RESUMO

A dança autobiográfica é concebida enquanto a dança que encena o *self*. A presente pesquisa formulou um estudo de caso único, com o objetivo de investigar de que modo as proposições cênicas de uma obra de dança autobiográfica é passível de fazer do universo particular do criador, um espaço compartilhável. O caso selecionado foi a obra coreográfica *O samba do crioulo doido* (2004), de Luiz de Abreu. A coleta e análise dos dados foi composta por observação de vídeo-registro da obra, entrevista não-estruturada com o criador e análise de documentos da obra e do criador. Os resultados apresentam que: a) o *self* encenado estrutura-se com múltiplas vozes, operando num potencial diálogo contínuo entre si e o contexto cultural amplo no qual se engendra, b) tal dialogia, confirma uma perspectiva de *self* enquanto compartilhável, em detrimento de um subjetivismo radical; o que c) favorece ações coletivas de compartilhamento, descartando estratégias de auto-afirmação identitária, comum, sobretudo, em coletivos minoritários; sob esse ponto de vista c) a dança autobiográfica performa a identidade humana, na perspectiva da complexidade, apresentando aspectos universais condicionados ao movimento em direção às singularidades, numa multiplicidade heterogênea, todavia capaz de ser dimensionada enquanto unidade.

**Palavras-chave:** Dança moderna, Dança contemporânea, Self (Psicologia), Coreografia.

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. *Autobiographical dance - multivocality of staged self from and beyond the black flesh*. 109 pp. Ill. 2008. Master Dissertation - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

## ABSTRACT

An autobiographical dance is here argued and conceived as a dance that stages the self. This study presents a single case study, with the purpose of investigating how an autobiographic dance proposal may evoke a shared space between the particular universe of the creator and that of those who watch the dance. The chosen case here studied was the choreographic piece of Luiz de Abreu entitled *O samba do crioulo doido* (Samba of the mad black man, 2004). Data collection included observation and analysis of the chosen choreography's video recording, a non structured interview with the author, as well as documental analysis. Results revealed that: a) the staged self is structured upon multiple voices, operating in an ongoing flow between author and audience, either through related cultural identifications, or through the subversive potential of the work, replacing the audience face to face to its own identity issues; b) this flow reassures a perspective of a shared self, and not of a radical subjectivism; c) this favors shared collective actions, discarding the need for strategies of identity self-affirmation, common, above all, in minorities' collectives; from this perspective d) the auto-biographic dance contributes for a recognition of human identity, in the complexity sense, presenting universal conditioned aspects of movement in the direction of the singularities, in a heterogeneous multiplicity, however, capable of being captured as a unity.

**Key words:** Modern dance, Contemporary dance, Self (Psychology), Choreography.


## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Estrutura de coleta e análise de dados do caso SCD.....	17
Figura 2 - <i>Posições-de-eu</i> no espaço imaginário do <i>Self</i> multivocal.....	42
Figura 3 - Da dramaturgia às posições-de-eu encenadas - cena inicial do SCD.....	75
Figura 4 - <i>Self</i> encenado - cena inicial SCD.....	76



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
1.1 TEMA E PROBLEMA.....	14
1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA.....	18
1.3 JUSTIFICATIVA.....	19
1.4 METODOLOGIA.....	21
1.4.1 Tipologia da pesquisa: <i>Estudo de Caso</i> .....	21
1.4.2 Instrumentos de coleta e análise dos dados.....	26
1.4.3 Limitações metodológicas da pesquisa.....	30
<b>2. A.U.T.O.BIOGRAFIA - POR UMA DANÇA DE SI MESMO (?) .....</b>	<b>32</b>
2.1. (UM) CONTEXTO DE TRATAMENTO DO <i>EU</i> - DESCENTRAMENTO E PLURALIDADE EM MOVIMENTO.....	35
2.2. A PERSPECTIVA DO <i>SELF</i> MULTIVOCAL E DIALÓGICO.....	39
2.3. PARA ALÉM DO SUBJETIVISMO RADICAL.....	46
<b>3. ENCENAÇÃO DO <i>SELF</i>.....</b>	<b>51</b>
3.1 VOZES DANÇADAS DO CRIOULO DOIDO.....	51
<b>4. POSIÇÕES-DE-EU MOVIDAS A PARTIR E ALÉM DA CARNE NEGRA - UM GIRO DO OLHAR PARTINDO DO CASO.....</b>	<b>74</b>
4.1 MULTIVOCALIDADE DO <i>SELF</i> ENCENADO.....	74
4.2 DANÇA E AUTOBIOGRAFIA - <i>CONTINUUM</i> DO <i>CORPOMÍDIA</i> AO <i>SELF</i> ENCENADO.....	79
4.3 SUBJETIVISMO RADICAL EM DANÇA - EM DIREÇÃO AO <i>COMPARTILHÁVEL</i> .....	83
4.4 AUTOBIOGRAFIA DANÇADA - DA AUTO-AFIRMAÇÃO NEGRA AO ESPAÇO SOLIDÁRIO.....	87
4.5 UNO MÚLTIPLO - PARTICULARIDADE → COLETIVIDADE.....	90



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
5.1 O <i>SELF ENCENADO</i> EM DANÇA.....	92
5.2 QUESTÕES METODOLÓGICAS EMERGENTES NA PROPOSIÇÃO DO <i>SELF ENCENADO</i> .....	94
REFERÊNCIAS.....	96
APÊNDICE - ANÁLISE DESCRITIVA - <i>O SAMBA DO CRIOULO DOIDO</i> (LUIZ DE ABREU, 2004).....	105

## 1. INTRODUÇÃO

Há importantes evidências relacionadas à existência de danças autobiográficas. Tanto o reconhecimento de análises históricas, quanto a existência de discussões contemporâneas, seja entre artistas da dança, ou no âmbito da curadoria artística, é nítida a presença da autobiografia dançada.

No que se refere a aspectos históricos, existem registros sobre esse tipo de procedimento de criação coreográfica desde a década de 60, no grupo da *Judson Church*. Na diversidade gerada nesse contexto novaiorquino "[...] havia um insaciável apetite por narrativas de todas as formas: *autobiografia* (grifo nosso), biografia, ficção, documento político, entrevista, linguagem de signos e outros sistemas de gestos emblemáticos" (BANES, 1994, p. 281). Ao falar do trabalho de Ivone Rainer, uma das principais criadoras desse grupo, Banes (1987, p. 42) diz que "*Ordinary Dance* (1962) repetia movimentos simples enquanto Rainer recitava uma autobiografia poética"<sup>1</sup>.

Ao falar sobre obras dos anos 1970/80, na dança pós-moderna, essa mesma autora aponta a autobiografia como um dos subsistemas dessa produção, praticado por coreógrafos como Johanna Boyce, Tim Miller e Ishmael Houston-Jones. Esses criadores, segundo Banes, "com frequência - enfatizando a máxima dos anos setenta de que a pessoa é política - deliberadamente impunham eloquência política. Em um solo de Tim Miller, *Me and Mayakovsky* (1980), "ele cozinhou, contou histórias sobre sua infância, atirou coisas no fogo e preocupava-se com a guerra." (1994, p. 335). Segundo a autora, o pensamento feminista iniciou essa formulação do pessoal como político, sendo que essa contaminação, na dança pós-moderna, ocorreu para além somente das danças autobiográficas (BANES, 1994).

Distante dos E.U.A., ainda que tenha feito parte de sua formação profissional nesse país, é importante também citar a alemã Pina Bausch, cujos processos de criação fazem uso de memórias pessoais dos bailarinos-atores, para levantamento de material na construção de seus personagens e

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

de suas narrativas (CANTON, 1994; CYPRIANO, 2005). Esse é um traço histórico inscrito singularmente no trabalho de Bausch. Ela expõe no palco as fragilidades dos bailarinos, suas personalidades, diferentemente de uma proposta de execução técnica restrita à representação de um papel, como estavam acostumados os bailarinos (CYPRIANO, 2005).

Essas obras de dança, cujo modo de organização ancora-se em autobiografias encontram uma continuidade ainda profícua. Recentemente, uma diversidade de coreografias de criadores brasileiros e europeus tem utilizado experiências pessoais em suas concepções e argumentações coreográficas<sup>2</sup>. Essas questões autobiográficas ganham uma importância nos interesses de vários desses criadores, em modos também diferentes entre um e outro, aparecendo em trabalhos de europeus como, por exemplo, Jérôme Bel e Hooman Sharifi. No Brasil, uma porosidade a esses tipos de questões ocorre também. Trabalhos como *O samba do crioulo doido* (Luiz de Abreu, 2003), *Porque nunca me tornei um/a dançarino/a* (Adriana Grechi/Núcleo Artérias, 2004), *Disseram que eu era japonesa* (Letícia Sekito, 2004), *Isabel Torres*, solo de Isabel Torres, (concepção e direção, Jérôme Bel, 2005), ou mesmo em *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz - Transobjeto* (Wagner Schwartz, 2004). Além disso, o trabalho estreado na 3ª edição da mostra *Rumos Dança Itaú Cultural*<sup>3</sup>, *E eu disse: ...* (Letícia Sekito, 2007) são indicadores dessa continuidade na produção de dança.

No que se refere a discussões contemporâneas a cerca da autobiografia na dança, destaco o diálogo de duas importantes figuras da cena atual da dança contemporânea europeia, Hooman Sharifi e Jan Ritsema. O dois coreógrafos questionam-se quanto ao uso da autobiografia em suas peças, a diferença entre usar histórias pessoais em suas danças e de construir uma dança enquanto narrativa autobiográfica, além de ainda haver o questionamento sobre a própria existência do Eu (SHARIFI e RITSEMA, 2002).

---

<sup>2</sup> Questão trazida por Nayse Lopes (jornalista cultural, crítica de dança e curadora do Festival Panorama RioArte de Dança), no painel “Relatos em Curvas: dois lugares de um corpo que dança”. em outubro de 2006, no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano V.

<sup>3</sup> Projeto desenvolvido pelo Itaú Cultural, desde 2000, de mapeamento, incentivo a criação e difusão de obras em dança contemporânea brasileira.

Numa relação dialógica, alimentada tanto por concordâncias quanto por discordâncias, esses criadores, em suas leituras sobre o próprio trabalho e sobre o trabalho do outro, fornece-nos, um aspecto não só polêmico, mas também recorrente em obras de dança contemporânea: a relação entre autobiografia e dança.

Entretanto, torna-se importante a geração de desdobramentos os quais complexifiquem a abordagem, a leitura, e quem sabe, a própria utilização crítica e artística acerca da questão da autobiografia em dança.

Outro importante indicador, agora no âmbito da curadoria artística em dança, foi a existência de um evento artístico com essa preocupação temática: *Primeira Pessoa*. Idealizado e promovido pelo *Itaú Cultural*, de novembro/2006 a janeiro/2007, agregando trabalhos das várias linguagens artísticas sob um enfoque autobiográfico, sendo Christine Greiner, a curadora das obras de Dança e Teatro. "É da natureza do corpo se autobiografar. O modo como um corpo apresenta-se é sempre singular. Ele conta histórias e responde perguntas que nunca foram formuladas. Narrativas nada aristotélicas são a chave para a sua sobrevivência." (GREINER, 2006). Nesse texto confeccionado pela curadoria de dança e teatro feita pela pesquisadora, ela ainda prossegue dizendo que "nestas narrativas encarnadas nada parece óbvio, mas podem ser identificadas questões do tipo: como sou, de onde vim, o que sinto e penso, como posso resistir" (GREINER, 2006).

### 1.1. TEMA E PROBLEMA

Na revisão bibliográfica feita por esse estudo, dois trabalhos abordam a temática da relação entre autobiografia e dança (ALBRIGHT, 1997; DIAS, 2006).

Albright (1997) aborda concepções de *self* existentes em dois casos: *Blondel Cummings* e *David Dorfman*, dois coreógrafos estadunidenses, cujas coreografias foram observados pela pesquisadora. Ela afirma que, em certo sentido, *as danças autobiográficas são modos de encenações do self*. Em sua pesquisa, o que é comum aos trabalhos desses coreógrafos e conclusivo, é um entendimento de *self* enquanto compartilhado, comunitário. Tais constatações foram obtidas pelo fato de termos, nessas coreografias, tanto

estratégias que incluem o público na cena, quanto *histórias pessoais* que, por serem *culturalmente embasadas*, interconectam-se às histórias do público.

Apesar de não estar diretamente preocupada com a questão da dança autobiográfica, mas sim com a problemática do trânsito entre arte e ciência no trabalho da coreógrafa paulista *Adriana Grechi*, Dias (2006) faz uma abordagem muito importante para essa pesquisa. A autobiografia, de acordo com a autora, é abordada em uma das obras dessa criadora: *Porque não me tornei um/a bailarino/a*. De acordo com a análise feita, os modos de organização da obra remetem a um entendimento de autobiografia dançada na qual os materiais pessoais de cada dançarino/*performer* operavam, em *tempo real* na cena, em *rede*: simultaneidade, co-dependência, descentralização, desierarquização e, necessariamente, interação. A história de cada um extrapolava seu próprio corpo, misturando-se com as histórias e nos corpos dos outros num diálogo contínuo, na edição cênica da obra. A desierarquização e a descentralização cênica permitia que diferentes perspectivas identitárias ali emergissem, podendo, ainda, o próprio público fazer seus nexos de identificação (DIAS, 2006).

Em ambas as pesquisas, evidencia-se um entendimento de autobiografia dançada em que a dimensão do pessoal não é restrita ao próprio criador, e sim compartilhável, pois dialoga, na própria encenação e/ou com o público.

Segundo Dias (2006), esse diálogo dá-se pelo próprio modo de organização cênica da obra, que implica nas edições em tempo real, com as mixagens das histórias entre os bailarinos/*performers*. E além disso, ao aspecto compartilhado, uma vez que os ambientes (e a cultura aí faz-se presente) de interação e existência desses corpos - bailarinos/*performers* e também a platéia - fomentam aspectos comuns à formação de suas subjetividades.

Nas obras apontadas por Albright (1997), ainda que a cena não garanta evidentemente essa interação dialógica em sua estrutura, os assuntos abordados produzem sentidos que são culturalmente compartilhados.

Partindo dessas evidências, esse estudo pretende então abordar dança autobiográfica, entendendo que: a) dança autobiográfica é a dança que encena o *self* e; b) *self*, nessas danças, carrega um sentido dialógico,

extrapolando a particularidade pessoal do(s) criadores e/ou intérprete(s), uma vez que há elementos comuns entre sua personalidade e aspectos tanto sócio quanto culturais.

Nesse sentido, adoto a concepção de que a autobiografia dançada implica num aspecto de *auto-referência*, de maneira que as informações veiculadas operam no domínio do que é a *representação de si mesmo*, construída e percebida pelo criador da dança. É importante ressaltar que a idéia de auto-referência é no sentido de que existe, na própria obra, referências relevantes à personalidade do criador-intérprete. Diferente de ser uma referência a um *outro*, como o caso do príncipe nórdico, personagem *Siegfried*, do clássico *Lago dos Cisnes*, ou ainda, a um mito grego, como no *Minotauro*, da coreógrafa americana *Martha Graham* ou mesmo módulos de movimentos continuamente seqüenciados como no *Solo de Wiliam Forsythe*. Com isso, há aspectos evidenciados na própria cena, de que o discurso proposto faz referência ao próprio sujeito falante, no caso, dançante: uma dança de si mesmo.

Os sentidos encenados numa obra de dança são, nesses casos, diretamente dependentes dessa noção de si mesmo, da 'identidade', do 'eu', ou do que Albright (1997) tratou como '*self*'. E, além disso, esse *self* se constrói e opera continuamente de um modo dialógico: aberto, interativo, descentralizado, plural e compartilhado, como observamos nas pesquisas acima.

Nesse sentido, para desenvolver conceitualmente essa concepção de *self*, coerente com essa perspectiva levantada por essas pesquisadoras, acerca da dança autobiográfica, ligamos à teoria do *Self Dialógico* (HERMANS *et. al.* 1992; 1996; 2001; 2003; 2007). Nessa perspectiva, o *self* é compreendido enquanto multivocal, dialógico e corporificado. Essa abordagem teórica de *self* implica em dizer que existe um espaço imaginário subjetivo, ocupado por diversas posições de identificações, as quais foram sendo criadas ao longo do desenvolvimento da pessoa, nas interações com seu meio, sobretudo social e cultural. A existência e a ocupação dessas posições passam por mudanças, a depender de variações pessoais e/ou ambientais.

Cada posição, ao ser ocupada, implica em uma ou mais vozes subjetivas que dialogam entre si, no próprio imaginário pessoal, ou com um

interlocutor atual, imediato, caracterizando o *self* enquanto *multivocal*. Dentre essas posições, segundo o autor, existem as *posições internas* (sentidas como parte de si mesmo), a *posições externas* (sentidas como parte do ambiente e relevantes para as posições internas) e as *posições* que estão *fora* do espaço do *self*, entretanto existem potencialmente, pois podem emergir nesse espaço a partir de algum evento ao longo do ciclo de vida. O *self*, nessa perspectiva, é corporificado, uma vez que seus diálogos também acontecem em nível pré-verbal, além do fato de que suas auto-representações estruturam-se a partir de metáforas deslocadas do domínio sensório-motor, para o domínio mental. Além disso, uma substancialidade do *self* é confirmada, uma vez que, apesar da variabilidade, esse funcionamento estável de produzir sentidos sobre si mesmo mantém-se enquanto uma característica filogeneticamente selecionada.

Uma vez corporificado, o *self* opera e transforma-se conectando-se como uma possível resposta à perspectiva do *corpomídia* (KATZ e GREINER, 2005). De acordo com essas autoras, entende-se que corpo e ambiente co-evoluem em constantes trocas de informações, com ajustes adaptativos. Em tal dinâmica, seguem elas, toda informação capturada pelo processo perceptivo, com perdas habituais da transmissão, passa a fazer parte do corpo, modificando-o e se transformando em corpo. O corpo vive num estado sempre-presente, uma vez que o fluxo não para, “o corpo não é, o corpo está sendo corpo” (KATZ, 2009). Nesse fluxo inestancável, a permanência é possível anteriormente porque existe uma taxa de preservação que garante unidade e sobrevivência de cada ser vivo, embora corpo e ambiente estejam envolvidos nesse fluxo permanente de constantes transformações (KATZ e GREINER, 2005). Tal fluxo produz resíduos, capazes de configuração e diferenciação, como é o caso do que tradicionalmente chama-se cultura: crenças, artefatos, hábitos, entre outros, nos quais incluem tanto nossas auto-representações, quanto uma dança autobiográfica, enquanto artefato cultural. A cultura, revisada sobre esta perspectiva, engloba esses resíduos, mas os ultrapassa, sendo, uma possibilidade de passagem de um âmbito a outro da relação corpo-ambiente.



Diante disso, qualquer sentido de singularidade conecta-se e se desdobra num sentido de universalidade e vice-versa, continuamente, enquanto uma totalidade multidimensional ou ainda uma *unidade múltipla* (MORIN, 2005). Para esse autor, a identidade humana, numa perspectiva da complexidade, é composta por aspectos universais, como a linguagem que atravessa todos os coletivos humanos, porém que se diversifica a cada um deles, produzindo singularidades múltiplas.

A partir desses pressupostos, essa pesquisa construiu o seguinte enquadramento teórico: a *dança autobiográfica*, aqui é tratada como a dança que *encena o self*; abordado enquanto *dialógico, multivocal e corporificado*, num contexto em que a subjetividade constitui-se e se transforma num contínuo trânsito entre *corpo e ambiente*; configurando-se com a natureza dinâmica de uma *unidade múltipla*.

Diante disso, o presente estudo buscou solucionar o seguinte problema de pesquisa: *De que maneira uma dança autobiográfica extrapola as particularidades estritamente pessoais do seu criador?*

A inexistência de referenciais teóricos abrangentes, bem como de uma tradição acadêmica em Dança, gera desafios no percurso, não só de construção do objeto, mas também do seu tratamento teórico. Nesse contexto, esse raciocínio teórico que extravasa as bordas disciplinares parece inevitável, até porque, a condição de existência da dança é o corpo, e como tem-se discutido, ao tratá-lo epistemologicamente é necessário esse tipo de esforço interteórico. Nesse trâmite, é importante sempre estar ciente de que “[...] a sistemática que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro [...] vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência” (KATZ e GREINER, 2005, p.131). Entretanto, é capaz de complexificar o conhecimento sobre um fenômeno, até então percebido apenas discretamente, dando continuidade ao fluxo científico.

## 1.2. OBJETIVOS DA PESQUISA

O objetivo geral desta pesquisa é investigar como as proposições e os modos de organização cênica de uma obra de dança autobiográfica são

capazes de extrapolar uma dimensão estritamente pessoal (auto-referente) de seu criador.

Com base nesse objetivo geral, elaboram-se os seguintes objetivos específicos:

- observar as estruturas organizativas da encenação, bem como os possíveis sentidos provenientes das mesmas, quando de uma obra de dança autobiográfica;
- realizar um estudo de caso único, composto por uma obra, cujas características contenham tanto aspectos de auto-referência de seu criador, quanto sentidos de *self* que extrapolem um sentido exclusivamente pessoal;
- explicar sobre as possíveis maneiras encontradas dessa *dança autobiográfica* extrapolar o universo restrito de seu criador-intérprete.

### 1.3. JUSTIFICATIVA

A relevância atual da produção de dança brasileira, circulando no Brasil e inclusive fora dele - seja em festivais, seja enquanto residências artísticas - cria a necessidade de que os meios de produção e reflexão crítica do conhecimento qualifique academicamente esse material. Há, assim, uma demanda, cada vez maior, de que essa produção possa ser identificada, estudada e veiculada como informação, em sistemas de conhecimento especializados. A investigação acadêmica sobre a produção de criadores brasileiros, com histórico artístico relevante permite, não apenas a legitimação dessa produção, como também acessar seus modos diversos e específicos de organização.

Um outro indicador da necessidade de gerar conhecimento sobre dança a partir de análise da dança é feito por Britto (2002). Ao analisar a ineficácia historiográfica dos livros de dança brasileira, a autora aponta a escassez de informações que de fato discutam dança brasileira, nos seus modos de organização e como isso está implicado com o contexto da Dança

no Brasil. A autora denuncia a ineficácia de uma bibliografia resumida a descrições estritas de ocorrências encadeadas cronologicamente, “sem qualquer análise interpretativa sobre os processos de transformação ocorridos na configuração da Dança ao longo do tempo; nem tampouco sobre conexões contextuais entre dança e outras áreas da cultura” (BRITTO, 1999, p.162). O que é apresentado, nesses livros, está restrito aos nomes de bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias e outros personagens, numa simplificação cronológica de aparecimento: “nas histórias da dança publicadas até o momento no Brasil, o *objeto de estudo não é a dança*” (BRITTO, 2002, p.16). Nesse projeto, analisar os modos de organização da dança de Luiz de Abreu, na relação entre sua configuração coreográfica e aspectos histórico-contextuais, alimenta as informações disponíveis para os registros sobre dança brasileira, contribuindo para ampliar a escassa produção referida.

Ao pensarmos nesses modos da produção brasileira de dança, o elemento autobiográfico tem aparecido com frequência, enquanto material de composição, como vimos no histórico apresentado na primeira sessão deste capítulo. Este elemento, então, deflagra uma ocorrência com relevância de estudo e compreensão, na geração de conhecimento sobre dança e suas produções no Brasil. Wagner Schwartz, Luis de Abreu, Letícia Sekito, Giselle Rodrigues, Adriana Grechi e Denise Stutz são alguns criadores brasileiros com trabalhos os quais compõem essa perspectiva de criação em dança. E nesse caso, é também notória a existência de uma relevância internacional, visto que tantos outros criadores estrangeiros têm-se utilizado também de autobiografias para construir danças, como Jérôme Bel e Hooman Sharifi.

Como foi apresentado acima, além de um histórico de produção artística, ainda existem alguns esforços críticos de reflexão sobre a relação entre autobiografia e dança. Esse debate, no âmbito acadêmico é praticamente inicial, uma vez que é quase inexistente pesquisas que diretamente tratem desse fenômeno. Entretanto, a autobiografia, enquanto objeto de estudo e metodologia de pesquisa (ver NÓVOA, 2000), tem sido cada vez mais estudada e utilizada, respectivamente, no ambiente

acadêmico. Diversas áreas como a Literatura, a Educação, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia, tem utilizado as narrativas em primeira pessoa como fontes de evidências e, conseqüentemente, de processamento de seus objetos de pesquisa. No Brasil, já em edições anuais, aconteceu no final do ano passado (2008), o *III Congresso Internacional sobre Pesquisa (auto)Biográfica (III CIPA)*<sup>4</sup>, um importante congresso multidisciplinar que vem, não só legitimando a produção acadêmica no âmbito da autobiografia, como criando demanda e circulação desse tipo de produção.

A emergência, não somente de abordagens acadêmicas para a autobiografia, mas também do desenvolvimento de metodologias de pesquisa, alinham-se com a crítica que Santos (2008)<sup>5</sup> faz à epistemologia positivista enquanto paradigma dominante nas Ciências. Segundo o autor, existe uma crise final nessa perspectiva epistemológica, acompanhada da emergência de um novo paradigma, em que o pretense isolamento sujeito/objeto é revisado, implicando-se com aspectos autobiográficos:

No paradigma emergente, o carácter autobiográfico e auto-referenciável da ciência é plenamente assumido... Para isso é necessária uma outra forma de conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos... [afinal] nossas trajetórias de vida pessoais e coletivas (enquanto comunidades científicas) e os valores, crenças e os prejuízos que transportam são a prova íntima do nosso conhecimento (SANTOS, 2008, p. 85).

## 1.4. METODOLOGIA

### 1.4.1. Tipologia da pesquisa: *Estudo de Caso*

De acordo com Yin (2005), diferente do que muitos autores apresentam, um estudo de caso não tem apenas uma função exploratória ou descritiva, sendo assim, preliminar a uma pesquisa. Um estudo de caso constitui, como qualquer outro método, um campo possível de delimitação das evidências de um fenômeno, bem como possui suas limitações de

---

<sup>4</sup> Esse congresso tem o propósito de reunir pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento para buscar aproximações epistemológicas, teóricas e metodológicas sobre o (auto)biográfico como modelo hermenêutico de compreensão do mundo humano e examinar suas contribuições para a investigação científica, as práticas educacionais, além dos procedimentos de formação e de investigação social (nota divulgada por correspondência eletrônica)

abordagem e interpretação, de modo que, traz em seu uso vantagens e desvantagens (YIN, 2005).

Nesta pesquisa, proponho um *estudo de caso único* da obra de dança *O samba do crioulo doido* (SCD), solo de Luiz de Abreu (2004). Essa obra que possui aproximadamente 20 (vinte) minutos de duração é, então, a *unidade básica de análise*. A duração da obra foi a delimitação temporal do caso em análise nessa pesquisa, de maneira que o todo a que me refiro e me ocupo é o conjunto das cenas englobadas do início ao fim da obra, bem como o seu encaminhamento temporal de um ponto ao outro.

O estudo de caso, cada vez mais usado enquanto método de pesquisa, permite “uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos acontecimentos da vida real” (YIN, 2005, p. 20). Nesse sentido, o autor ainda prossegue em sua definição, dizendo que um estudo de caso é uma *investigação empírica* que:

- “investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando
- os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2005, p. 32).

Isso é de extrema importância nesse trabalho, uma vez que o objeto da pesquisa (fenômeno) - *extrapolação do universo estritamente pessoal do criador-intérprete quando de uma dança autobiográfica* - está diretamente vinculado à própria encenação da obra (contexto). Existe, assim, tanto uma inseparabilidade entre ambos, quanto a necessidade de perceber em cada parte (fenômeno e contexto), quais as suas relações relevantes no todo, ao que concerne a esta pesquisa. Além disso, essa inseparabilidade impede qualquer controle comportamental, estando o pesquisador metodologicamente na posição de observador, do fenômeno, além de coletar informações periféricas, porém ligadas a ele.

Os *critérios de seleção do caso* foram os seguintes:

- a) *ser um solo com concepção, criação e interpretação pela mesma pessoa;*

Essa convergência ajudou a elevar, de uma maneira radical, o delineamento dessa obra enquanto uma dança autobiográfica, pois o *self* atuaria em todas as etapas do processo de criação, o que se confirma na ficha técnica do SCD.

*b) presença de um elemento relevante de auto-referência na encenação:*

Esse elemento foi fundamental para poder reconhecer a obra enquanto dança autobiográfica, uma vez que estamos entendendo-a como a *dança que encena o self*. Luiz de Abreu é negro (referência visualmente evidente) e a proposta artística central da obra é justamente abordar aspectos do corpo negro no seu tratamento histórico e social no Brasil;

*c) ser uma obra de dança brasileira;*

A relevância, já citada, da existência de estudos sobre dança brasileira originou esse item. O SCD é resultado de uma bolsa de pesquisa artística disponibilizada pelo *Instituto Itaú Cultural*, de São Paulo, proveniente do programa *Rumos Dança*, cujo objetivo é atualizar cartografias da produção brasileira em dança contemporânea.

*d) ter um informante-chave;*

De acordo com a bibliografia consultada, é de extrema relevância para o sucesso de um estudo de caso, a existência de um informante-chave. Esse dado é relevante porque “essas pessoas não apenas fornecem ao pesquisador do estudo percepções e interpretações sob o assunto, como também podem sugerir fontes nas quais se podem buscar evidências corroborativas ou contrárias - e pode-se iniciar a busca dessas evidências”(YIN, 2005, p. 117).

O fato de ter trabalhado como *estagiário coreógrafo* de Luiz de Abreu, no *V Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*, quando da criação de uma outra obra sua - *Máquina de desgastar gente* - permitiu-me uma relação mais próxima com o criador e seu trabalho. E entendo que não existe melhor informante-chave do que o próprio criador-intérprete para fornecer dados sobre a obra em estudo, considerando o objeto de pesquisa em questão.

*e) ser uma obra de ampla legitimidade;*

Lanço mão do entendimento de que a plenitude autônoma da obra necessita da relação com o público, a fruição. E que, quanto maiores forem as diferenças entre os ambientes de apreciação, maior o índice de adaptabilidade e permanência da mesma. Isso aumenta a legitimidade da obra e, conseqüentemente, do caso em estudo.

De acordo com a documentação pesquisada, desde sua criação, essa obra tem circulado por vários estados brasileiros, como Pernambuco, Maranhão, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Além disso, diversos países já receberam o trabalho, como: Portugal, Alemanha, Espanha, Cuba, Inglaterra, Croácia e França.

*f) ser um criador com histórico de produção artística em dança na cidade de Salvador;*

O fluxo contínuo de retroalimentação entre teoria e prática é cada vez mais evidente e fomentado por motivos que vão desde questões epistemológicas mais amplas a questões pragmáticas imediatas. Dessa maneira, em uma pesquisa acadêmica local (UFBA - Salvador), poder se debruçar sobre o trabalho artístico de um criador em dança, que diretamente tem sido significativo para dinamizar a produção e a experiência artística também local, é estar investindo nesse fluxo necessário entre teoria e prática, no mínimo, a partir de um dado circuito de ocorrência.

Luiz de Abreu tem residido em Salvador desde 2005. Neste ano, dirigiu, na mostra *Solos > 40*, do *IV Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*, o solo *Luxo de cu em corpo nu*, cuja intérprete-criadora foi Fafá Carvalho. No ano anterior, fez parte da mostra principal desse mesmo evento, dirigindo a versão coletiva de *O samba do crioulo doido*. Em 2006, apresentou o solo *Blackfashion*, selecionado para o evento *Quarta Que Dança*, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Nesse mesmo ano, foi novamente coreógrafo na última versão do *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*, criando a obra *Máquina de desgastar gente*, com 9 intérpretes-criadores. Foi aprovado, em 2008, no edital de montagem, *Prêmio Yanka Rudzka*, também da Funceb, com o projeto intitulado *A Bahia da magia*. E recentemente, a convite, iniciou a montagem do próximo espetáculo do Balé do Teatro

Castro Alves, chamado *Armengue*. Em todos esses trabalhos, o elenco era composto por artistas locais, com exceção de um ator paulista, integrante da *Máquina de desgastar gente*. E todos esses trabalhos foram apreciados pelo público soteropolitano.

Além dos critérios acima citados, a escolha por um modelo de caso único possui as seguintes questões:

- *necessidade híbrida da abordagem teórica desse caso*: o caráter interdisciplinar da Dança, bem como a escassez de modelos teóricos nesse campo acadêmico (ver AQUINO, 2008) impõem a necessidade de aproximações teóricas. Para tal, existe uma exigência altamente cautelosa tanto no entendimento da teoria estrangeira - *Self Dialógico*, nesse caso - quanto ao produzir relações eficientes entre essa teoria e o objeto da Dança em estudo.
- *complexidade organizativa da obra*: o escopo, em quantidade e, principalmente, em qualidade, de informações existentes na unidade de análise selecionada (trilha sonora, movimentação, organização espacial, figurino, objetos cênicos, cenografia, título e material impresso), bem como os sentidos provenientes da relação entre esses elementos, demandam um aprofundamento cuja viabilidade é também um dos motivos para lidar com caso único.

Yin (2005) diz que além das possibilidades descritiva e exploratória, um estudo de caso é preponderantemente *explanatório*. Todas essas modalidades dependem das seguintes condições: a) *tipo de pergunta da pesquisa*, b) *contemporaneidade do fenômeno* e c) *possibilidade ou não de controle comportamental*.

Os dois primeiros ítems já foram mencionadas no início dessa sessão. Entretanto, ainda é necessário dizer que, nesta investigação, a pergunta colocada refere-se ao *como* - *De que maneira uma dança autobiográfica extrapola as particularidades estritamente pessoais do seu criador?* - relacionado, assim, com questões explanatórias. Perguntas como essas



“lidam com ligações operacionais que necessitam ser traçadas ao longo do tempo” (YIN, 2005, p. 25). A noção de tempo a ser considerada nessa pesquisa, no que se refere à construção da explanação parte da duração restrita da obra (20 minutos aprox.), representada pela própria durabilidade da disposição das cenas. Entretanto, em decorrência das simbologias estruturantes da própria obra, essa duração é extrapolada, uma vez que os nexos explanatórios a serem traçados ligam-se a aspectos temporais que são históricos, sociais e culturais, os quais extravasam a obra, ainda que estejam contidos simbolicamente nela.

#### **1.4.2. Instrumentos de coleta e análise dos dados**

Em um estudo de caso, a utilização de diversas fontes de evidências é fundamental, segundo Yin (2005). É somente dessa maneira que se pode garantir o aprofundamento nos aspectos holísticos do caso, característicos desse tipo de método de pesquisa. Além disso, o uso de variadas fontes oferecerem diferentes referências as quais complexificam a análise dos dados e auxilia na construção de argumentos os mais consistentes para sustentar as inferências (YIN, 2005).

É também importante salientar que a temporalidade efêmera e irreversível da obra de dança dificulta uma pesquisa empírica sobre seus modos cênicos de organização. Contudo, alguns recursos tornam mais perenes essas informações, de maneira a viabilizar o acesso e a tornar contemporânea a uma coleta de dados mais minuciosa: a) a existência de tecnologias de registro em áudio visual com boa qualidade é a principal (observação), b) seguida pela presença de pessoas envolvidas nessas obras a serem entrevistadas (entrevista com participante). Vale ressaltar que a observação do caso e a entrevista com participantes da dinâmica do caso são um dos principais aspectos diferenciais apontados por Yin (2005) como característica de um estudo de caso, no que concerne às suas técnicas de coleta de evidências.

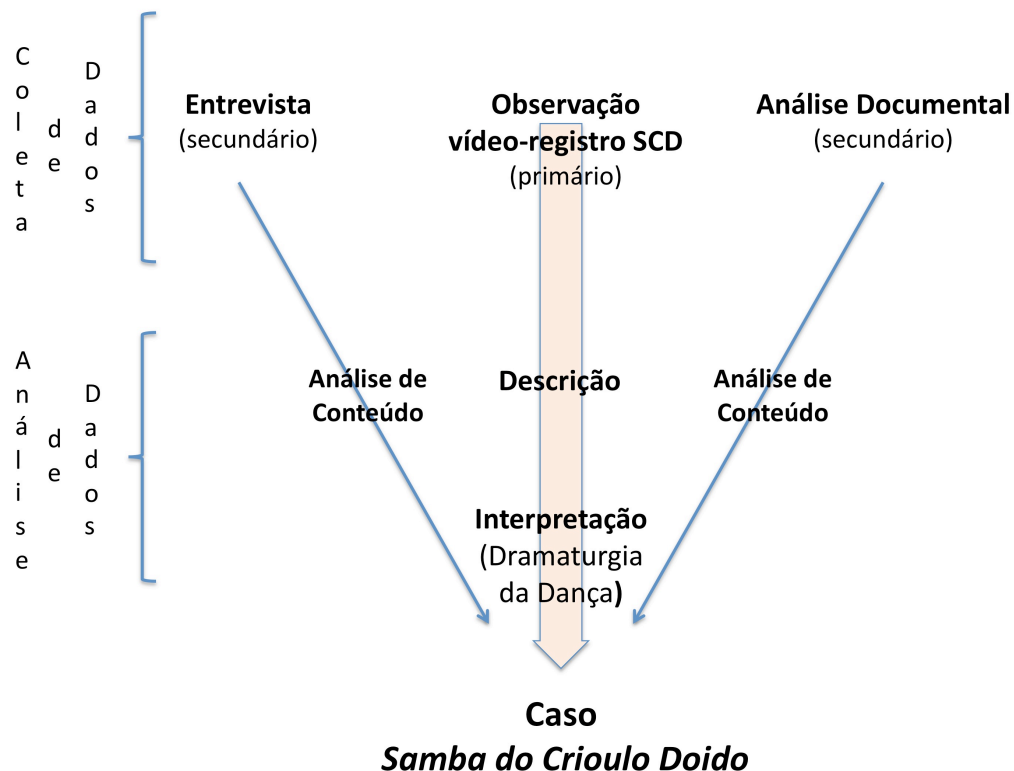


Figura 1 - Estrutura de coleta e análise de dados do caso SCD

Com vista nisso, como aponta a figura 1, foram utilizadas três unidades de coleta de dados: *observação de vídeo-registro da obra*, *entrevista não-estruturada* e *análise documental*. Uma vez que o problema de pesquisa concerne diretamente à *encenação*, a observação da cena, a partir do vídeo-registro, torna-se a principal unidade de coleta de dados. Entretanto, a entrevista pôde nos revelar informações particulares do modo de olhar do criador, tanto em relação ao processo quanto à própria obra em estudo, bem como elucidar aspectos importantes da relação entre sua vida e sua obra. Já a análise documental permitiu acessar algumas informações referenciais sobre a obra com exatidão (nome, duração, release, etc.), bem como ter acesso a textos críticos, com olhares interpretativos sobre a obra e sobre o criador, gerando dados relevantes, não só para a leitura da obra, mas para o encaminhamento do problema de pesquisa. Sendo assim, as três unidades de coleta foram cruzadas para produzir a análise em questão.

A análise do registro videográfico é a principal fonte de dados, uma vez que “restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo” (PAVIS,

2005, p. 37). Segundo o autor, essa mídia é capaz de agrupar um número significativo de informações, sobretudo no que diz respeito a correspondências entre sistemas de signos e entre imagem e som.

Para tal análise, foi utilizada a seguinte estrutura de coleta de evidências, tendo dois níveis entrecruzados: *unidades cênicas* (fragmentação da obra em cenas significativas) e *elementos dramáticos* (movimento corporal, trilha sonora, iluminação, figurino, cenografia e adereços) da obra.

As cenas foram divididas, levando em consideração o fato de gerarem unidades dramáticas autônomas (início, desenvolvimento e fechamento), ainda que interdependentes e conformadas na globalidade da obra. A unidade dramática é classicamente entendida como *introdução, desenvolvimento e clímax*. Trabalhos desenvolvidos em um ambiente de dança contemporânea muito frequentemente não utilizam essa lógica, sobretudo no que se refere ao clímax. De toda maneira, é possível perceber, no modo de organização cênica a configuração de unidades. Segundo Pallotini (2005), numa perspectiva aristotélica a unidade refere-se à *idéia central*. Adaptando-a ao contexto estético da dança contemporânea, pode ser entendida enquanto a *questão do criador*. Questão essa que atravessa todas as cenas, porém com soluções criativas que se particularizam a cada cena, cada unidade dramática - com sua sequência de movimentação, de intervenção sonora, iluminação, etc.

O resultado dessa divisão feita foi 7 (sete) cenas, assim nomeadas: *samba de uma silhueta brasileira, demonstrações desse corpo negro, aceno sorrindo, dança do pênis até o escroto, mulata do beijo amplificado, desfile da bandeira-vestuário e folguedo desse negro* - todas descritas no APÊNDICE. Além disso, a constituição dessas cenas foi abordada com as seguintes perspectivas interconectadas: *movimento, composição cênica* (figurino, iluminação, objetos cênicos, trilha sonora, etc.), *sentido cênico* e *sentido enquanto self encenado*, sendo este último a principal variável para o tratamento direto do problema dessa pesquisa em questão.

A observação da obra utiliza como ferramenta a *descrição* e a *interpretação* da obra em seus aspectos dramáticos.

Segundo Pavis (2005), buscando condições possíveis, a *descrição* apresenta a experiência do espetáculo para alguém que não o tivesse assistido. Além disso, segue o autor, descrever é um ato de significação, efetuado em função de um projeto de sentido ao consideramos um observador externo: existe a necessidade de convencê-lo da pertinência das observações feitas. O espetáculo, nessa perspectiva, é sempre descrito para “provar uma tese, sugerir um julgamento de valores em função de um interlocutor implícito” (PAVIS, 2005, p. 29). Nesta pesquisa, a descrição, mais do que “provar uma tese”, opera como um elemento corroborante na *construção* de uma perspectiva sobre a dança autobiográfica, a partir da leitura da obra em foco: *O Samba do Crioulo Doido*.

Desse modo, atrelada à descrição está a *interpretação*, a qual será tratada como propõe Banes (*apud* VASCONCELOS, 2008), no que se refere ao crítico de dança. Na interpretação, o crítico aborda o que acredita significar a dança em questão, abordando aspectos conotativos e denotativos do movimento na relação com a estrutura cênica, diz a autora.

De qualquer maneira, a construção tanto descritiva quanto interpretativa se entrecruza, na geração de um diálogo entre o envólucro dramático do próprio espetáculo e a moldura teórica construída por esta pesquisa. Sendo assim, é importante enfatizar que:

Mais do que uma descrição de um objeto estático, podemos conceber a análise de um espetáculo como um *relato*, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou e o que conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e o da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história. (PAVIS, 2005, p. 29).

Uma vez que não se trata de um objeto estático, mas de uma obra de dança, ela será observada em relação à sua dramaturgia, a qual responde pela complexidade compositiva e dinâmica deste tipo de fenômeno. Proponho que dramaturgia em dança seja entendida aqui como um aspecto de qualificação do movimento, bem como das relações interconectadas, não somente justapostas, entre este e os demais elementos constituintes de uma coreografia (figurino, iluminação, trilha sonora, etc), enquanto um

todo, carregado de sentido. Sentido esse resultante das invenções/descobertas processuais do(s) criador(es), ao encontrar(em) soluções corporificadas para seus objetos de investigação artística (ver HÉRCOLES, 2005). A construção desses sentidos continua e depende de sua relação com a fruição, pois, como aponta Ribeiro (1994, p. 17), é a dramaturgia a responsável pela explicitação desses sentidos da obra, tornando-se, conseqüentemente, fundamental para a ação comunicativa da mesma. Nesse sentido, a intervenção interpretativa da obra é também uma ação constituinte de sua dramaturgia, que menos se preocupa com uma possível verdade absoluta essencial à obra, e mais com esse interstício semiótico com a fruição.

A análise do espetáculo foi, ainda, cruzada com a *entrevista não-estruturada* com o criador-intérprete, entendido nessa pesquisa como o principal informante-chave. O campo temático da entrevista foi composto por: a) *o(s) ponto(s) de partida - pragmáticos e motivacionais - desse projeto coreográfico*, b) *aspectos relevantes sobre a estruturação da obra* e c) *entendimentos do criador, sobre possíveis relações diretas entre sua obra e sua pessoa*.

As evidências buscadas nos documentos encontrados, via análise de conteúdo foram: a) *dados precisos sobre a obra* (nome, data, eventos e locais de apresentação); e b) *leituras críticas sobre a obra*, corroborativas ou concorrentes com as interpretações geradas nas outras análises.

Tais evidências são provenientes das seguintes fontes: *críticas de dança, textos acadêmicos, releases, notícias, entrevistas*. Todo esse material foi encontrado na *internet*, a partir de pesquisa no site de busca *Google*, procurando por *Samba do crioulo doido* e *Luiz de Abreu*. A maioria deles estava diretamente abordando o espetáculo e alguns apenas o citavam no desenvolvimento de algum outro argumento dissertativo ligado ao espetáculo.

#### **1.4.3. Limitações metodológicas da pesquisa**

A despeito da metodologia aplicada ao desenvolvimento desta pesquisa, algumas limitações são identificadas com relação aos instrumentos e procedimentos de pesquisa.

Por se tratar de um estudo de caso único, a pesquisa restringe-se a uma generalização teórica (YIN, 2005). Logo, é necessário que outros casos sejam analisados para uma constatação de maior validade, do ponto de vista empírico.

É ainda ressaltado que o estudo de caso, apesar de ser um procedimento de pesquisa amplamente utilizado, pode apresentar restrições, como a possibilidade de introdução de viés por parte do pesquisador.

Além disso, segundo Banes (apud VASCONCELOS, 2008), a interpretação em dança é complicada, pois esta apresenta seus significados de forma aberta, diferente da precisão existente na linguagem verbal. Dessa maneira, ao traduzir de um âmbito ao outro, as leituras sobre a mesma obra podem trazer variações, discretas em alguns casos, e acentuadas em outros, o que também apresenta viés do pesquisador.

## 2. A.U.T.O.BIOGRAFIA - POR UMA DANÇA DE SI MESMO (?)

A palavra autobiografia agrega etimologicamente os vocábulos gregos *autós* [(si) mesmo], *bios* [vida] e *graphê* [escrita], significando “narração sobre a vida de um indivíduo, escrita pelo próprio” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 348). Apesar de ser comum no meio impresso, sobretudo enquanto gênero literário, Eakin (1999) aponta que outras mídias também podem ser passíveis de formular auto-representação, como a fotografia e o filme. Esse autor só chama a atenção para o fato de que “apesar de tudo, o sucesso com os quais *várias* mídias gerenciam a tarefa da auto-representação será diretamente proporcional à presença de uma estrutura narrativa de sustentação” (EAKIN, 1999, p. 99-100). A dança, desde suas preocupações iniciais com a dramaturgia, no século XVIII, já apresentava a narratividade como modo de organização do corpo e do movimento na cena (ver CANTON, 1994; BANES, 1994; HERCOLES, 2005). Entretanto, a narração auto-referenciada aparece nos trabalhos da dança pós-moderna americana (BANES, 1994), demonstrando, como aponta esta afirmativa de Eakin, que a dança pode ser uma mídia possível para a composição de uma autobiografia. Mídia é por essa autora tratada de uma maneira tradicional, enquanto moldura ou suporte, no qual uma informação pode se configurar. Sendo assim, a autobiografia pode se configurar em uma prosa literária, num auto-retrato pintado, num longa-metragem e mesmo em uma coreografia.

Ao fazer uma relação direta entre dança e autobiografia, Albright (1997) afirma que, em certo sentido, *as danças autobiográficas são modos de encenação do self*. Segundo ela, “a dança autobiográfica pode revelar maneiras nas quais a experiência física do corpo é intimamente conectada com representações da subjetividade<sup>6</sup>” (p.125), nesse sentido, “coreógrafos usam muitas diferentes estratégias para encenar o *self*<sup>7</sup>” (p. 126).

A autora explana sobre dois casos: *David Dorfman* e *Blondel Cummings*, coreógrafos estadunidenses. Para tal, utiliza-se de um

---

<sup>6</sup> Tradução livre.

<sup>7</sup> Tradução livre.

referencial teórico feminista sobre subjetividade e autobiografia, analisando a ocorrência de duas categorias de *self*, enquanto entendimento de auto-representação nas coreografias em questão: *self universal* e *self enquanto grupos marginalizados*. O primeiro, segundo ela, refere-se a um entendimento tradicional de subjetividade, burguesa e cartesianamente filiado, enquanto sendo *estável, neutro, descorporificado, fixo e extralingüístico*. Opera nas oposições binárias tradicionais da cultura ocidental: mente/corpo, natureza/cultura, *self*/outro, etc. E o segundo está relacionado a um entendimento de *self* corporificado, imerso culturalmente e que, dessa maneira, intersecciona-se com os grupos ou comunidades culturais com as quais o sujeito constrói identificações, por isso está em processo contínuo, inacabado. Em seu trabalho, essa noção de *self* está sobretudo ligada a grupos marginalizados pois a atribuição de sua hipótese está ligada ao trabalho solístico de Cummings, que é mulher e negra.

Inicialmente, a autora atribui hipoteticamente a noção de *self universal* a David Dorfman, por ser homem, branco, relacionando-o aos aspectos burgueses e masculino - e de *self enquanto grupo marginalizado* a Cummings, como citado. No trabalho dessa coreógrafa a hipótese se confirma, entretanto chamando a atenção para o fato de que os aspectos intencionados por ela em suas encenações, não estão restritos a um discurso de gênero e raça. Eles são mais amplos, por exemplo, no sentido de cobrir um discurso de gênero, que abrange a experiência não somente de mulheres negras, mas de tantas mulheres. Já em Dorfman, a hipótese a ele atribuída é refutada, no sentido de que as representações de *self*, encontradas em suas cenas, reportam para uma noção de fragmentação e descontinuidade, além de ter vínculos com grupos marginalizados também, judeus e homossexuais.

Entretanto, ambas as análises revelam, através de suas coreografias, a existência de uma representação de *self* universal que passa por um novo entendimento, em relação à categoria anteriormente apresentada. A idéia de universalidade segundo Albright (1997), também evidenciada na fala desses coreógrafos, é no sentido de que “experiências específicas, enquanto



culturalmente enraizadas, podem interseccionar as experiências da platéia para criar uma base comum de comunicação” (p.126) ...[de uma maneira a entender o] “universal enquanto interconectado ao invés de homogêneo”(p. 148).

Com isso, o entendimento de *self* universal previamente apresentado é substituído por outro que mostra um *self* enquanto *compartilhado*. Em um aspecto, em função das semelhanças entre as histórias pessoais dos coreógrafos e as da platéia. Noutro, por utilizarem de estratégias de encenação, observadas nessas coreografias, que, dentre outras, diretamente incluem o público no espaço cênico.

A autora conclui, apontando a autobiografia enquanto um ato de comunidade. Além disso, tem ajudado a dar voz a comunidades marginalizadas que, recontando as experiências pessoais, podem reclamar por suas histórias.

Essa noção de um *self* em diálogo com seu ambiente (e a cultura neste fluxo incluída) também aparece nas considerações de Dias (2006). Analisando os trânsitos entre arte e ciência no trabalho de dança da coreógrafa paulista *Adriana Grechi*, essa autora reporta-se a uma criação do *Núcleo Artérias*, chamada *Porque não me tornei um/a dançarino/a*. Essa obra teve a autobiografia como norteadora de todo o processo criativo, compondo assim a estruturação da própria obra. A pesquisa artística, segundo essa autora, coletou uma série de informações das histórias pessoais dos dançarinos/*performers*, tais como: músicas prediletas, movimento pessoal (*authentic movement*), relatos - em *off* e ao vivo - de histórias pessoais dos bailarinos ligadas à dança e captação de imagens em suas cidades de origem. Essas informações geraram um material (áudio-visual, sonoro e de movimento) para, então, compor repertórios de cada *performer* (três bailarinos, um videasta e um músico, esse com repertório mais restrito).

Todos eles possuíam repertórios próprios, "bem investigados", e todos tinham informações do repertório dos outros. A cena se dava, com utilizações e edições desses repertórios em tempo real, de maneira que um poderia usar seu próprio repertório e/ou se apropriar de informações do

repertório do outro. Dessa maneira, "no espetáculo, a dança de 'um' dialogava com as imagens e músicas dos 'outros', utilizando sobreposições, mixagens, camadas de informação" (DIAS, 2006, p.125).

Esse tratamento estético, do qual a autora analisa, implicava em uma utilização do material autobiográfico equiparado ao que Albrighth (1997) já sublinhava: de uma autobiografia como ato comunitário, comum à vivência das próprias pessoas ao relacionarem-se uns com os outros, por isso, compartilhada. Ou ainda, como disserta Dias (2006), como uma mixagem de informação que opera num trânsito contínuo entre corpo e ambiente, pois:

Ao ter a informação de que o espetáculo trabalhou com *autobiografias*, tendemos a buscar "o que é da história de quem". À medida em que o trânsito das informações se complexifica, esse tipo de associação torna-se inviável. Por outro lado, se potencializa a percepção de que os eventos, imagens, relatos, se misturam também "na vida real" ("uns" e "outros" no "um"). (DIAS, 2006, p.127).

Nestas considerações, percebe-se que o aspecto dialógico do *self* está também disposto na dança, nos seus modos de organização cênica, como visto na obra de Grechi, e não estritamente nos sentidos provenientes das cenas, como especificamente aparece nas análises de Albright (2007).

De todo modo, ambas as pesquisas nos apontam uma concepção de *self* encenado, cujas características reportam-se a um *self* corporificado, em movimento, múltiplo, em diálogo com outros *selves* e com o ambiente, aberto e descentrado. Esses elementos nos levam a um aporte teórico capaz de aprofundar nosso olhar sobre essa perspectiva dialógica do *Self*, para então poder olhar para o caso em estudo, verificando a hipótese proposta.

## 2.1 (UM) CONTEXTO DE TRATAMENTO DO *EU* - DESCENTRAMENTO E PLURALIDADE EM MOVIMENTO

Existe um contexto atual que questiona e modifica o entendimento a cerca da identidade. Segundo Hall<sup>8</sup> (2006), as identidades, como tradicionalmente entendidas, já não mais operam ou respondem às

---

<sup>8</sup> Edição original publicada com título *The question of cultural identity*, in: S. Hall, D. Held e T. McGrew. *Modernity and its futures*. Politic Press/ Open University Press, 1992.

mudanças emergentes do mundo contemporâneo. Na intersecção história, cultura, sociedade e indivíduo, os aspectos que produzem concepções de sujeito demandam de reformulações teóricas e conceituais.

Alguns aspectos revisitados apontam para as concepções tradicionais geradas em torno do tema. Em revisão histórica feita, na teoria social, por Hall (2006), apresenta-se a concepção de *sujeito do iluminismo* e de *sujeito sociológico*. Ambas relatam uma noção de sujeito centrado, racional, dotado de um núcleo interior e de consciência em suas ações, contínuo, estável e essencial. A diferença é que no primeiro, o sujeito é autônomo e auto-suficiente, já nascendo com sua essência contínua e estável. E já na concepção sociológica, o sujeito constrói-se na interação com a sociedade, seus valores, papéis e hábitos; uma interatividade que o costura ao social, estabilizando “tanto sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2006, p.12).

No que se refere às teorias psicológicas, essas noções de estabilidade, continuidade e essencialidade são extremamente semelhantes a essas apontadas acima. Em revisão feita por Hermans (1992), o *self* é regularmente entendido como: *independente e auto-confiante, auto-contido, egocêntrico, uma estrutura de equilíbrio centralizado, egoísta, racionalista, um todo distinto em contraste e contra outros tais todos*.

São essas visões tradicionais aqui citadas que, ao final do século XX, já não mais oferecem explicações representativas para o fenômeno da subjetividade. Hall (2006) argumenta que um insidioso descentramento do sujeito tem ocorrido, apresentando o que chama de sujeito *pós-moderno*: fragmentado, pluralizado, descontínuo, inacabado, provisório, contraditório, variável e em deslocamento.

Tanto a perspectiva sociológica de Hall, quanto a psicológica de Hermans, apontam a *globalização* como o principal evento desencadeador e mantenedor desse contexto de transformações. Esse complexo de processos e forças de mudança atuam numa escala global, de maneira a atravessar

fronteiras nacionais, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (MCGREW *apud* HALL, 2006, p. 67). A compressão de distâncias e escalas temporais está entre os principais efeitos da globalização sobre as identidades culturais, de maneira que ocorre “um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições-de-identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas (HALL, 2006, p. 84). Essas combinações produzem tensões culturais, apresentando uma *ambigüidade*: se por um lado existe uma possível equivalência entre *homogeneização* e globalização, por outro lado, esta implica em uma continuada e intensificada *heterogeneidade*, o que enfatiza as diferenças e oposições culturais (HERMANS e DIMAGGIO, 2007).

A leitura sócio-cultural apresentada por Hall, não só é confirmada, mas também ampliada por Hermans e Dimaggio (2007). Nessa perspectiva, a discussão é também colocada sob o prisma da pessoa que se constrói e se movimenta nesse fluxo de transformações culturais. Se antes existia uma realidade com referências familiares, sociais, religiosas com maior estabilidade, o caráter instável é o que tem sido comum, nesse contexto em questão. Em geral, segundo os autores, isso conduz à experiência de *incertezas*, compostas por: a) *complexidade* referente ao alto número de partes com ampla variedade de relações; b) *ambigüidade* gerada pela falta de clareza, uma vez que os significados de uma parte é determinado pelo fluxo e variação das outras partes; c) *deficiência de conhecimento* em função da falta de uma estrutura superior de conhecimento capaz de solucionar as contradições entre as partes; d) *imprevisibilidade* vivenciada pela falta de controle dos desenvolvimentos futuros. De uma forma, isso pode ser salutar no sentido de que acaba com os dogmas e ideologias institucionais que tradicionalmente restringiram e confinaram o *self*. Entretanto, uma vez que isso se espalhe por várias áreas da vida da pessoa, experiências de ansiedade, medo, insegurança são bastante prováveis, diante de um contexto agudo de incertezas (HERMANS e DIMAGGIO, 2007).

A existência da Globalização, segundo Hall, não é nova, afinal, as próprias condições do capitalismo, desde seu surgimento, sempre necessitaram de ações transnacionais. Entretanto, parece consenso que desde a década de 70, houve um enorme aumento do ritmo da integração global, com significativa aceleração dos fluxos e laços entre as nações. De maneira que:

Contatos educacionais cruzando as fronteiras de nacionalidades; turismo como a maior indústria no mundo; o uso diário da internet por adultos, adolescentes e crianças; contatos de negócios com pessoas do outro lado do mundo; e comunicação intensa entre diásporas e terras natais, ilustram que nunca na história da humanidade conexões globais tiveram tal alcance amplo e impacto profundo sobre os *selves* e identidades de um crescente número de pessoas.<sup>9</sup> (HERMANS e DIMAGGIO, 2007).

Ao reconhecer a disparidade entre esse contexto globalizado de produção de identidades frente às concepções tradicionais, resumidamente apresentadas no início dessa exposição, chega-se à seguinte questão: que referencial teórico é capaz de propor, tanto em conceitos quanto em mecanismos, uma concepção de *self* que dialogue tanto com a interação entre aspectos pessoais e sócio-culturais, quanto com a necessidade de responder a esse específico contexto cultural plural e em fluxo, fomentado pela globalização?

Ao propor a noção de sujeito pós-moderno, Hall indica uma linha possível, ainda que seu desenvolvimento teórico esteja mais implicado com as questões sociais e culturais provenientes dessa discussão. Nesse sentido, é importante atentar-se para o fato de que “o nexo global-local não é só uma realidade *fora* do indivíduo, mas é preferencialmente incorporada enquanto um constituinte de um *self* dialógico em ação”<sup>10</sup> (HERMANS e DIMAGGIO, 2007). Dessa maneira, seguindo linhas similares à de Hall, Hermans *et. al.* (1992; 1996; 2001; 2003; 2007) propõem uma concepção descentralizada do *self* enquanto *multivocal* e *dialógico*.

---

<sup>9</sup> Tradução livre.

<sup>10</sup> Tradução livre.

## 2.2 A PERSPECTIVA DO SELF MULTIVOCAL E DIALÓGICO

A formulação do conteúdo dos processos psicológicos básicos tem sido um interesse crescente, do qual o conceito de *self*, particularmente, tem desenvolvido grande importância a partir dos anos 1980 (Hermans, Kempen e Van Loon, 1992, p. 23). Em oposição a uma visão ocidental etnocêntrica, Hermans e colaboradores (1992; 1996; 2001; 2003; 2007) apresentam uma abordagem para o entendimento de *self* como dialógico, metaforicamente em movimento, narrativamente estruturado e multivocal.

De acordo com a perspectiva bakhtiniana, adotada pelo autor, um diálogo pode ser visto como a comunicação de duas pessoas espacialmente separadas, cujos resultados, em tal processo dinâmico, dirigem-se para *concordâncias, discordâncias, perguntas e respostas*. Essas são as formas dialógicas básicas que, em oposição às relações lógicas, são abertas, processuais, não-finalizadas, altamente pessoais e contexto-dependentes (HERMANS e HERMANS-JANSEN, 2003).

Desde a infância, as pessoas atuam em diálogos com outras representativas (mãe, professor, amigos, etc.), colocando-as em posições particulares (filha, aluno, amigo, etc.), cuja variação acorda com a situação social da qual se faz parte. Essas não são situações neutras, mas povoadas de aprovações e desaprovações (bom ou mal filho, amigo confiante ou não, aluno inteligente ou preguiçoso).

Tais aspectos criam posições de *dominância* no diálogo. Essas dominâncias, vividas não só na infância, mas também na idade adulta, decorrem de experiências situadas institucionalmente (ex. pais/filhos), na comunidade em que se desenvolve, determinando assimetrias dialógicas entre os interlocutores. As relações de dominância não só organizam, como também constroem tanto interações *dentro* de sociedades e de grupos, quanto *entre* grupos culturais diferentes. Esses modos de falar, provenientes da comunidade com a qual se dialoga, constroem auto-narrativas - o que *Eu sou* - enquanto *respostas* dadas a essas influências (HERMANS, 2001).

A existência de uma história não está separada do ato de contá-la. Ao fazê-lo, o contador tem sempre um ouvinte real ou imaginário, cuja interação influencia tanto o que é contado, quanto a maneira como isso é feito. “Em outras palavras, a contação de uma história é um processo dialógico e de fato uma co-construção entre contador e ouvinte” (HERMANS, 1996, p. 38).

A pessoa, em suas interações dialógicas, produz narrativas sobre si mesma, gerando representações sobre o *self* em desenvolvimento. O termo auto-narrativa está relacionado com a narração de eventos relevantes para a pessoa, ocorridos em sua vida, através do tempo, “[...] ao desenvolver uma auto-narrativa o indivíduo tenta estabelecer conexões coerentes entre eventos de vida”<sup>11</sup> (GERGEN e GERGEN *apud* HERMANS, 1996, p. 38).

Para tal, ocorre uma diferenciação entre *Eu* e *Me*, ou ainda entendendo *self* como *sujeito* e *self* como *objeto*, respectivamente, numa relação reflexiva. *Eu* está sempre observando e construindo a narrativa na qual *Me* é sempre protagonista dos eventos, tempo e espaço, na história de vida de alguém. *Eu* é um *self-que-conhece*, tem consciência das ações de *Me*. Este, por sua vez, é empírico, atua, sendo um *self-enquanto-conhecido*. Há um funcionamento de maneira que, na natureza narrativa do *self*, *Eu* é um *autor*<sup>12</sup> e *Me*, um *ator* ou uma *figura da narrativa*. Para criar a história, *Eu* pode imaginar o futuro, reconstruir o passado e ainda descrever a si mesmo (HERMANS, 1996). Dessa maneira, a depender da situação, história ou do evento imaginado, diferentes *Me*'s podem ser apresentados, em suas diferentes atuações dentro dessas narrativas. A construção narrativa consegue organizar episódios, ações e relatos de ações (SARBIN, 1986 *apud* HERMANS, 1996).

As ações do *self*, nas mudanças dentro de uma auto-narrativa, são capazes de apresentar o *self* enquanto um espaço imaginário, cujo

---

<sup>11</sup> Tradução livre.

<sup>12</sup> O masculino aqui empregado é apenas um recurso textual genérico, de maneira que é importante relatar que as dimensões do *self* dialógico podem-se manifestar também enquanto feminino, tanto em mulheres, quanto em homens.

funcionamento opera numa analogia do *self* como *espaço do mundo* e os *atos mentais* como os *atos corporais*. “*Eu* constrói um espaço análogo e metaforicamente se move nesse espaço”<sup>13</sup> (HERMANS, KEMPEN e VAN LOON, 1992, p. 26), como ao longo de uma cadeia de pensamentos. Essa dinâmica de deslocamento de *Eu* dá-se através da existência, nesse espaço imaginário, de *posições* múltiplas, diferentes, mesmo opostas e coexistentes, chamadas de *posições-de-eu*<sup>14</sup>. De maneira autônoma, *Eu* alterna de uma posição para outra de acordo com as mudanças de situação e tempo.

As *posições-de-eu* podem ser topograficamente distribuídas no espaço imaginário do *self* enquanto: *internas*, sentidas enquanto parte de si mesmo, e *externas*, sentidas enquanto partes do ambiente, relevantes para as posições internas. Como exemplo das internas, pode-se citar *Eu enquanto pai*, *Eu enquanto trabalhador ambicioso*, ou mesmo *Eu enquanto alguém que gosta de esportes*. Já as externas, que podem ser tanto pessoas quanto objetos, cita-se *minha filha*, *meus colegas*, *meu amigo João*, ou ainda *meu carro*.

Existe, ao longo do tempo, uma relação de significância mútua entre as posições internas e externas. Por exemplo, um sentimento de ser cuidadoso, por ter lavado o próprio carro: posição interna, *Eu enquanto cuidadoso*, dando significância à posição externa, *meu carro*, então limpo; ou ainda um reconhecimento de si, mesma posição interna, em função dessa relação de cuidado com essa posição externa, *meu carro*.

---

<sup>13</sup> Tradução livre.

<sup>14</sup> *I-positions*, no original.



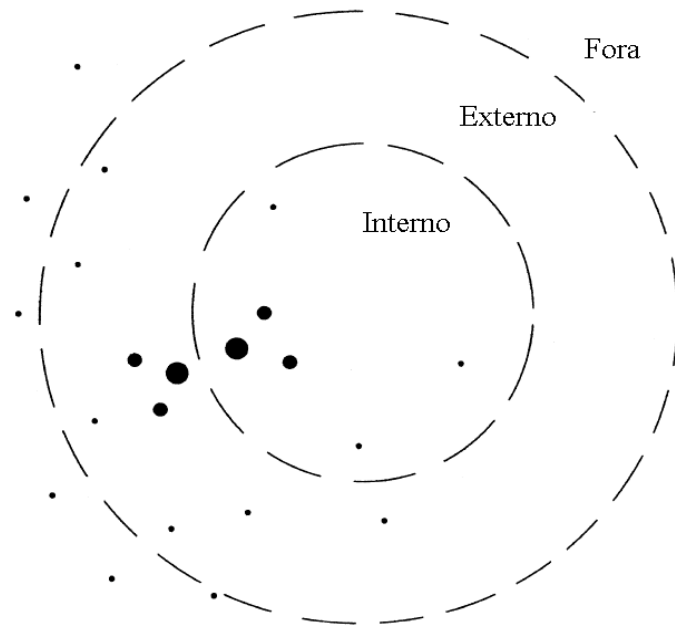


Figura 2 - Posições-de-eu no espaço imaginário do *Self* multivocal

Fonte: Hermans (2001)

Nesse modelo proposto por Hermans, representado pela figura 3, os pontos cheios demonstram processos dialógicos típicos entre posições internas e externas. Reiterando que nesse tipo de atividade, as posições encontram-se em processos de *negociação, cooperação, oposição, conflito, concordância* ou *discordância*. Como diálogos entre posições internas, pode-se pensar em: *Eu reprovo minha atitude, porque Eu enquanto um professor preocupado negligenciei minhas obrigações como marido*. Podem ocorrer também entre internas e externas: *enquanto pai, eu vou assistir aos jogos de meu filho, quando me avisa*. E, ainda, diálogos entre posições externas: *minha mulher ficou furiosa com minha mãe durante o jantar*. Posições que não estão em diálogo, estando recuadas no espaço do *self*, podem se tornar ativas em função de alguma mudança de situação ou em outro momento.

Além disso, existem posições potenciais, que estão ‘fora’ do espaço do *self*, mas que, em algum momento da vida podem aparecer. Como uma criança que entra na escola aos 6 anos, e passa a ter a posição interna, *Eu enquanto aluno*, e a posição externa, *meu professor*. Podem existir posições que apareçam temporariamente, como em situações não-normativas, como *Eu enquanto ganhador da loteria*. Ou ainda pode haver

posições que surjam, desapareçam e retornem muito tempo depois, como um senhor que se diverte entusiasmadamente com uma pequena criança.

Aspectos culturais, como os indicados na introdução desse capítulo, podem aumentar ou diminuir o repertório de posições. Como discutem Hermans e Dimaggio (2007), o cruzamento de tantas culturas tem feito aumentar o repertório de posições, e mesmo criado posições novas (ex. *Eu enquanto clubber*, *Eu enquanto pesquisador interdisciplinar*). Contudo, em situações em que as conseqüências da globalização tem gerado respostas de resistência, como em instituições fundamentalistas, acontece uma redução do repertório de posições, podendo até criar uma dominância mais restrita e estável de algumas poucas.

Esses diálogos internos entre posições só podem ser estabelecidos, porque, ao ocupar cada posição, *Eu* tem a capacidade de imaginativamente dotá-la de voz própria (HERMANS, KEMPEN e VAN LOON; HERMANS; HERMANS; HERMANS e HERMANS-JANSEN; HERMANS e DIMAGGIO, 1992; 1996; 2001; 2003; 2007). Cada posição ou voz tem histórias próprias a contar, relativas às suas próprias experiências em cada instância que ocupa. “Enquanto vozes diferentes, esses personagens trocam informações sobre seus respectivos *Me’s*, resultando em um complexo, narrativamente estruturado, *self*” (HERMANS, 1996, p. 33).

Uma vez em diálogos, essa diversidade de vozes não está necessariamente em harmonia, com entendimentos e concordando entre si; pode haver também *desentendimento*, *discordância*, *conflito*, *oposição*, *persuasão*, *ridicularização*. O que implica que o *self* não é coeso, homogêneo e equilibrado.

Concebendo essas múltiplas vozes e posições, múltiplos *Eu’s* enquanto autores podem criar diversas histórias e mundos a partir desses mecanismos dinâmicos do *self*.

No diálogo da pessoa com seu contexto social e cultural, o *self* permite a construção imaginária de posições ou vozes enquanto *outros*,

atuais ou completamente imaginários. Dessa maneira, o *self dialógico* é ‘social’, não no sentido de um *self* auto-contido, que apenas interage com outras pessoas ‘de fora’, mas no sentido de que outras pessoas ocupam posições em um *self* multivocal. “A natureza espacial e relativa do *self* implica que não está só ‘aqui’, mas também ‘lá’ e através do poder da imaginação o outro é construído como parte do *self*” (HERMANS e HERMANS-JANSEN, 2001, p.541).

É nesse ponto que se abre uma necessária diferenciação entre posições ou vozes *personais* e *sociais* na perspectiva multivocal do *self*. Posições sociais são delimitadas a partir de *definições, prescrições e expectativas sociais* (*Eu* enquanto aluno na escola, *Eu* enquanto filho em casa). Já as posições pessoais se dão a partir dos *modos particulares* em que alguém constrói sua *própria vida* (*Eu* enquanto ambicioso, *Eu* enquanto independente, *Eu* enquanto libidinoso). As posições pessoais podem ou não se conformar com o impacto das posições sociais, podendo gerar oposições e protestos em relação às prescrições sociais (HERMANS e HERMANS-JANSEN, 2001). No exemplo trazido pelos autores, discute-se a definição de mulher dentro de um dado social e cultural, de maneira que isso cria expectativas em relação a vestimentas, comportamentos, movimentos e regulação emocional. Entretanto, uma mulher pode-se ver como feminina em relação à vestimenta (ex. usar vestido), mas masculina no que se refere a outras situações (ex. comportamento sexual).

Algumas evidências apontam para o entendimento do *self* dialógico como necessariamente corporificado (HERMANS; HERMANS e HERMANS-JANSEN; HERMANS e DIMAGGIO 1992; 2001; 2007), em acordo com o que propõe Albright (1997).

A primeira a ser apontada é a existência de aspectos dialógicos ainda em experiências pré-verbais ou pré-linguísticas, na relação de crianças com seus cuidadores (HERMANS e HERMANS-JANSEN, 2001, p.541). Os autores listam algumas pesquisas comprobatórias de seu argumento como a) *consolo da voz materna para a criança chorando*, b) *processos de dar e receber* [ex.

com brinquedo] entre mãe e bebê e c) cooperação mãe-bebê ao posicionar este sentado.

A noção de cognição corporificada de M. Johnson (1987 *apud* HERMANS, KEMPEN e VAN LOON, 1992) é a segunda evidência de um *self corporificado*. Esse autor defende a tese de que a atribuição de significados às coisas dá-se através de aspectos corporais, pela experiência de nosso sistema sensório-motor, como movimentos corporais, orientação temporal e espacial no mundo e nossa interação com os objetos. Em seu argumento, o autor propõe como conceito central a idéia de *metáfora*, entendida como a aplicação de aspectos interpretativos de um dado domínio da experiência sendo projetado em outro. Nesse sentido, construímos conceitos com o uso de metáforas corporais como as noções espacialmente organizadas, a partir da experiência com a *verticalidade*: *feliz é pra cima, triste pra baixo, bom pra cima, ruim pra baixo, satisfatório pra cima, insatisfatório pra baixo*. Logo, ao aplicar tais conceitos a si mesmo(a), através de auto-narrativas, ou ainda em outro formato de diálogo ‘interno’, a possibilidade de auto-representação é dependente das metáforas cognitivas provenientes de experiências sensório-motoras.

Por fim, Hermans e Dimaggio (2007) apresentam uma relação entre o repertório de *posições-de-eu* e as necessidades biológicas, a fim de apontar uma hipótese sobre a substancialidade do *self*. Segundo eles, existe um contexto pós-moderno, com efeitos de supressão espaço-temporal e conseqüentes cruzamentos culturais, os quais geram uma amplitude e diversidade cambiante de *posições-de-eu* no repertório das pessoas.

A despeito de toda essa variabilidade, aspectos relacionados ao *self* são mantidos, como auto-representação e a auto-narratividade, conferindo um grau de substancialidade ao mesmo. Tal ocorrência, segundo esses autores, são decorrentes de necessidades filogeneticamente selecionadas, e manifestas no corpo, de ter *segurança* e *estabilidade* na busca de garantia do ciclo de vida para a perpetuação da espécie. Entretanto, diferente das visões tradicionais essencialistas, eles se referem a “um substancial *self*

corporificado que inclui multiplicidade, heterogeneidade, contradição e tensão” (HERMANS e DIMAGGIO, 2007).

Portanto, é com essa noção dialógica de *self* que propomos, no próximo capítulo, construir as explicações sobre o modo o qual uma obra de dança autobiográfica extrapola o universo pessoal e particular estrito de seu criador-intérprete.

### 2.3 PARA ALÉM DO SUBJETIVISMO RADICAL

Como foi apresentado, pelos estudos de Albright (1997), Hall (2006), Hermans, Kempen e Van Loon (1992); Hermans (1996, 2001); Hermans e Hermans-Jansen (2003); Hermans e Dimaggio (2007), ainda que com alguma variabilidade, existe uma perspectiva ocidental, que tradicionalmente trata o *self*, enquanto fixo, desincorporado, essencial, racional, único, estável, auto-centrado e auto-contido. Entendida nesse âmbito, a subjetividade, não apenas diferencia-se, como também se isola do contexto sócio-cultural no qual a pessoa vive e se desenvolve. Além disso, aspectos corporais, propriamente ditos, como evolução filogenética, comunicação pré-verbal e as condições físicas para a construção e o funcionamento da cognição (incluída a capacidade de auto-representação) são desconsiderados ao tomar esse entendimento como base. Natureza e Cultura são separadas e distanciadas do *self*, apontando para uma pretensa soberania do sujeito, numa formulação própria de um subjetivismo radical.

Contudo, uma atualização e reconfiguração da concepção de *self* é construída a partir das contribuições desses autores, das quais destaco nesse trabalho a perspectiva do *self dialógico*. Tal escolha dá-se por essa teoria ser mais objetiva e clara não só na conceituação, como também na descrição de mecanismos pelos quais o *self* constrói-se e opera numa dinâmica contínua, processual, imerso na sociedade e na cultura, conseqüentemente, além de ser dependente de um corpo, bem como de complexificar-se enquanto corpo, e de ser multivocal.

Ao passo que esse entendimento distancia-se da já citada tradição etnocêntrica ocidental, ou seja, de um subjetivismo radical, ela aproxima-se tanto da identidade humana, de um ponto de vista da Complexidade como propõe Morin (2005) quanto da perspectiva do *corpomídia*, proposta por Katz e Greiner (2005)

Esse estudo que aborda corpo como mídia e entende que as mensagens tomam a forma do corpo, bem como criam as formas que ele assume, só é efetiva se tratado com uma conectividade interteórica (KATZ e GREINER, 2004). Nesse caldo de contaminações interteóricas, ciências cognitivas, semiótica peirciana e teoria evolucionista geram as condições de proposição teórica do *corpomídia*. Segundo Katz (2002), com as *ciências cognitivas* é possível entendermos que tipos de mente temos e como ela é possível; com a *biologia evolucionista*, entendemos porque temos esses tipos de mente; e, por fim, com a *semiótica peirciana*, é possível ter uma leitura de mundo que dispensa a existência do eu psicológico, permitindo um desenvolvimento que prescinde do dualismo que separa mente de corpo.

Tal crítica é também apresentada por Hermans (1992), como vimos na segunda sessão, na perspectiva do *self dialógico* que contrasta com as conceituações tradicionais da psicologia, que entende *self* como *auto-contido, egocêntrico, uma estrutura de equilíbrio centralizado, egoísta, racionalista* e, conseqüentemente, separado do corpo.

De acordo com as autoras, na construção da perspectiva teórica do *corpomídia*, entende-se que corpo e ambiente co-evoluem em constantes trocas de informações, com ajustes adaptativos, produzindo redes de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Em tal dinâmica, seguem elas, toda informação capturada pelo processo perceptivo, com perdas habituais da transmissão, passa a fazer parte do corpo, modificando-o e se transformando em corpo. O corpo vive num estado sempre-presente, uma vez que o fluxo não para, “o corpo não é, o corpo está sendo corpo” (KATZ, 2006).

Dessa maneira, é impertinente pensar no corpo como um recipiente, um lugar em que as informações provenientes do mundo entram, são processadas, e então, saem, sendo devolvidas ao mundo absolutamente externo. Afinal, o corpo é aquilo que se apronta a cada momento, nessas negociações perenes entre as informações que chegam e as que já estão, de modo que:

Vale destacar a singularidade desse processo, pois transforma todos os nele envolvidos, seja a própria informação, o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, as outras informações que constituíam o corpo até o momento específico do contato com a nova informação, e também o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando já transformado, tende a se relacionar com a nova coleção de informações que passou a o constituir. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos em todas as direções, agindo em tempo real. (KATZ, 2006).

A luta pela permanência é, nesse contexto, outro elemento relevante, de acordo com as autoras, ocorrendo, para tal, a capacidade de produzir uma continuidade. Esse desejo de permanecer conduz à necessidade de fazer outro a partir de si mesmo (KATZ e GREINER, 1999). Além disso, a permanência é possível anteriormente porque existe uma taxa de preservação que garante unidade e sobrevivência de cada ser vivo, embora corpo e ambiente estejam envolvidos nesse fluxo permanente de constantes transformações (KATZ e GREINER, 2005).

É nesse *continuum* processual, das trocas entre corpo e ambiente que a cultura emerge. Diferente das perspectivas antropológicas tradicionais, a abordagem do *corpomídia* entende que crenças, hábitos, costumes, artefatos, etc., são resíduos resultantes de negociações produzidas, num fluxo contínuo, em que cultura associa-se dinamicamente enquanto mental, neural, carnal e ambiental. Num ecossistema complexo, como o que vivemos, o fluxo se dá em diversos níveis (químico, físico, biológico, psicológico, social, cultural e até cósmico) e em diversas direções, o que provoca x qualidades e quantidades de resíduos. Esses resíduos, bem como qualquer unidade de informação, buscam a permanência, conservando-se com taxas de estabilidade variáveis de acordo com seus desafios adaptativos.

A cultura corporificada é um sistema aberto, lidando, em trâmites adaptativos, com soluções parciais para problemas frequentemente encontrados. As oposições polarizantes e isolantes de natureza/cultura e produto/processo são revisões feitas por esse entendimento. Sendo assim, altera-se a visão dual e absoluta de interno/externo e sujeito/objeto, de maneira que a cultura não seria uma oposição entre *o externo* e *o interno*, mas uma possibilidade de passagem de um âmbito a outro. É nessa passagem que a dança então aparece como um resíduo, produto transitório dessa relação contaminante. Passagem na qual, o sujeito pode ser objeto de si mesmo, transformando-se, num fluxo estético-criativo, em dança. A dança autobiográfica é apenas mais um modo de produzir o *self* em seus trânsitos auto-representativos ao longo do ciclo de vida.

Nesse trânsito contínuo entre corpo e ambiente, cabe atentar para o fato de que, se por um lado criamos unidades abstratas que ocultam as diferenças, por outro, consideramos uma diversidade que invisibiliza a unidade humana (MORIN, 2005). Diante dessa dicotomia estanque é preciso conceber, segue o autor, uma *unidade múltipla*.

De acordo com Morin (2005), podemos reconhecer concretamente diversas manifestações dessa unidade múltipla, ou ainda, totalidade multidimensional. A unidade cerebral, um dos aspectos distintivos da humanidade, sejam quais forem as variações individuais, étnicas, raciais, possui as mesmas competências fundamentais, permitindo uma variedade de performances e aplicações. A linguagem, dependente de um cérebro, é também uma unidade cuja aptidão de articulação dupla é uma unidade humana, que se diversificou em infinitas línguas. Os sentimentos de alegria, dor, prazer, felicidade, sofrimento, divertimento, mais exibidos ou inibidos conforme a cultura ou a pessoa e ainda a situação, são aspectos da unidade afetiva humana, assim como sentimentos universais de amor, ternura, afeição, amizade, desprezo, respeito e ódio (MORIN, 2005).

Além disso, certos universais psico-afetivos, como o *princípio de reciprocidade* determinando troca: “troca de mulheres entre clãs, de dons,



transformando-se em trocas econômicas, de cortesia, trocas de injúrias, troca de socos...” (MORIN, 2005, p. 60). A morte é também um aspecto universal, que produz variados modos de lidar com ela. Segundo o autor, existe uma diversidade de *avatares* póstumos nas religiões (cristianismo, islamismo), com as metempsicoses (budismo, hinduísmo) ou ainda a inexorabilidade da morte enquanto destino (epicurismo, agnosticismo, estoicismo). Com maior ou menor incorporação e aceite, a morte é também uma unidade mental do gênero humano (MORIN, 2005).

As experiências subjetivas, nesse sentido, constroem-se e se movimentam, modulando-se num fluxo contínuo. Tal trânsito se faz em diversas dimensões e direções, contudo, sempre produzindo resíduos que provisoriamente configuram-se, tomam corpo: uma crença, um aspecto de auto-imagem ou mesmo uma coreografia de si mesmo. É nesse contexto que, “no fervilhar, no múltiplo, no diverso, no anônimo, o Eu emerge sem parar. Unificador de uma multiplicidade formidável [inclusive enquanto dança] e de uma totalidade multidimensional” (MORIN, 2005, p. 94).

### 3. ENCENAÇÃO DO SELF

Ao longo desse capítulo, busco construir uma leitura descritivo-interpretativa do caso em estudo - *O Samba do Crioulo Doido*. O texto produz cruzamentos entre descrições de cenas, bem como interpretações referenciadas em aspectos sociais, históricos e culturais, os quais vão produzindo a percepção de possíveis posições-de-eu, dramaturgicamente dotadas de voz nesse obra coreográfica<sup>15</sup>.

#### 3.1 VOZES DANÇADAS DO CRIOULO DOIDO

Inicialmente, o que existe é apenas a silhueta de um corpo humano em pé, aparentemente sem cabeça e estático, com um calçado de salto alto, numa contra-luz amarela. Atravessado por essa luz, evidencia-se um painel de fundo, composto por uma multiplicidade de pequenas bandeiras da pátria brasileira. A trilha inicia-se com um som de ondas do mar, por alguns segundos, como se estivesse em uma embarcação, navegando. Logo em seguida já é atravessada pelo som de um pandeiro, anunciando o signo musical que perpassará todo o trabalho: o samba. Uma pulsação lenta e regularmente contínua faz-se de base, na qual instrumentos diversos do universo do samba (pandeiro, agogô, apito, entre outros) constroem ao vivo intervenções isoladas.

Ao poucos, na medida em que, na silhueta, o corpo sobe a cabeça lentamente, revela-se uma figura humana que, então, já se pode arriscar dizer masculina. Partindo da respiração torácica, o corpo propaga um movimento que reverbera pequeno e lento para os braços. Gradativamente vai tomando conta do tronco, num balanço sinuoso. Aos poucos, a sinuosidade instala-se no corpo como um todo, com uma sutileza de onde eclode os passos de um samba ao mesmo tempo sensual e sóbrio.

---

<sup>15</sup> As fotos contidas no capítulo são de Atoine Tempé (Fran, cedidas por Luiz de Abreu.



O tempo dilatado permite que, além de um foco sobre o corpo-silhueta, o olhar deslize íntima e delicadamente ao longo do corpo do intérprete. Sinto-me convidado a olhar seu corpo desde as menores partes, como as mãos, até mesmo a globalidade movente de membros, troncos e cabeça. É um tempo que apresenta o corpo em movimento, oferecendo-o aos poucos, como algo que parece ainda estar por se revelar.

A sensualidade sóbria vai se metamorfoseando ao longo de toda a cena, em que, estrategicamente o intérprete gera uma decupagem do samba, de maneira a remontá-lo em pequenas novas estruturas transitórias. Dentre essas, pode ser lido um samba de mulata carioca, usando os braços numa ginga lateral ao corpo, seguido de um requebrado que, com a mão na cabeça, vai descendo até o chão; ou mesmo, lateralmente ao público, quando ele samba brincando com a bacia pendida para frente, balançando o pênis (que na silhueta sugere uma nudez), e os braços atrás do corpo continuam em uma sincronia sinuosa; e ainda, num súbito, a movimentação alterna entre travar algumas articulações e soltar outras, num movimento que parece robotizar o corpo.



Nessa atmosfera sonora de um samba lânguido, o refrão editado da música *A Carne*, interpretada por Elza Soares, é um elemento de destaque na cena. A cantora também é uma artista negra na história artística brasileira, contemporânea de Abreu. E, na seqüência citada, Elza rosna repetidamente que “A carne... a carne... a carne... a carne mais barata... a carne... a carne mais barata do mercado é a carne negraaa”. Texto esse que, assim como os movimentos, entra gradualmente até se completar, e volta a se fragmentar, numa dinâmica que ocupa praticamente toda a cena. *A carne* é enfatizada, não só por ser sintaticamente sujeito da oração, mas também pela quantidade de vezes que essa palavra é repetida nesta edição, quando comparada à oração completa.

O corpo, nesta cena, vai sendo imagetivamente consumido pela quantidade de pequenas bandeiras que formam o painel ao fundo do palco. Entretanto, ainda que lidando com uma densidade e, conseqüentemente, uma lentidão para operar, ele se move e, ao fazê-lo, constrói particularidades, já enunciando sua diferenciação frente à multiplicidades de bandeiras, pelo *seu* samba.

Um corpo que samba hoje *requebra diferente* (grifo nosso) do samba dançado há 40 anos, quando as relações entre carnaval e televisão não eram como agora, tampouco o contato entre morro e cidade. Com isso, a própria noção de como era o samba e o corpo que o sambava há 40 anos também se modifica, uma vez

que é com o olhar de hoje que os lembramos. As informações vão encostando e transformando, tanto a si mesmas (o passo do samba, no caso) quanto o ambiente (o corpo que dança esse passo), quanto a própria idéia de samba, tanto a de hoje quanto a do passado e a do futuro. Nessa rede de conexões, que não obedece a seqüência temporal linear do relógio, as transformações se dão em rede, em todas as direções. (KATZ, 2004d, p. 123).

Além do próprio caráter evolutivo do samba, apresentado por essa autora, é necessário pensá-lo enquanto um material cuja apropriação, neste caso, compõe um processo criativo desenvolvido por Luiz de Abreu: é um solo, foi criado e interpretado por ele, com uma dramaturgia que, como veremos, em vários níveis compõe-se enquanto singularidade. Inclusive, porque, a própria perspectiva da *apropriação criativa*, diferente da *imitação*, já singulariza a obra emergente. Segundo Greiner (2007), a impossibilidade da fidelidade já está contida no próprio processo de imitação. Manejo esse que, utiliza-se de um dado modelo cultural como decalque e não como mapa. O decalque anuncia a experiência defunta ao ser colado, uma vez que se arrisca a um esvaziamento do processo criativo, uma despolitização do mesmo; algo típico dos movimentos massificadores. Em contrapartida, ao ser usada como mapa, a informação estrangeira opera como ignição criativa, o que instala um *novo* processo, restaurando a vitalidade, conclui essa autora. Desse modo, a primeira pessoa apresenta-se pela singularidade em que se apropria estética e criativamente do samba.

Diferença e singularidade operam com uma carga complementar. O criador produz diferenciação por aplicar na obra, sua singularidade criativa, ao tomar o samba e seu contexto cultural, não como imitação, mas como um mapa de uma ação construída pela primeira pessoa. Diferenciação essa que se evidencia na obra sob análise, por exemplo, pela decupagem que o criador faz do samba, “ele altera sua velocidade, interrompe seu fluxo, aponta as frases coreográficas para outras direções que [em muitos casos] a visão repetitiva e estereotipada dessa dança não permitiria” (MARQUES, 2006, p. 171).

Além da atuação criativa do samba enquanto dança, Abreu reconhece que este artefato cultural brasileiro traz vínculos construídos historicamente

com a figura dos negros no Brasil. Ao tomar esse signo, não apenas o apresenta para compor *um* discurso, mas constrange essa movimentação de maneira a construir cenicamente o *seu* discurso, em primeira pessoa, enquanto criador da obra e intérprete solista.

Junto com outros sistemas culturais (capoeira, culinária, candomblé, danças afro-brasileiras, por exemplo), o samba é uma demonstração de que o corpo propriamente dito tem sido diretamente o meio de implementação da resistência negra pela cultura, ao longo da história. Afinal, todos esses artefatos culturais constroem-se e se mantêm diretamente vinculados a operações sensório-motoras. Essa resistência é sinônimo de sobrevivência, num jogo em que tanto esses sistemas culturais são vozes possíveis, quanto a exposição, a venda e a exploração sexual do corpo são modos silenciados de se dizer no mundo.

Segundo Marques (2006), seja por atenuação ou por estimulação da sexualidade, danças populares podem ser transformadas com fins mercadológicos<sup>16</sup>. Nesse contexto, “basta lembrarmos do modo como o samba é espetacularizado pelas escolas de samba, com suas inacabáveis mulatas ‘globelezas’ a essencializar a identidade e o corpo do ‘povo brasileiro’ (tratado como uno) como dançantes, alegres, vibrantes, sensuais” (MARQUES, 2006, p. 167). Vemos um caso típico da mulata *Globeleza*, que se apresenta enquanto mercadoria publicitária do carnaval produzida pela Rede Globo de Televisão, no mercado consumidor brasileiro. Essa rede de televisão possui direitos de transmissão do carnaval do Rio de Janeiro. Daí a geração de um ícone publicitário, que há anos traz, e dispersa em massa, a figura da negra sorridente, que nua exala sensualidade pelo seu gingado ágil e sinuoso, num samba que ao mesmo tempo é a *Globo* e a *beleza*.

---

<sup>16</sup> Ver *O estado da arte da fuleragem* (2007), dos baianos Luiz Sérgio Ramos e Josemar Martins (Pinzoh). Vídeo-debate problematizando a definição de *fuleragem* a partir de práticas da cultura musical brasileira na atualidade, como a maciça erotização nas músicas e coreografias do forró, do pagode e do funk..

A mulata, para brasileiros e estrangeiros<sup>17</sup>, emerge culturalmente como ícone sexual. Com poucas roupas, muitas vezes apenas um tapa sexo, dentro do contexto de carnavalização do corpo, a mulata resgata a possibilidade de conexão com um paraíso pretendido, ainda que transitório. Um objeto desejado que subexiste naqueles dias de carnaval, ou enquanto a dança dura, estimulando um imaginário detentor do desejo de consumo e exploração. Consumo esse capaz de atribuir-lhes valor, ainda que mantendo-as no lugar de objeto - fetichizado. E nesse sentido, a mulata desdobra-se em outras vozes reconhecíveis: a criança pobre e negra que se prostitui, o travesti das ruas e casas noturnas, e também a bailarina de grupo folclórico, que vende sua *arte exótica* para *gringo* consumir. Entretanto, a posição de objeto não é simplesmente um efeito resultante de um processo de vitimização. Há, por exemplo, mulheres que também podem desejar ocupar essas posições; o que implica numa escolha, como uma estratégia temporária de sobrevivência. Haja visto as jovens universitárias (e também universitários) que utilizam a prostituição como recurso financeiro temporário enquanto cursam universidades: a prostituição como maneira de pagar as dívidas ou custear os estudos, tendo como presente o futuro de largar a profissão e as ambivalências do prazer no trabalho de dar prazer (DAL MOLIN, 2006).

De outro modo, os próprios contextos de auto-afirmação negra também podem fomentar situações de subordinação. O que demonstra que a perversão mercadológica do corpo negro bem como suas posições de identificação não se dão simplesmente e apenas numa relação de oposição *negros (vítima) x brancos (agressor)*, mas também dentro dos próprios ambientes apresentados como sendo de cultura negra, na relação negro (agressor) x negro (vítima), como veremos na situação abaixo. A relação de agressão aos semelhantes, já faz parte da história dos negros, desde o próprio processo de escravidão, uma vez que tanto na captura, no transporte, na venda e na fiscalização, papéis diferenciados eram aí ocupados por negros africanos e/ou afro-descendentes, sob os mandos dos

---

<sup>17</sup> Ver *O Olhar do Estrangeiro* (2005), de Lúcia Murat. Documentário denunciando vários filmes estrangeiros cujos discursos trabalham com clichês e fantasias que se avolumam pelo mundo afora sobre o Brasil.

brancos, sejam eles traficantes ou os próprios senhores do açúcar ou das minas (RIBEIRO, 2006).

De acordo com Souza (2001), o Brasil da década de 70, embora vivesse pressões sociais, o convívio com as tradições africanas já trazia uma estabilidade sócio-cultural aos terreiros de candomblé, pelo reconhecimento público como espaço religioso. Entretanto, discursos sobre democracia, ao passo que combatiam a já instalada ditadura militar, também encobriam demonstrações de racismo. Nesse contexto, “é criado o bloco afro Ilê-Ayê, uma alternativa de produção discursiva identitária negra e de protesto contra as manifestações de racismo no Brasil (SOUZA, p. 203, 2001). A autora ainda prossegue, dizendo que no desejo de reconfigurar a auto-estima, há a criação de uma legítima pedagogia da auto-afirmação, apresentadas em músicas como: *Quem é que sobe a ladeira do Curuzu/ E a coisa mais linda de se ver?/ é o Ilê-Ayê/ O mais belo dos belos, sou eu, sou eu/ Bata no peito mais forte e diga/Eu sou Ilê.*<sup>18</sup>

Depois de mais de duas décadas, aspectos desse movimento parecem ter sido alterados em direção ao que discutíamos sobre a sujeição subordinativa.

A Noite da Beleza Negra, idéia genial instituída há 21 anos pelo mais tradicional bloco afro-baiano [o Ilê Aye], como um contraponto positivo ao hegemônico padrão estético-plástico vigente na sociedade brasileira, desde há muito se transformou num adereço sem qualquer originalidade. [...] A lógica desses eventos, quando simplesmente não visa ao lucro pecuniário dos patrocinadores ou à obtenção de generosos espaços midiáticos, tem por base a cerimônia do rito. [...] Quanto ao concurso em si, para a escolha da chamada Deusa do Ébano, foi o de sempre. As candidatas, 14 no total, primeiramente se apresentaram em bloco com aquelas vestimentas e danças ‘típicas’. Depois, uma a uma, com coreografias muito semelhantes e um sorriso igual pregado no rosto. [...] Não era a beleza negra que estava em disputa. Mas quem usava melhor os adereços sobre o corpo e sabia dançar melhor aquela mistura de afoxé e ijexá que a gente gosta. (CONCEIÇÃO, 2005, p. 45-47).

Ser identificada como a *Deusa do Ébano* coloca essas jovens negras expostas numa posição desejada, demarcada por um discurso de valorização: sou negra, sou bela - positivamente apontado pelo jornalista. Entretanto - como é criticado - existe um espaço de encenação, cuja

---

<sup>18</sup> Composição de Guiguo.



sustentação re-apresenta a mesmice que mantém o corpo e suas possibilidades de construção subjetiva (sua estética e suas danças) acorrentadas ao sabor de sua exploração. Tal estado de sujeição, outra posição de identificação da subjetividade humana, é apontado por Morin (2005). De acordo com o autor, um Deus, um Mito ou mesmo uma Idéia, podem se instalar no que ele chama de programa egocêntrico, de maneira a comandar a pessoa imperativamente, ainda que esta creia estar servindo voluntariamente. A penetração das idéias capitalistas, sob a lei da exploração atravessa a história de nossos corpos, da escravidão aos próprios movimentos de auto-afirmação negra. Nesse ambiente econômico, que também é identitário, como vimos, o corpo é contaminado e nele negocia sua permanência.

Assim, o rosnado da cantora sobre a carne negra, na cena de Luiz de Abreu, constrói uma fala que é um duplo. Ao mesmo tempo avança sobre *o diferente/estrangeiro*, historicamente homem, burguês, explorador, branco, mas também sobre *o semelhante* e sobre *si mesmo* - as negras, no exemplo acima - cujo desejo de exposição/exploração é assumido, ao se candidatar ao título de deusa, diante das condições descritas. E essa é uma dicotomia antropofágica, construída em uma história brasileira em que, desde a escravidão “[o negro] seria, por excelência o agente de europeização que difundiria a língua do colonizador e que ensinaria aos escravos recém-chegados as técnicas de trabalho, as normas e valores próprios da subcultura a que se via incorporado” (RIBEIRO, 2006, p. 104). A assimilação da cultura estrangeira, bem como a difusão da mesma, já de início deflagrava atitudes pessoais que eram duplamente a maneira de resistir (sobreviver) e de ser explorado, mantendo-se em alguma posição social, ainda que desfavorável, marginalizada.

A mulata, sob este ponto de vista, é a resistência garantindo a manutenção da máquina de exploração. A beleza, as curvas, o sorriso simpático, o olhar sedutor, o requebrado-erótico-que-com-a-mão-na-cabeça-vai-descendo-até-o-chão, a agilidade com a pélvis. Recursos de engrenagem. Na sobra marginalizada, enquanto sombra e silhueta, essas são possibilidades de se tornar sujeita, desejadas pelo consumo... e então

consumir, sobrevivendo, incluindo-se de algum modo, ainda que na manutenção: é vítima e sujeita, concomitantemente.

A mulata de Abreu, ainda que, utilizando-se de vários recursos similares aos citados acima, o faz, de algumas maneiras, em direção à subversão dos resultados. A mulata que apresenta tem um pênis e mole, não distribui simpatia, apresenta um sorriso ausente ou o ironiza, tem rosto masculino, sem mesmo se assumir um travesti, artificializa-se com um beijo plástico amplificado. O corpo e as máscaras faciais de Luiz de Abreu “não correspondem à beleza e à simpatia das mulatas e negras brasileiras, e várias das expressividades que experimenta terminam de detonar os estereótipos de uma nudez cuja sexualidade costuma ser atenuada por uma sensualidade harmoniosa e bem ‘embalada’” (MARQUES, p.171, 2006).

Sendo assim, essa não é apenas uma “Mulata de Abreu”, mas sim a Mulata-Abreu. É o próprio criador refazendo-se em aspectos de sua história, naquilo que o conecta a vozes coletivas e ancestrais (eu-negro, eu-escravo, eu-marginalizado, eu-brasileiro, eu-resistente), bem como às singularidades de sua história pessoal. Ele busca o trabalho solístico, gerando na autópsia de suas próprias camadas subjetivas, a deflagração dessas vozes externas, configurando enquanto dança - seu ofício - essa subversão coreografada. Ao subverter, produz, então, uma resistência distinta da citada anteriormente, pois é politizada. Essa é uma alavanca emancipatória da qual a presença da primeira pessoa *permite*, ao mesmo tempo que *potencializa*, as condições de existência de tal ação, evitando que a pessoa se restrinja a apenas um objeto determinado pelo fluxo histórico.



Uma nova Mulata-Abreu é apresentada, agora numa cadência sensual encoberta por essas palavras que mencionam o preparo desse prato da culinária brasileira, feito com sobras de porco em pedaços: pé e joelho do animal. A figura da mulata retorna vivamente nessa cena. A sensualidade tecida no molejo do corpo, na nudez, nos beijos amplificadas e na voz feminina a falar francês coexiste com a descrição dos restos de carne e o feijão que compõe o delicioso prato típico. A cena expõe, a partir da mulata, um signo do corpo explorado, em sua sexualidade, diante do olhar e da gula do explorador, que a consome na deglutição da retina, canal do imaginário.

Além disso, a palavra retorna na composição da trilha sonora, novamente fazendo menção ao corpo como carne, que de mais barata, agora gera uma possível simetria cênica entre *mulata* e *porco*, *corpo* e *comida*, *dançar* e *se oferecer* (à degustação alheia).



A carne, nesta receita, aparece como *pedaços de corpo*, os pedaços geralmente restos do animal, usados na feitura da feijoada. Relação que conecta-se à própria trajetória para o novo continente, que já de início deu-se tendo os negros sob o signo de animais. Qualquer direito a escolha, a integridade cultural, a laços sociais, a uma memória, não só foram abruptamente violados, quanto extensamente gastados ao longo do tempo desses corpos pelas roças e minas brasileiras.

Com nudez integralmente revelada, Abreu, em outra cena, de frente para o público, expõe seu corpo em carne. Isso ocorre logo depois que o refrão, já citado, “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, finaliza seus ecos na cena. O conjunto de movimentos que se sucedem parecem apresentar possíveis *demonstrações motoras* de estruturas isoladas do corpo: movimentos ondulatórios profundos na barriga culminando numa projeção das *costelas*, demarcadas em sua forma óssea; movimentos de *escápulas* para cima e para baixo alternadamente, desenrolando-se em seguida para o *braços* que ondulam como reverberações das escápulas; e ainda, as *nádegas* juntamente com pernas, num chacoalhado contido, que lembra uma superfície gelatinosa em movimento.



Assim como na receita em francês, nessa outra cena, Abreu decompõe seu corpo para, diante do olhar do outro (platéia), oferecer-se em partes, aos pedaços. O isolamento dessas partes, bem como a separação entre os momentos em que cada uma se move, cria um enunciado de fragmentação do corpo. Aos pedaços, esse corpo desumaniza-se em direção a apresentar-se como objeto, ou ainda, como um conjunto deles. O intérprete compõe em cena um esboço de dissecação. Numa pluralidade de partes, a mobilidade, ao invés de vida, reforça as possíveis funcionalidades desses objetos-corpo. Afinal, o aniquilamento do sujeito é uma das concretudes da morte (MORIN, 2005), o que retoma, da história do negro brasileiro, o caráter de engrenagem a ser desgastada enquanto utensílio humano:

Apresado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro - mercador africano de escravos - para a praia, onde seria resgatado em troca de tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado a pescoço com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo à travessia, caía no outro mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o

destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. No domingo, podia cultivar uma rocinha, devorar faminto a parca e porca ração de bicho com que restaurava sua capacidade de trabalhar no dia seguinte até a exaustão. (RIBEIRO, 2006, p. 107).

Na narrativa feita pelo antropólogo brasileiro, é possível afirmar que “[o sujeito humano] infelizmente, é capaz de parar de ver a subjetividade dos outros e considerá-los somente como objetos” (MORIN, 2005, p. 80). Esse autor segue, demarcando que a morte é um duplo: ao mesmo tempo, *decomposição do corpo e aniquilamento do sujeito*. A morte, ponto de fuga da escravidão, tão comum seja pelo desgaste, seja pelo suicídio. A morte do porco que, aos pedaços, compõe a feijoada brasileira já degustada pela estrangeira que a ensina, enquanto o corpo da mulata, no foco de luz, usa da sua ginga, num espectro sedutor que desliza de objeto-carne a objeto sexual.

Ribeiro (2006) comenta que qualquer povo submetido a essa compressão desumanizadora e deculturadora sofre uma desapropriação de si. Qualquer adaptação seria impossível aos negros, no sentido de produzir algum reconhecimento de si. Estar reduzido à condição de bem semovente, subjugado aos interesses dos senhores, numa realidade contrária da subsistência grupal africana e implicado na posição social de escravo. Além disso, a história do Brasil produziu outras conseqüências nefastas, principalmente porque, apesar da emancipação burocrática, deferida pela *Lei Áurea*, no séc. XIX, social e culturalmente isso não aconteceu. De imediato, uma das principais causas foi a absorção de mão de obra imigrante, principalmente italiana, relegando aos libertos os espaços marginais, sem falar nos preconceitos já cultural e socialmente instituídos enquanto restos históricos do período anterior.

Nos últimos anos, no Brasil, ações afirmativas, como a aprovação da lei de obrigatoriedade do ensino da cultura negra<sup>19</sup>, bem como a aquisição

---

<sup>19</sup> A Lei nº 10.639/2003 acrescentou à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) dois artigos: 26-A e 79-B. O primeiro estabelece o ensino sobre cultura e história afro-brasileiras e especifica que o ensino deve privilegiar o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional. O mesmo artigo ainda determina que tais conteúdos devem ser ministrados dentro do currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística,

do sistema de cotas para negros em universidades públicas são ações com sentido de reparação e reapropriação do sentido de si, social e culturalmente; ainda que tragam polêmicas para sua efetivação. A emergência dessas soluções são reações de pessoas capazes de se refazerem enquanto sujeitos, rompendo, assim, com uma pretensa inércia histórica de expropriação da subjetividade.

Ser um negro solando, num dos principais eventos de fomento à pesquisa artística em dança no Brasil, é também uma ação que, por si só, já atualiza no corpo de Abreu, a visibilidade do negro escamoteada ao longo dessa história brasileira. Tal exposição, também vocaliza diversas posições, que no Samba de Abreu são postas em primeira pessoa.

A própria carreira solística de Luiz de Abreu já é uma conseqüência do modo como essas vozes externas sobre ser negro, começam a ecoar, fazendo sentido para as vozes internas. Antes, dançarino de uma importante companhia mineira de dança - *Grupo de Dança 1º Ato* - teve uma formação, sobretudo, em dança moderna, participando de coreografias de criadores extremamente relevantes da dança brasileira, como Luis Arrieta e Sônia Mota.

Depois que eu saí do *1º Ato* [companhia mineira de dança], deixei de dançar em companhia, que eu resolvi começar essa investigação de solo (no meio dos anos 90) e ao mesmo tempo eu estava questionando a minha etnia: o que eu era. De repente essa, entre aspas, consciência começa a chegar, eu estava com 28/29 anos já. Isso me preocupava muito periféricamente, e aí começou a me preocupar muito [ênfatisa o entrevistado]. Inclusive, o que me fez sair de companhias foi essa preocupação que eu estava no momento. Então essa questão de identidade negra começou a me preocupar, quem que eu era no mundo, comecei a ver o mundo diferente, comecei a ver de outra forma... como o mundo me via, como é ser negro no Brasil: a gente começa a despertar de um sonho. Essa coisa de tomar consciência de que é negro, né? Não é uma coisa fácil! [...] eu comecei a ficar insatisfeito com esse tipo de dança que não estava refletindo a minha aflição no momento. (ABREU, 2008)<sup>20</sup>.

Neste trecho, Abreu nos fala de um possível ponto de mudança, num movimento de auto-reflexão determinante para os rumos de sua vida e de

---

literatura e história brasileiras. Já o artigo 79-B inclui no calendário escolar o Dia Nacional da Consciência Negra, comemorado em 20 de novembro.

<sup>20</sup> Todas as falas de Luiz de Abreu, aqui transcritas, referem-se à entrevista cedida pelo coreógrafo ao pesquisador, em 12 de julho de 2008, em Salvador.

sua carreira em dança. Questões cruciais relacionadas a sua identificação étnica (eu-negro) juntamente com sua identificação profissional (eu-dançarino). Inclusive questionando a relação de coerência e continuidade entre um aspecto e outro. Há um conflito entre essas duas vozes. Fica evidente que, entender-se dançando passa a ter uma exigência de o quanto essa arte tem de estar implicada com sua própria vida, para que haja sentido. O criador ainda prossegue relatando:

[...] eu tenho um grande amor pela dança, sempre fui dança, nasci dança e sou dança, meu jeito de me comunicar. Então eu percebi que eu estava perdendo tempo, usando a dança não como arte, como instrumento de transformação, mas eu estava sendo um funcionário daquilo, da dança [...] E a ideologia que tinha naquelas danças, na verdade, não me diziam respeito. Que não era uma aflição, por exemplo, espiritual, como Luiz Arrieta costumava fazer as danças dele... [ou mesmo uma] aflição estética de fazer um grande passo, que também não era minha aflição. Minha aflição era de comunicar essa questão da identidade [negra] [...] Parece que minha vida era uma coisa e o que eu estava fazendo era outra. (ABREU, 2008).

O próprio criador apresenta em sua história de vida, duas questões fundamentais para essa pesquisa: 1) uma inclinação declarada em fazer de sua dança algo implicado com sua própria vida, dando margem para o tratamento de suas encenações com um crivo autobiográfico; 2) apresentação do quanto esse tratamento, através da preocupação com aspectos de sua identificação étnica, foi não só um provocador, mas um objeto de investigação coreográfica que vem evoluindo ao longo dos anos, uma vez que ele permanece, desde meados da década de 1990 até então lidando com essa questão em sua obra.

A possibilidade de fazer esse movimento reflexivo sobre si mesmo, tanto no que refere a sua dança, quanto a ser negro brasileiro, ocorre, pois como humanos temos a capacidade de nos objetificar. “Eu-sou-eu - esta fórmula, aparentemente tautológica, exprime nossa possibilidade de auto-objetivação” (MORIN, 2005, p. 79). O filósofo propõe que o indivíduo possa ser um duplo - Eu (subjetivo) e Ego (objetivo) - sendo ambos diferentes e idênticos, ao mesmo tempo. Isso permite que Eu possa refletir-se e reconhecer-se objetivamente. “Foi a partir dessa aptidão que o indivíduo humano tomou consciência de si, objetivando-se no seu ‘duplo’, pois o



espírito humano pôde se auto-examinar, praticar a introspecção, a auto-análise, o diálogo consigo mesmo” (MORIN, 2005, p. 80).

Como apresentado no capítulo anterior, essa operação reflexiva é abordada por Hermans numa diferenciação entre *Eu* e *Me*, os quais funcionam em autonarrativas respectivamente enquanto *self como sujeito* e *self como objeto*. Essas narrativas, comuns na construção e desenvolvimento do *self*, possuem uma lógica comum às encenações, visto que as mesmas demandam de *autor* que conhece e toma consciência da estrutura narrativa criada, a qual é implementada com algum *ator/intérprete*, posição potencial para a incorporação da personagem e suas decorrentes ações nos trâmites dramáticos. Nesse sentido, essa natureza narrativa do *self* forja essa dialogia entre *Eu/Autor* e *Me/Ator*, operando dinâmica e continuamente.

A possibilidade de construir uma dança autobiográfica, no sentido aqui trabalhado, é dependente dessa capacidade de auto-objetivação. A emergência de um *self* encenado é provocada, na medida em que a própria pessoa torna-se objeto das reflexões com as quais ela mesma conduz e elabora os materiais em seus processos criativos. A dança gerada, como relata Abreu, está intimamente ligada com a maneira pela qual o próprio criador dialoga consigo mesmo, em relação a suas vivências autobiográficas.

Esse duplo dialógico é sugerido em uma cena em que, Abreu, em pé diante do público, com o rosto relaxado, coloca a mão direita sobre a boca, por alguns segundos. Em seguida, tira a mão, revelando um largo sorriso, ao passo que a luz aumenta sobre ele, e surge um som de multidão gritando. Ao sair, a mesma mão que antes estava cobrindo a boca, imediatamente começa a acenar, enquanto os olhos movem-se de uma extremidade a outra do globo ocular e o rosto revela um sorriso extremo e engessado; tudo de maneira mecânica e repetitiva. Algo como acenos robotizados acompanhado de um sorriso simpático constante diante de uma multidão. Acenar, sorrir e olhar são ações tão frenéticas e extremas quanto os gritos da multidão na trilha sonora. Subitamente, o intérprete para de acenar, passando a mão no rosto. Sua feição volta ao estado relaxado e toda a cena também: o aumento de luz sai, o som da multidão também, os olhos voltam-se

diretamente focados no público, e o sorriso acaba. Essa cena é repetida novamente.



Assim como em outros momentos desse espetáculo, estar parado, em pé, diante do público, cumpre um programa cênico mais próximo da realização de uma ação, do que da representação de um personagem. Nesse sentido, a obra em discussão aproxima-se da linguagem da performance que Cohen (2002) nomeia como *atuação*, em lugar de *representação*. Esse autor, ao diferenciar a *live art*<sup>21</sup> (performance e *happening* incluídos) do *teatro ilusório*, diz que este teatro está para a representação, ficção, sua cena se reporta a um espaço-tempo “outro”, os elementos cênicos (incluindo atores) se remetem a uma “outra coisa”; eles “representam algo”. Já na *live art*, há uma estreita passagem da *representação* para a *atuação*. É o *performer* que está, o tempo é o tempo presente e o que ele estabelece é um espaço ritual, ou demonstrativo, que inclui o público, para a sua atuação.

Essa figura - Luís de Abreu posicionado diante do público - reporta a uma retórica do *eu estou aqui*. Em tempo presente, ele atua em direção a realizar uma ação: colocar uma máscara. Ao passar a mão pelo rosto, Abreu veste a máscara de uma simpatia social, ao mesmo tempo vazia, pela

---

<sup>21</sup> Ver Cohen (2002) e Glusberg (2005).

mecanicidade com que os movimentos se estabilizam, e ao mesmo tempo cheia, pela euforia produzida com a velocidade dos movimentos, nos braços e nos olhos e com o som dos gritos de multidão com a intensificação da luz.

A questão a se colocar é que essa máscara pode ser vista, como o é tradicionalmente nas artes cênicas, como um personagem, “um outro” simplesmente representado. Entretanto, retomemos a figura das mulatas, as quais, em aparições sempre rodeadas de pessoas a cortejá-las, costumeiramente oferecem sorrisos, olhares e acenos, num comportamento social de simpatia com seu público. Já vimos que essa mulata encenada não é apenas uma personagem, mas revela uma estreita passagem entre representação e atuação. A Mulata-Abreu, uma possível voz desse autor, fala na cena; acena para seu público que o assiste em tempo presente e sorri, como comentado em algumas críticas (AVELLAR, 2007; GONTIJO, 2005).

Sorrir, olhar e acenar amplificam-se numa hipérbole da simpatia com o outro. Diante disso, o corte abrupto nos acenos enuncia uma retirada da máscara: o olhar indiferente parece comentar criticamente o momento anterior, em seu conjunto de atitudes, criando inclusive uma atmosfera irônica, por instaurar brevemente uma sobriedade fria diante de uma situação eufórica. Quem tira e põe a máscara é o próprio sujeito, como deflagra a mão do intérprete, enquanto parte de si mesmo. Ao mesmo tempo, ele incorpora a máscara, que numa cadeia dramaturgicamente associada, também reflete uma posição pessoal. Abreu produz um comentário sobre si mesmo, num diálogo de vozes, que traduzem a presença do autor sobre a atuação criada - ambas falas em primeira pessoa.

Ao longo de todo o espetáculo, como fui relatando, existem signos diferentes, que aparecem, desaparecem e reaparecem, nessa trama dramaturgica, os quais estão relacionados à cultura e história do Brasil (feijoada, mulata, samba). Eles ocupam a cena e, conseqüentemente, dotam-na de vozes, cujas falas têm sido apresentadas até então.

Além desses signos de brasilidade (dentre textos musicados, movimentos dançados, figurino e trilha sonora), temos o já citado painel cenográfico, geometricamente composto por repetidas bandeiras do Brasil,

que atravessa todo o espetáculo, por isso é um dado fundamental presente na cena. Cenicamente, ele informa, não só por essa presença, mas também por seus movimentos, os quais operam em função das alternâncias de luz. Ora é enfatizado com o uso de uma contra-luz sobre ele, cujo material transparente realça as bandeiras, deixando o corpo do intérprete só como contorno de silhueta; ora recua, quando desligada a contra-luz, aparecendo uma luz geral, ou ainda, uma luz lateral e outra a pino, sobre o painel.

Esse painel, enquanto recurso de fala, caminha ao longo da temporalidade dramática, alargando-se nos momentos finais do espetáculo, em uma parte em que Abreu sai de cena, o foco apaga e inicia a música de *A voz do Brasil* - noticiário radiofônico público, fundado em 1938, no governo Vargas, tendo seu nome modificado em 1971, por determinação do então presidente militar Médici. Referência desse período de repressão na história brasileira, seu tema inicial era a música *O Guarani* de *Carlos Gomes*, tornando-se assim uma marca identitária nacional gerada no período da ditadura militar brasileira.



Essa música juntamente com variações de luz criam uma atmosfera de apoteose, sublinhada pela entrada do intérprete, desfilando pela cena, com um tecido retangular, parecido com o painel cenográfico, composto por bandeiras do Brasil no qual existem alguns buracos. O cume é marcado por uma pausa no centro do palco. Abreu, de frente para o público, com as pernas afastadas e tronco inclinado para frente, olha para as pessoas enquanto manuseia a bandeira na altura de suas nádegas, sugerindo a

introdução da mesma em seu ânus. Em seguida, Abreu continua o desfile, constatando-se a introdução da bandeira no ânus. Com aquelas bandeiras brasileiras hasteadas pelas mãos e pelo orifício do intérprete, como se fosse uma grande calda, ele corre o palco dando grandes giros.

Desse modo, em “sua denúncia contra o preconceito, Luiz de Abreu faz da bandeira brasileira uma continuação da sua carne nua” (KATZ, 2004). Afinal, não é só pelas mãos que a bandeira é hasteada, mas também pelo ânus. O avesso do corpo, que das entranhas desdobra-se numa continuidade da pele negra para o colorido da bandeira.

Abreu faz do tecido um acoplamento a seu corpo, na medida em que o metamorfoseia a vesti-lo de variadas formas, dando a dinâmica de seu desfile. Se no início do espetáculo a silhueta chapada fundia-se ao painel de bandeiras, tanto a fusão, quanto essa voz retornam, só que na volumetria de uma bandeira corporificada. E essa corporificação dá-se não só pelo contato da bandeira com a pele, mas também pela dinâmica da dança então construída, que consiste em desfilar, alternando atravessamentos de partes do corpo pelos buracos da mesma. Os pedaços de corpo que anteriormente dançaram demonstrando partes do corpo, ou mesmo ao samba da receita de feijoada, mais uma vez retornam para recompor a mistura: Abreu-bandeira brasileira.



Esse Brasil é o Brasil: meu país. Não estou falando da África... é o meu país. O nu era realmente porque não tinha o figurino. Aí chega esse momento: o quê que me veste, é o meu país. A única coisa que eu tenho é o meu país... essa relação que eu tenho com ele de amor e de ódio. Essa bandeira significa esse país e eu estou completamente dentro dele. E eu posso fazer o que quiser com ele, mesmo. Eu posso transpassar ele por aqueles buracos, isso me veste, é o meu lugar de desamor e do amor total: porque eu sou isso também, eu sou esse país. (ABREU, 2008).

Como o próprio intérprete assinala, na entrevista, existe uma clara identificação com seu país, e é dessa posição que ele fala da beleza e do amor de ser brasileiro - sorridente desfilando. Por outro lado, também enuncia um desamor, um ódio, uma dor. Dor que não só é fruto de um processo que historicamente não só açoitou literalmente o negro, como também o estigmatizou.

Luiz de Abreu antes de ser negro é preto! [...] É uma cicatriz permanente que a gente tem. É corpo, é a pele. Por mais que eu ascenda socialmente, que eu fique rico, eu nunca vou deixar de ser preto. Essa resistência sou eu! [...] Essa resistência que eu falo não é só a resistência do africano que chegou e que se transformou em brasileiro. Eu, Luiz de Abreu, o meu sobrinho que tem 15 anos hoje, as crianças negras que estão nascendo hoje, elas estão nascendo com esse corpo, com essa cicatriz, com essa marca (ABREU, 2008).

E esse estigma, contra o qual essa voz de resistência dança, fora reforçado não só pelas práticas subculturais a que os escravos estavam submetidos, mas também por teorias racistas do séc. XIX e XX, provenientes de uma antropologia etnocêntrica, vinda da Europa e dos EUA. Estas teorias não só inferiorizavam os negros num escalonamento de raças, como também previam o fim do povo brasileiro, em função do processo de mestiçagem (DAMATTA, 1984). Nessas narrativas teóricas, as raças poderiam até conviver, desde que cada qual se mantivesse no seu *devido lugar*, dentro da hierarquia normatizada, sem contatos íntimos, para que não se diluíssem, perdendo-se cada qual a sua pureza identitária, numa mistura considerada desprezível, comenta o autor.

As posições *eu-negro* e *eu-estigmatizado* coabitam cenicamente, elucidando o conflito com a posição *eu-brasileiro*, como relata: “Esse trabalho é a minha bandeira [...] É falar dessa questão negra, de mim e de como é difícil o negro viver no país... negro preto viver no país. O sacrifício e beleza, né?” (ABREU, 2008). Tal conflito torna-se emblemático, na ação que

ao mesmo tempo faz a *renúncia* da pátria - desmerecida pelo contato com o ânus, via dos dejetos corporais - e a *assimilação* corporal que enuncia a pátria-bandeira, como um aspecto de continuidade de sua pele negra, sua identificação negra brasileira.

E o país tem uma coisa muito louca, porque, formalmente vivemos em uma democracia de igualdade, mas a prática é aristocrática [...] quem manda e quem obedece. Estou falando dessa coisa sutil. (ABREU, 2008).

A fala de Abreu se reforça nos estudos de antropologia brasileira os quais atestam que diferente das culturas anglo-saxônicas, “o Brasil não é um país dual onde se opera somente com uma lógica do dentro *ou* fora; certo *ou* errado; do homem *ou* mulher; do casado *ou* separado; de Deus *ou* Diabo; do preto *ou* branco” (DAMATTA, 1984, p. 40-41). Pelo contrário, a mestiçagem aqui produzida, segue o autor, impossibilita a operacionalidade dessas categorias binárias e mutuamente exclusivas. Operamos num conjunto infinito e variado de gradações intermediárias, gerando um *entre-lugar* do qual o *mulato* representa uma cristalização perfeita, explica Damatta. Não à toa, o signo da mulata é também algo que atravessa praticamente todo o espetáculo de Luiz de Abreu. O problema é que esse entre-lugar escamoteia as existentes relações aristocráticas hierarquizadas ainda mantidas, forjando o mito da “democracia racial”, num “racismo à brasileira”, diz o antropólogo. Dessa maneira, “a mistura de raças foi um modo de esconder a profunda injustiça social contra negros, índios e mulatos, pois, situando no biológico, uma questão tão profundamente social, econômica e política, deixava-se de lado a problemática básica da sociedade” (DAMATTA, 1984, p.46) - a invisibilidade do racismo brasileiro.

Encenar é produzir na fala dançada a possibilidade de dar visibilidade, não só como a mulata passista importada da escola de samba, mas como a mulata que mostra esse corpo dos entre-lugares: homem/mulher, amor/ódio, vítima/agressor, comida/sexo, sedução/ironia, autor/ator, atuação/representação. Um entre-lugar cuja mistura gera não só a confusão identitária proferida pelas teorias racistas, mas um espaço subjetivo encenado, em que diversas posições-de-eu são dotadas de voz,

nesses diálogos que ao mesmo tempo que são reflexivos, são subversivos na construção de um *self encenado*.



#### 4. POSIÇÕES-DE-EU MOVIDAS A PARTIR E ALÉM DA CARNE NEGRA - UM GIRO DO OLHAR PARTINDO DO CASO

Neste capítulo, baseado na discussão dos dados triangulados nessa pesquisa - primariamente, observação de vídeo-registro da obra encenada e, secundariamente, entrevista com o criador e análise de documentos - apresento discussões abordando os aspectos de continuidade que a subjetividade pode apresentar para além de qualquer borda identitária fixa e restritiva, quando de uma obra de dança autobiográfica. Tal questão ganha corpo no ambiente da dança, retornando, assim, à questão inicial dessa pesquisa: *de que modo uma dança autobiográfica pode extrapolar um sentido restrito ao próprio criador?*

Ao construir elementos para elucidar tal questão, apresento na primeira sessão uma síntese analítica do que estou propondo enquanto *self encenado* em dança, bem como as decorrências teóricas emergentes dessa análise. Na sessão seguinte, amplio as questões sobre o *self encenado*, apresentando-o em acordo com o referencial teórico do *corpomídia*, no que se refere à dança. Na terceira sessão, faço uma revisão histórica de aspectos que construíram, em dança, o mito do subjetivismo radical, confrontando-os com as concepções de subjetividade geradoras da perspectiva do *self encenado*. Na próxima sessão, diante da temática dramática do espetáculo de Luiz de Abreu, *Samba do Crioulo Doido*, abordo como esse modo de organizar uma dança autobiográfica é uma resposta subversiva possível às estratégias identitárias rígidas, usualmente concretizadas a partir da auto-afirmação, no caso negra. Por fim, o problema de pesquisa se completa, numa reflexão que localiza a dança autobiográfica, aqui proposta, como um possível resíduo cultural, que configura enquanto uma encenação dançada, aspectos de continuidade entre singularidade e coletividade.

##### 4.1 MULTIVOCALIDADE DO SELF ENCENADO

De acordo com Hercoles (2005), a instância responsável pelo estabelecimento das relações entre as propriedades constitutivas de uma

peça de dança, inseparavelmente conectadas, e não simplesmente agrupadas, durante o processo de construção e organização da mesma, é a *dramaturgia da dança*. Estabelecem-se procedimentos lógicos, em que forma e significado coexistem, a partir da exploração de capacidades corporais, na busca da implementação específica e adequada para cada composição. De maneira que, reconhecer o tipo de pensamento ou questão implementada tanto no movimento quanto no ambiente cênico é condição para identificar a dramaturgia de uma peça de dança.

Vimos ao longo do capítulo anterior, diversas relações, as quais buscam apresentar uma coerência possível sobre o tipo de pensamento implementado tanto no movimento quanto no ambiente cênico. Esse pensamento é, portanto, carregado de um sentido autobiográfico que se confirma, sobretudo, com dados históricos e antropológicos, a partir não somente de elementos propostos na encenação, mas do modo como eles são organizados na cena, bem como dos relatos do criador entrevistado.

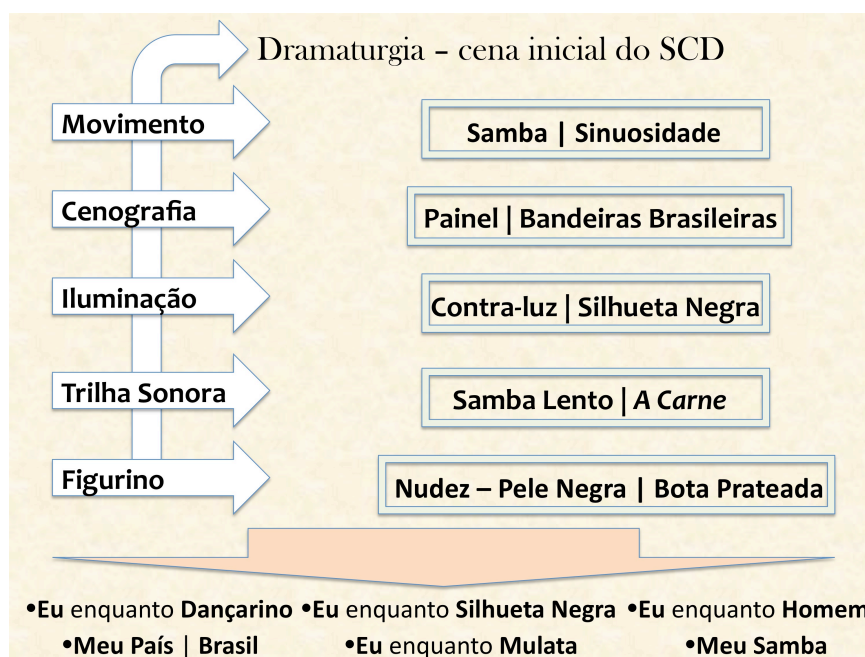


Figura 3 - Da dramaturgia às posições-de-eu encenadas - cena inicial do SCD

Consideremos a primeira cena do espetáculo, descrita no início da sessão anterior. A escolha dessa cena dá-se, pois possui uma dimensão sintetizadora, tanto em relação aos *elementos cênicos* (bandeira, samba dançado, samba tocado e corpo, por exemplo) quanto às *suas vozes* (negro,

brasileiro, mulata, objeto sexual, por exemplo). Uma figura masculina, na contraluz, com um calçado de salto alto, cuja silhueta se mescla a um painel cenográfico de bandeiras do Brasil, dançando um samba de mulata, em que a trilha insistentemente repete o refrão “a carne mais barata do mercado é a carne negra”.

Considerando que uma dança autobiográfica pode ser lida como a encenação do *self* (Albright, 1997), ao tomarmos o *self* como multivocal e dialógico, percebemos que diversas posições-de-eu constituem esse espaço. A cada momento, elas podem ser dotadas de vozes que se engajam em diálogos, aqui tratados enquanto dramatúrgicos.

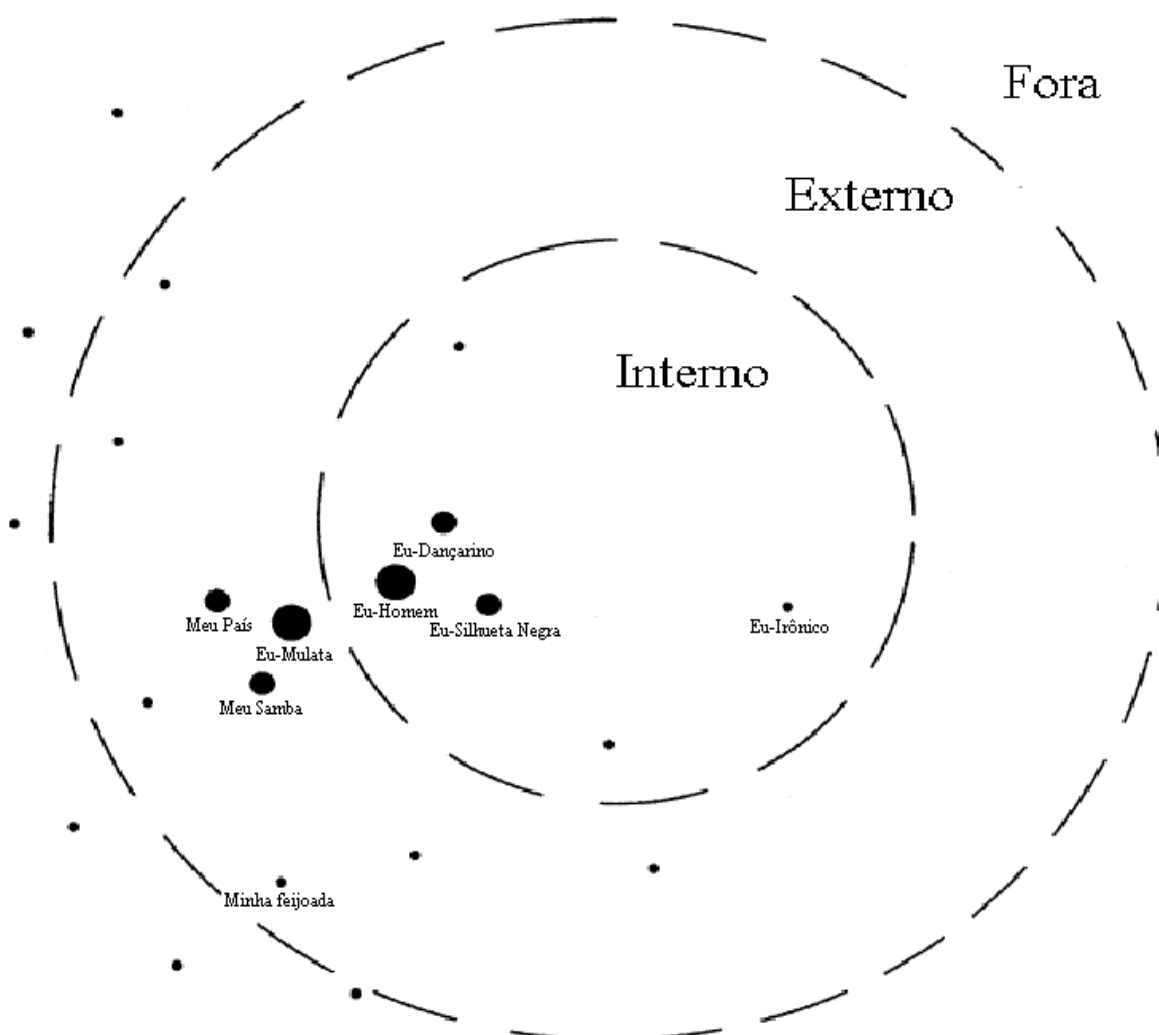


Figura 4 - *Self* encenado - cena inicial SCD

A partir dessa condição dramaturgicamente dançada, em que o sentido obtido aponta para aspectos relacionados a posições-de-eu encenadas, na figura 4, baseado no diagrama de Hermans, temos uma representação do *self encenado* - sua constituição e mecanismos de funcionamento.

Existem vozes internas (sentidas como parte de si mesmo), como *Eu-Dançarino*, *Eu-Homem*, *Eu-Silhueta Negra*, e também vozes externas (sentidas como parte do ambiente, relevantes para as internas), como *Meu País*, *Eu-Mulata*, *Meu Samba*. Essas vozes podem ser percebidas, como feito na descrição, a partir da composição cênica gerada pelo criador. Esses são elementos constitutivos dessa cena, por isso estão representados como, pontos cheios, pois são as vozes ativas no momento selecionado. Essas vozes da subjetividade encenadas, então, são por mim propostas enquanto um tipo de propriedade emergente dessa cena. Elas podem permanecer em outras cenas, ou mesmo sumirem, da mesma maneira que novas posições-de-eu podem emergir, no andamento cênico, como vimos nas cenas discutidas, o que confere os deslocamentos de uma posição-de-eu a outra.

Os pontos pequenos são posições-de-eu que nesta cena não estão dotadas de voz, mas são ocupadas em outras cenas, compondo uma unidade múltipla dessa autonarrativa encenada. Isso não só amplia o aspecto descentralizado e multivocal do *self encenado*, como também demonstra que o andamento dramaturgicamente dançado, quando de autobiografias dançadas, é também feito desses deslocamentos entre possíveis posições-de-eu encenadas.

Alguns artistas, críticos e pesquisadores (GREINER, 2000; HERCOLES, 2004), com os quais me alinho, ao se referirem à arte e à dança na contemporaneidade, atribuem a essas obras um caráter inconclusivo, pois:

Não cabe à arte completar as lacunas da realidade, mas sim, propor outras realidades possíveis, onde as possibilidades de significação se mantenham em aberto. [...] A peça que havíamos apresentado como resultado era apenas uma solução possível e não um produto, ou seja, uma resolução final e definitiva [...]. (HERCOLES, 2004, p. 108).

Por mais que se encontre uma configuração passível de apresentação em suas coerências, a ética processual e investigativa dessa abordagem artística permite transformações continuadas. Em entrevista, Luis de Abreu inclusive comenta de um evento na França em que foi interpelado pelo crítico de dança Cristophe Wavelet, sobre a necessidade de atualizar cenicamente seu trabalho, já que havia decorrido um tempo significativo desde a estréia, em 2004.

Uma vez que aspectos autobiográficos operam no crivo dramatúrgico da obra, nas futuras transformações da mesma, a emergência de novas soluções cênicas dotando novas vozes do *self encenado* é possível na estrutura do trabalho; ou ainda, a retirada de posições existentes, quando for o caso. Dessa forma, esses pontos que, na figura, estão fora do espaço do *self encenado*, consideram essa perspectiva evolutiva da obra.

O aspecto dialógico, dessa maneira, é gerado exatamente por essas relações, evidenciando, na cena, posições-de-eu, que nesse momento são dotadas por essas vozes encenadas. Ao entrarem em atividade, “posições internas e externas encontram-se umas às outras em processos de negociação, cooperação, oposição, conflito, concordância e discordância (HERMANS E HERMANS-JANSEN, 2003, p. 544). Voltemos à cena inicial, aquela da silhueta negra de Luis de Abreu, dançando o samba de mulata, junto às bandeiras brasileiras, ao som de um samba entrecortado com repetições do refrão de *A Carne*. Nessa cena, as vozes que ali conversam operam cooperativamente.

Compõem-se, coerentemente, numa operação conjunta, na cena, as presenças destas vozes citadas - *negro, homem, meu país-Brasil*, dançarino - bem como o assunto desse diálogo - *posicionamento crítico em relação aos reducionismos sócio-culturais acerca dos negros no Brasil, sua banalização e os estereótipos decorrentes*. Entretanto, é importante lembrar que nem só de concordância e harmonia são feitos os diálogos. Também é possível perceber a instauração de conflitos entre as vozes, como na cena da máscara, em que uma posição *ironiza* a outra (ver página 66-67).

É importante considerar que as relações dialógicas não estão limitadas aos diálogos verbais, mas também incluem formas dialógicas

corporais (HERMANS e HERMANS-JANSEN, p. 542, 2003). Esses autores, como discutido no capítulo 2, consideram assim os aspectos desenvolvimentais na relação mãe-bebê (pré-verbal). Ao se engajarem numa operação *pré-verbal*, essas formas dialógicas são *não-verbais*, numa *dimensão corporal propriamente dita*, sentido esse no qual opera uma encenação de dança. Dessa maneira, é importante entender que a abordagem que aqui faço considera que as relações dialógicas nessa multivocalidade do *self* encenado são também corporais (não-verbais), porém supra-verbais, ou seja, diferentes das pré-verbais, o corpo que dialoga ao se mover, no contexto dessa pesquisa, já está embebido de signos e constrações culturais, as quais tanto alimentam a criação quanto emolduram sua dramaturgia dançada, considerando a singularidade de processamento do artista autor. Tem-se, portanto uma operação dialógica do tipo *dramatúrgica, encenada e corporal*.

#### 4.2 DANÇA E AUTOBIOGRAFIA - CONTINUUM DO CORPOMÍDIA AO SELF ENCENADO

Ao olharmos para a dança, é necessário reconhecer que ela “se dá numa orquestração de eventos que obedecem a uma única instância prévia e básica: a existência de um corpo” (KATZ, 2003a p. 268). As soluções, tanto das constrações criativas, no processo de produção estética de uma peça de dança, quanto de sua realização enquanto obra encenada, são decorrentes da existência do corpo. A ele, nesse modo de funcionamento proposto, está submetida qualquer gramaticalidade possível para o corpo que dança.

[Os bailarinos] só se constituem artisticamente numa relação de dependência direta e estreita com o material com o qual lidam. Aquilo que se costura para dentro (as aulas que fazem, os coreógrafos com quem trabalham) depois aparecem como costura para fora (seu modo de dançar), pois as obras nascem dos corpos que as encarnam. Em fluxo de transdependência, elas dão formas aos corpos que dão formas a elas. Carnes nutridas pelas obras que, por sua vez, só nelas ganham materialidade [...] as danças com que se alimentam é o que o torna bailarino. (KATZ, 2003b, p. 110).

Desse modo, as experiências corporais com/no ambiente das aulas de dança, ou mesmo, dos processos criativos produzem condições de existência com as quais o corpo negocia, modificando-se e ao mesmo tempo produzindo-se enquanto um artefato cultural: a coreografia. Esta, dando continuidade ao inestancável processo co-evolutivo entre corpo e ambiente, expõe-se, ao mesmo tempo para o próprio corpo que dança e para os corpos que fruem a dança.

Os bailarinos - corpos que dançam - negociam com a coreografia de maneiras diversas. Seja no próprio ato de atualizá-las em cena - no gerúndio da dança. Seja nos desafios criativos que um bailarino, por ele mesmo, se exige, como relata Micheline Torres sobre seu trabalho como intérprete em dança: “Quando você faz um espetáculo muito tempo, você não pode achar que já sabe tudo do espetáculo, senão é uma cilada, ele fica monótono, então você tem que estar sempre descobrindo coisas novas [...] eu tenho sempre que criar uma parte nova no meu solo” (*apud* DANTAS, 2005, p. 44). As negociações ainda podem-se dar devido ao aspecto inconclusivo da obra (GREINER, 2004), atestado na fala dessa bailarina; o que gera novas soluções de movimentos e de composição da cena. Para Abreu, de acordo com a entrevista, umas das principais negociações tem sido no sentido de responder suas *aflições*, as quais transformam vida em coreografia. Urgências criativas, as quais buscam soluções dramatúrgicas, no processo de montagem de sua dança em primeira pessoa - tão do singular quanto do plural. Dessa maneira, ao encenar o *self*, o corpo opera como mídia da condição autobiográfica ali apresentada, não só retratando-a, mas explorando-a em suas atualizações enquanto corpo/movimento e encenação, transformando-a, assim, em direção ao posicionamento criativo enunciado pelo obra dançada.

Outro aspecto importante de apresentar é que, nessa contaminação constante entre corpo e *ambiente*, podemos pensar que o *onde*, por exemplo, como destaca Katz e Greiner (2005), já há algum tempo, deixou de ser apenas o *lugar* de apresentação do artista, passando a operar como um *parceiro ativo* nos produtos cênicos; e também nos processos de criação. Basta pensarmos no topo dos arranha-céus, onde sessões de

improvisação ocorriam no *Movimento da Judson Church*, na déc. de 1960, ou no meio aquoso da banheira em que Marta Soares dança *O Banho* (2004), ou ainda em toda a terra sobre a qual a companhia do Wuppertal dançava as seqüências coreográficas da *Sagração da Primavera* (1975) de Pina Bausch.

No *Samba do Crioulo Doido*, as bandeiras do Brasil produziram um lugar cenográfico que compunha com o corpo, a depender da alteração da iluminação, como os momentos em que Luiz de Abreu torna-se um corpo-silhueta movendo-se enquanto um desenho negro dançante pela bandeira-painel. Mas é no final do espetáculo que a ambiência produzida pela bandeira, na relação com o corpo, fica mais evidente. Ela se torna um figurino que é transpassado de variadas formas, moldando-se no corpo de Abreu e transformando-o, dentro da visibilidade da cena. O jogo compositivo produz uma sobreposição enfática: *Eu-Brasileiro*, “o que me veste é meu país”, relata Abreu. Posição-de-eu construída a partir de interações tanto com o ambiente-país, que simboliza aspectos de sua história e cultura, quanto da interação de si consigo mesmo, tomado enquanto objeto de estudo para sua formulação coreográfica. Vozes de eu, manifestado-se na relação entre corpo e ambiente cênico.

Além disso, na perspectiva do *self dialógico*, o próprio *self* opera metaforicamente como um espaço composto de diversas posições-de-eu que tanto dialogam entre si, numa ocorrência multivocal, quanto o fazem com o ambiente que vive e evolui, no ciclo vital. Essas vozes do *self* são provenientes de posições sentidas como parte de si mesmo (posições internas), mas também de posições sentidas como parte do ambiente (posições externas) - o ambiente (pessoas, objetos, animais de estimação) compõe o e estão no *self*. Os diálogos, sempre cambiantes, estabelecidos entre essas posições, denotam aspectos adaptativos das negociações corpo-ambiente, figurando-se enquanto concordâncias e discordâncias, perguntas e respostas ou mesmo conflitos.

A luta pela permanência é, nesse contexto, outro elemento relevante, de acordo com as autoras, ocorrendo, para tal, a capacidade de produzir uma continuidade. Esse desejo de permanecer conduz à



necessidade de fazer outro a partir de si mesmo e, nesse movimento de trocas constantes, tal dinâmica também opera transformando o meio, o corpo não é passivo (KATZ e GREINER, 1999). Permanecer implica em estar num contínuo deslocamento, como o faz o *self*, tanto no diálogo, quanto nos deslocamentos fortuitos de uma posição à outra, e ainda na supressão de posições ou na emergência de outras novas. Dramaturgicamente, essa mesma dinâmica de deslocamento em transformação opera no *Self Encenado*, uma vez que a própria constituição é capaz de aglutinar essa multivocalidade que interage produzindo sentidos a partir da noção de primeira pessoa na cena. E ainda, a temporalidade impressa a uma coreografia, compõe-na necessariamente de deslocamentos que se dão de uma cena à outra, ativando, desativando e reativando possíveis vozes-de-eu, as quais compõem as atuações do *Self Encenado*, dentro da narrativa dançada.

Além disso, a permanência é possível anteriormente porque existe uma taxa de preservação que garante *unidade* e *sobrevivência* de cada ser vivo, embora corpo e ambiente estejam envolvidos nesse fluxo permanente de constantes transformações (KATZ e GREINER, 2005). Tal afirmativa dialoga com Hermans e Dimaggio (2007) que defendem uma substancialidade do *self*, sua função filogeneticamente selecionada de ter segurança e estabilidade, ao longo do ciclo de vida, afim de perpetuar a espécie. Entretanto, essa substancialidade do *self*, como apresentam os autores, é heterogênea, múltipla e opera numa processualidade aberta de tensões e contradições. Da mesma maneira, no *Self Encenado* podemos reconhecer uma unidade: seja pela moldura dramática com a qual foi proposta por seu autor - conjunto de cenas, com a disposição e o modo de organização próprios -, seja pela imprescindibilidade da existência de uma coerência dramática respaldada por um sentido de *self*.

O corpo que dança explicita-se nos movimentos contínuos entre natureza e cultura. Nesse fluxos, cujos resíduos são capazes de produzir configurações, a dança autobiográfica apresenta-se enquanto um dos modos qualificados de organização do *self* em seus trânsitos auto-representativos ao longo do ciclo de vida.

#### 4.3 SUBJETIVISMO RADICAL EM DANÇA - EM DIREÇÃO AO COMPARTILHÁVEL

Ao longo de seu desenvolvimento histórico e político no Ocidente, a dança, como ambiente cultural, foi configurando uma teia de crenças regulamentadoras de suas práticas bem como das concepções de corpo e de dança delas decorrentes. Dentre elas um *subjetivismo radical* foi e ainda é extremamente veiculado, sobretudo ao definir a dança como *expressão de sentimentos e emoções*.

Segundo Salazar (1962), a *expressão* começa a ter significado na dança, na França do séc. XVIII. O autor comenta que uma sociedade burguesa viria substituir a aristocracia, sendo necessária uma arte menos pomposa, livre dos excessos ultra barrocos da decoração teatral, de maneira que “perdiam moderação, com benefício geral, porque o que as artes perdiam em ostentação, ganhavam em subtileza e, às vezes, em excelência” (SALAZAR, 1962, p. 147). Nesse contexto, tantos os balés da corte quanto as óperas-balés, cujas danças eram manifestações dessa ostentação aristocrática, tinham um tratamento coreográfico enquanto ajuntamento de passos, os quais serviam como diversão para a corte que dançava ou apreciava, e ainda como decoração, subordinada e secundária, entre os atos das óperas encenadas.

De acordo com Salazar, num ambiente de mudanças filosóficas e artísticas:

Diderot<sup>22</sup>, que proclama a vacuidade dos argumentos mitológicos e pseudo-históricos, sustenta que a emoção realmente humana está nos dramas quotidianos da gente da rua. Por seu lado, Rameau<sup>23</sup>, sente mais perto da sua inspiração esse sentimento do humano. O enredo artificioso da ópera-ballet começa a não o interessar. Pouco a pouco, já em si mesmo, esse espetáculo torna-se rígido, mecânico e convencional. Claramente se adverte que se a ópera vem a ter tendência para o sentimento humano, com o seu delineamento e resolução normais, terá que desembaraçar-se de tantos *divertissements*, enquanto que depressa haverá quem proclame que o *ballet* tem também direito a ser lógico nas suas premissas e desenvolvimento e que, rigorosamente, não há-de ser

---

<sup>22</sup> Filósofo e escritor francês do século XVIII, Denis Diderot foi um importante enciclopedista, colaborando assim para a disseminação do *Iluminismo*.

<sup>23</sup> Jean-Philippe Rameau, importante compositor e teórico musical francês do século XVIII, também ganhou destaque pela criação de suas óperas-balés, dentre elas, *As índias galantes* (1735) e *As festas de Hebe* (1739).

senão um drama dançado, um pantomima lírica, valha a expressão. (SALAZAR, 1962, p. 150-151).

A proclamação de que a dança precisa, não só ser incorporada a, mais ter seu próprio corpo como ação dramática, é de Jean-Georges Noverre<sup>24</sup>. Em meados do século XVIII, ele apresentava suas idéias de criação coreográfica: “uma vez concebido um poema, estudava todos os gestos, todos os movimentos e todas as expressões que podiam mostrar as paixões e sentimentos que meu assunto trazia a tona” (*apud* GARAUDY, 1980, p. 34). Azevedo (2004), ao falar do papel do corpo segundo Noverre, aponta que:

É necessário que o intérprete, ao dançar, se esqueça das regras e aprenda a transgredi-las sempre que precisar fazê-lo para expressar as paixões em toda a sua riqueza. Os movimentos da alma, a ação e o ritmo *interiores* (grifo nosso) não podem se prender aos movimentos prontos, nem tampouco a formas imutáveis. O gesto é a forma exterior de um sentimento, seu caminho visível [...] no momento da criação, [o artista da dança] tem de permitir que a natureza o guie, que suas emoções encaminhem seus passos e transformem seu corpo, que sua alma seja o motor capaz de produzir cada movimento. (AZEVEDO, 2004, p. 52-53).

Esse tipo de visão de mundo, emoldurada por um subjetivismo radical é uma invenção da modernidade que flui a partir do pensamento romântico (ver LAKOFF e JOHNSON, 2002).

Segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978), esse pensamento foi inspirado pelo filósofo francês Jean-Jaques Rousseau, que acreditava numa natureza humana primitiva, pura e inocente, entretanto corrompida pela sociedade ao impor a cultura, como decorrência do movimento civilizatório. Dessa maneira, “o Romantismo privilegia, ainda que por via antes artística e secular, tendências e buscas similares cujo foco e âmbito preferenciais também se situam no interior do sujeito, de seu ego e mundo psíquico [...]” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 266).

A criação no romantismo busca se desvencilhar das regras, em busca de uma liberdade movida pela inspiração e a pura espontaneidade, e “não pode nem deve ser retocada, torneada e acabada, por critérios artesanais

---

<sup>24</sup> Jean-Georges Noverre foi um importante coreógrafo e teórico da dança do século XVIII. Em suas *Cartas sobre a Dança* (ver MONTEIRO, 1998), expõe suas idéias revolucionárias, no que tange à importância da expressividade e da dramaturgia na dança (ver HERCOLES, 2005).

de perfectibilidade. Ela surge toda e inteira, na completude da expressão autêntica, sincera” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 267). Há a aspiração do conceito de um gênio original, seguem os autores, que, livre dos modelos, cria a obra num surto irracional da sua emocionalidade profunda, exprimindo seu estado de exaltação, fator que atribui o valor máximo. Segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978),

Isso vai tão longe que um poeta romântico como Musset diz que as palavras com as quais pretende exprimir-se o incomodam. Melhor seria fazê-lo simplesmente através de lágrimas, que traduzem de maneira mais imediata e sincera os sentimentos, enquanto os signos verbais sempre encerram algo de artificioso, um lastro de estrutura adicional. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 268).

*La Sylphide* - balé coreografado por Filippo Taglione, estreado em 1832, na Ópera de Paris - foi reconhecida como uma consagração do Balé Romântico, “abrangia todos os componentes do romantismo: localização exótica, amor infeliz, perseguição de um ideal jamais conquistado, predomínio do sobrenatural, o destino consumado na morte” (PORTINARI, 1989, p. 87). Entretanto, ainda que a narrativa garantisse assuntos comuns ao movimento romântico, o caráter político, de revisão do lugar do artista diante das regras e da universalização imposta pelo classicismo artístico, não ocorreu. Na dança, a rigidez do academicismo clássico ainda era extremamente vigorosa, diferente de outros setores da arte.

Segundo Garaudy (1980), o programa de Noverre, considerando a necessidade da expressividade humana pelo movimento, só seria realizado pela dança moderna, dois séculos mais tarde. Daí decorre o fato de que importantes aspectos da dança moderna, segundo Gitelman (1998), podem ser destacados, como: 1) pensamento individual do artista e 2) veículo de expressão de emoções.

A arte de Duncan foi o romantismo. Muito mais do que os chamados balés românticos do século XIX, sua dança abarcou os verdadeiros princípios do grande romantismo literário e musical. Descartou as hierarquias aristocráticas da dança teatral na medida em que descartou os espartilhos e as sapatilhas, proclamando a dignidade do corpo livre em movimento. A arte de Isadora Duncan era partidária da igualdade, como o romantismo, uma filosofia estética possibilitada através do crescimento da classe média e de sua convicção no valor do indivíduo. As emoções e sentimentos das

peças sensíveis e intensas passaram a ser o objeto da arte. (GITELMAN, 1998, p. 11).

A autora ainda afirma que o pensamento individual também ocorreu, em função de dançarinos tornarem-se coreógrafos. Movimento esse marcado pela busca de diferenciação de seus professores diante de uma convicção artística irrepreensível, intensa independência e recusa individual de ser usado como instrumento de outra pessoa (GITELMAN, 1998).

Essas sementes historicamente lançadas e culturalmente construídas e disseminadas pelas práticas da dança confirmam-se, na atualidade, a partir da percepção de profissionais formadores em dança, como aponta Silva e Schwartz (1999). Sua pesquisa foi composta por 13 (treze) pessoas, professores e praticantes de dança, com experiência de no mínimo 8 (oito) anos com dança. Segundo as autoras, 84% definem a “expressão corporal como uma manifestação dos sentimentos através dos movimentos” (p. 173) e 92% “disseram que a dança e a expressão não podem se separar, porque uma depende da outra, onde uma sem a outra perde sua função de ser” (p. 173).

Alguns problemas podem surgir - e surgem - decorrentes desse subjetivismo radical como: a dificuldade de construir ações críticas sobre a dança (já que ela é algo tão particular, da essência de cada pessoa), bem como engajar-se no estudo da criatividade artística em dança, seja em formulações teóricas, seja em aulas laboratoriais de dança (pelo mesmo motivo).

Nos dois casos, o que se coloca é a capacidade de reconhecer e formular a subjetividade também como *objeto* - de crítica e de estudo - e como algo *compartilhável entre* as pessoas, não só como algo *dentro* de cada pessoa isoladamente.

Como vimos, a partir de Hermans *et. al.*, é da própria dinâmica intrínseca do *self* existir enquanto *objeto*. O *self* como *sujeito* reconhece a si mesmo *como objeto*, enquanto possíveis personagens numa dada auto-narrativa, ao operar nos diálogos internos (consigo mesmo) e externos (com um outro imediato). Além disso, como coloca Morin (2005), a fórmula aparentemente tautológica *Eu sou eu*, também demonstra essa

diferenciação de um *eu-sujeito* e um *ego-objeto* e caracteriza nossa possibilidade de auto-objetivação. E é da possibilidade de objetivar-se, comenta o autor, que o sujeito pode mover-se em direção à introspecção, auto-exame, auto-análise e aos diálogos consigo mesmo.

Se a subjetividade é intrinsecamente passível de ser tratada como objeto, podemos também reconhecer essa abordagem na alteridade. Podemos tratar o material subjetivo de uma outra pessoa enquanto objeto. Toda a metodologia desse trabalho o faz, ao escolher não só a temática ampla da autobiografia dançada, como também ao selecionar no discurso e na cena de Luiz de Abreu, elementos que reportam a sua pessoa, o que nos permite, ao estudar esse objeto, construir e compartilhar o conhecimento sobre esse modo de tratamento e emergência da subjetividade: dança autobiográfica.

O trânsito *dentro-fora* reapresenta-se ao abordarmos os processos subjetivos. Trânsito esse que demonstra, para além de uma essencialidade subjetiva radical, a possibilidade de tomarmos o material subjetivo dançado enquanto algo compartilhável. De acordo com a perspectiva aqui apresentada sobre *O Samba do Crioulo Doido*, percebe-se que, a partir do próprio modo como a encenação de uma dança é produzida e organizada, enquanto multivocalidade dialógica, a emergência da subjetividade pode ter um caráter de compartilhamento, produzindo um espaço senão de identificação, no mínimo de diálogos possíveis.

#### 4.4 AUTOBIOGRAFIA DANÇADA - DA AUTO-AFIRMAÇÃO AO ESPAÇO SOLIDÁRIO

A pele negra torna-se, como relatado por Luiz de Abreu, uma espécie de cicatriz, uma marca histórico-socialmente construída, com atribuições de inferioridade, no Brasil. Por isso, resiste num ambiente cultural marcado por um tratamento hierarquizante e aristocrático, que assimila e discrimina ao mesmo tempo (ver DAMATTA, 1984; RIBEIRO, 2006).

Nesse contexto, respostas dessa resistência têm sido produzidas, com signos de *auto-afirmação identitária*. Citamos a emergência cultural do Ilê-Ayê, no cenário musical Baiano da década de 1970, bem como os programas

governamentais de ações afirmativas que resultam na obrigatoriedade legal da veiculação da cultura afro-brasileira no ensino fundamental, bem como das cotas universitárias para possíveis ingressantes afro-descendentes.

Por se tratarem de soluções auto-afirmativas, elas continuam operando numa lógica identitária, o que implica em estratégias polarizantes e mutuamente exclusivas de inclusão (por semelhança) e exclusão (por diferença). Lógica essa que também carrega um signo racista, porém o faz às avessas - afirmamos o negro como semelhante, e negamos os diferentes, todos que não são negros. Isso continua definindo com a possibilidade de, na potencialidade da mistura, construirmos um espaço no qual a mestiçagem (não somente fenotípica, mas também cultural) possa ser reconhecida como um modo de promover igualdade de direitos num espaço social, cultural e econômico mais fluido.

O problema é que, como apontam os antropólogos brasilianistas, ainda vivemos numa sociedade, que herdou, dentre outras coisas, esse jeito aristocrático e hierarquizado de se organizar e de operar, já citado. Nela, esse espaço mestiço, por um lado tem sido valorizado como um recurso de construção e manutenção de uma identidade nacional, como o samba e as mulatas, tratados no espetáculo analisado. Mas por outro lado, essa mestiçagem num ambiente socialmente aristocrático, invisibiliza o racismo aí existente, escamoteando as possibilidades desse problema vir à tona de uma maneira evidente e legítima... e, por conseguinte, ser tratado e resolvido.

Além dos recursos de resistência citados acima, é possível que outros possam aparecer também para garantir que essa visibilidade seja dada, porém subvertendo essa lógica identitária, auto-afirmativa e, por consequência, mantenedora do tom racista.

A autobiografia dançada, na perspectiva aqui analisada, apresenta-nos uma abordagem politizada nessa direção. Em primeiro lugar, ela rompe com a lógica identitária, ao tratar a subjetividade como um espaço aberto, dialógico e processual, ao mesmo tempo corporificado e situado sócio-culturalmente. Nesse trânsito inestancável, a possibilidade de ocupar variadas posições-de-eu, em detrimento de um *Eu* essencial e auto-

afirmativo, produz escoamentos possíveis de gerar encontros mestiços - a posição Eu-Brasileiro ou Eu-Discriminado, por exemplo, pode ser comum a um índio, um negro, ou a um *nissei*<sup>25</sup>. Nesses encontros mestiços, como o produzido nesse trabalho de Luiz de Abreu, garante-se a visibilidade do racismo aos negros e se desmistifica relações também escamoteadoras, por serem estanques e polarizadas, entre vítima e agressor (negro e branco, respectivamente). Além disso, produz-se nesse espaço mestiço, a possibilidade de ampliar a força subversiva, na medida em que também há espaço para aqueles que não cabem nas restrições identitárias do *100% negro*. E podemos ver que essas pessoas existem<sup>26</sup>, como no texto do crítico de dança Marcelo Avellar:

O mais terrível de tudo é a lembrança da estréia da coreografia [SCD] em São Paulo, no Rumos Dança: como a maioria de nós ria, a maioria de nós supostamente brancos se divertia com aquilo, não era capaz de perceber a tragédia que o bailarino [Luiz de Abreu] nos apresentava. [...]os trabalhos de Luiz de Abreu, Balé de Rua, Membros e outros (infelizmente, poucos...) são tão magníficos. Discursos na primeira pessoa. Cargas de fuzil contra a muralha do discurso branco e burguês que jura que não há racismo no Brasil. (AVELLAR, 2007).

O crítico constrói um texto solidário na medida em que valoriza a existência de trabalhos de dança feitos por negros, discutindo questões dessa pertinência. Assim, o crítico branco ao confessar (e denunciar) sua mediocridade branca - bem como a de seus pares - diante da estréia de SCD, refaz-se nesse discurso que o reposiciona, incluindo-se na causa negra.

Nesse sentido, uma perspectiva de dança autobiográfica como essa produz sentidos, tanto de subjetividade, quanto de identidade cultural que está para além de um núcleo auto-contido, mas que perfurada suas bordas, cria a possibilidade de encontro e compartilhamento, num *espaço solidário*.

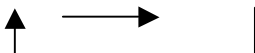
---

<sup>25</sup> Ver *Disseram que eu era japonesa* (2004), obra de dança contemporânea da criadora-intérprete paulista Letícia Sekito, em que aspectos da mestiçagem Brasil-Japão são discutidos em sua encenação também em primeira pessoa.

<sup>26</sup> Ver *Carnaval 2008 - Salvador Negro Amor ??? (Parte 2)*, vídeo-denúncia de racismo e violência no carnaval de Salvador, editado e disponibilizado na internet, por um autor que se declara branco, casado e acadêmico. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HDsAcPSFLHA>. Acessado em: 28/02/2009.



#### 4.5 UNO MÚLTIPLO - PARTICULARIDADE → COLETIVIDADE



Através dos dados apresentados, percebemos que ao construir um programa encenado, a dança de Abreu apresenta a subjetividade numa *continuidade* entre aspectos pessoais que são ao mesmo tempo coletivos: *ser negro, ser brasileiro, ser dançarino, comunicar-se pela arte, sofrer preconceito e discriminação, ser irônico*, por exemplo. Apresenta-se uma encenação carregada por vivências subjetivas significadas, sentidas e configuradas de maneiras extremamente particulares na história de vida do criador. Ao mesmo tempo retoma um passado histórico de centenas de anos, do próprio processo civilizatório brasileiro, em que tantos negros (homens, mulheres e crianças) foram sujeitos de narrativas de vida muito próximas a essa, como mostram as informações histórico-antropológicas trazidos no capítulo anterior.

Além disso, é possível produzir relações de identificação parciais. Muitas pessoas de pele branca (exemplo, descendentes de italianos, ou espanhóis) possuem, no seu repertório subjetivo, assim como tantos negros, a posição eu-brasileiro. Também nesse sentido, a posição eu-discriminado pode ser construída a partir de experiências sócio-culturais diferentes das vivenciadas por afro-descendentes, porém dialogando com outras posições comumente discriminadas, como de gênero (eu-mulher), de classe (eu-pobre), orientação sexual (eu-homossexual), além das questões relacionadas às (d)eficiências mentais e físicas ou mesmo de posições no ciclo de vida (crianças, adolescentes e idosos). Essas últimas são todas posições subjetivas, cujas histórias de vida comumente carregam estigmas atrelados ao auto-conceito, bem como aos acessos sociais.

Aglutina-se a essa discussão, a própria coerência teórica proveniente no que discutimos sobre o *self* dialógico. Legitima-se a desmistificação da uma noção de um eu essencialista, racional, central, controlador, estático, privado, universal e auto-contido. De maneira que, reforça-se a noção de uma singularidade subjetiva, marcada por uma multivocalidade descentralizada, corporificada, processual, que em movimento opera imersa

nos trânsitos sócio-culturais. O que se afina com os resultados tanto de Albright (1997), quanto de Dias (2006), cujas indicações sobre dança autobiográfica apontam para uma dinâmica de compartilhamento dos aspectos subjetivos, seja nos signos encenados, seja no modo de criar e compor o material autobiográfico na encenação, respectivamente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na confecção das pertinências que ora fecham esse trabalho, retomo sinteticamente as proposições teóricas geradas pela pesquisa no que se refere à concepção do *self encenado* em suas dimensões conceituais e na dinâmica de seus mecanismos. Além disso, algumas considerações metodológicas são feitas, tanto no sentido de sublinhar a relevância das escolhas feitas, bem como de gerar prospecções para futuras pesquisas na temática das danças autobiográficas.

### 5.1. O SELF ENCENADO EM DANÇA

A perspectiva do *self encenado*, de Albright, não só se confirma conceitualmente, como também epistemologicamente, uma vez que o *self* de que se fala é um *self* processual, corporificado, imerso sócio-culturalmente, no mesmo âmbito do qual a autora propunha.

A teorização aqui proposta colabora no sentido de reconhecer os aspectos próprios da obra, no que tange à encenação do *self*. Podemos perceber que o modo de organização dramática, nesta dança autobiográfica, sob esse ponto de vista, apresenta um espaço multivocal em primeira pessoa. A dinâmica dessas vozes são decorrências dos sentidos produzidos pelas soluções cênicas, organizadas segundo a moldura dramática proposta pelo próprio criador. Essas vozes são dotadas como tal, na medida em que se apresentam em uma posição-de-eu (*Eu-mulata, Eu-dançarino, Eu-negro, Meu país-Brasil*, por exemplo), de acordo com o sentido cênico. O andamento dramático produz tanto os diálogos entre as vozes (suas relações de sentido) numa dada configuração cênica, quanto os deslocamentos de uma posição à outra no espaço do *self encenado*, diante das alternâncias de uma cena à outra. Essas posições-de-eu qualificam-se enquanto internas (sentidas enquanto parte do intérprete-criador - *Eu-dançarino, Eu-homem*) e externas (sentidas enquanto parte do ambiente e relevantes para as posições internas - *Eu-mulata, meu samba*). Além disso, *fora* do espaço do *self encenado*, consideramos posições potenciais, que podem surgir, ou mesmo desaparecer e reaparecer, de

acordo com os processos evolutivos da obra, cujas transformações podem gerar novas soluções cênicas trazendo sentidos de posições-de-eu inéditas ao processo da obra, no caso o SCD. A introdução, por exemplo, de algum elemento dramático, numa cena já existente, ou mesmo a criação de uma nova cena, a qual traga um sentido de infância, gerará no espaço do *self encenado* uma nova posição-de-eu vocalizada: *Eu-criança*, a qual ainda não existe.

Fazem-se necessárias investigações sobre o que as respostas do público diante da obra geram para a mesma, principalmente se consideramos o *papel do crítico de dança*, como uma função especializada de responsividade diante de obras de dança, bem como o *aspecto inconclusivo da obra*, que apresenta o caráter transformativo e, por isso, evolutivo da obra, trabalhando sob a perspectiva de que a obra, enquanto corpo, contamina e é contaminada pelo seu ambiente, incluso o público.

O *self encenado* é mais um aspecto corporificado do *self dialógico*, ao mesmo tempo em que é mais um modo de organização em dança contemporânea. Situações não-verbais já vêm sendo caracterizadas enquanto aspectos corporificados do *self dialógico*. Na mesma perspectiva, está a linguagem da dança, que prioritariamente, estrutura-se pelo movimento, porém imerso nas dinâmicas culturais de significação. A produção de sentido ambientada de maneira sensório-motora do *self encenado* atribui ao *self dialógico*, um modo de construir-se e de operar que é do tipo corporificado e, nas contribuições dessa pesquisa, *dramático*.

A dança autobiográfica, enquanto projeto de encenação, ao colocar-se diante do olhar do outro, opera com um campo de sentido, passível de transformar experiências particulares em um espaço *comum* e/ou *compartilhável* e ainda, passível de efeito *solidário*. A auto-referência, assim, desloca-se do campo restrito do pessoal, entendido tradicionalmente como radicalmente interno, para um espaço de interesse e de decodificação que circula nos *coletivos* - como processos identitários e sociais de ser *negro* ou *judeu* - e inclusive expande-se para *aspectos universais* - como a experiência subjetiva da dor, do prazer, da diversão.

A experiência dramatúrgica do *Samba do Crioulo Doido* produz uma fala em primeira pessoa que, além de dar visibilidade às questões do negro, escamoteadas na história e na cultura brasileira, também o faz abrindo espaço para um trânsito solidário, para além de uma auto-afirmação identitária.

## 5.2 QUESTÕES METODOLÓGICAS EMERGENTES NA PROPOSIÇÃO DO *SELF ENCENADO*

Por ser um estudo de caso único, tais resultados demandam novos estudos empíricos que corroborem com as proposições teóricas surgidas nessa pesquisa. A pesquisa qualitativa parece ser a mais indicada, pelo tipo de fenômeno, o qual pede um aprofundamento, e opera com variáveis não-mensuráveis. Todavia, a mudança das características de construção do caso é também fundamental para revelar novos entendimentos, bem como contribuir para a sedimentação dos entendimentos aqui apresentados. Dentre essas características, pode-se escolher casos de um solista, dirigido por uma outra pessoa distanciada anteriormente das experiências autobiográficas, como é o caso do solo *Isabel Torres* (2005), dançado pela bailarina homônima e dirigido pelo francês Jérôme Bel. Ou ainda, um caso constituído por um grupo de pessoas, e não apenas um solista, como *Máquina de Desgastar Gente* (2007), de Luiz de Abreu, com um elenco de 9 (nove) pessoas. Tais experiências poderiam apresentar outros aspectos dialógicos intersubjetivos, seja da relação diretor/bailarino, seja da relação bailarino-bailarino, no que se refere à emergência das soluções cênicas do *self encenado*, bem como as configurações cênicas desses, pensando na coerência entre os diversos materiais autobiográficos do grupo no bojo da obra.

O estudo de caso foi extremamente relevante, pois proporcionou uma ampliação das perspectivas de olhar sobre o objeto, permitindo maior aprofundamento de observação e de análise. Ao construir a discussão sobre a obra, a requisição tanto de outras perspectivas teóricas, como da

antropologia brasileira, quanto de relatos sobre situações empíricas correlatas, foram produzindo um material indispensável. Tal aprofundamento foi fundamental para a emergência das proposições teóricas resultantes da análise e discussão dos dados, uma vez que as mesmas (as dimensões teóricas) estão implicadas no estudo da *dança autobiográfica*, bem como na concepção de *self* na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. 1997. Dancing Bodies and the stories they tell. In: **Choreographing difference - the body and identity in contemporary dance**. Hannover: University Press of New England, pp. 119-149.

AVELLAR, Marcelo. 2007. Notas esparsas sobre um corpo negro. **Idança** [online]. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/07/27/notas-esparsas-sobre-corpos-negros/4725/>. Acessado em: 23/04/2008.

AZEVEDO, Sônia M. 2004. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva.

BRITTO, Fabiana D. 1999. A evolução da dança é uma outra história. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade.

\_\_\_\_\_. 2002. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea**. 155 fl. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BANES, Sally. 1987. **Terpsichore in sneakers**. Middletown: Wesleyan University.

\_\_\_\_\_. 1994. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University.

CANTON, Kátia. 1994. **E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática.

CONCEIÇÃO, Fernando. 2005. **Como fazer amor com um negro sem se cansar e outro textos para o debate contemporânea da luta anti-racista no Brasil**. São Paulo: Terceira Margem.

CYPRIANO, Fábio. 2005. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify.

COHEN, Renato. 2002. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva.

DAL MOLIN, Fábio. 2006. "Ganchos, Tachos e Biscates": os desenrascanços epistemológicos e metodológicos de uma jovem Sociologia da Juventude. **Sociologias** [online], n. 15, pp. 384-399. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222006000100015&script=sci\\_pdf&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222006000100015&script=sci_pdf&tlng=pt). Acessado em: 17/01/2009.

DANTAS, Mônica. 2005. De que são feitos os dançarinos de "aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, mai/ago, pp. 31-57. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2867/1481>. Acessado em: 07/04/2008.

DAMATTA, Roberto. 1984. **O que faz do brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco.

DIAS, Luciana M. 2006. **Corpo e complexidade: o trânsito arte-ciência nos processos de criação de Adriana Grechi**. Dissertação de Mestrado. PPGAC - UFBA.

EAKIN, Paul John. 1999. **How our lives become stories: making selves**. New York: Cornell University Press.

GARAUDY, Roger. 1980. **Dançar a vida**. (Trad.) Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GITELMAN, Cláudia. 1998. Dança moderna americana: um esboço. (Trad.) Isabel Marques. **Pro-Posições**. Vol. 9 w 2 (26) jun., pp. 09-22.



GLUSBERG, Jorge. 2005. **A arte da performance**. (Trad.) Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva.

GREINER, Christine. 2000. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. *In: Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. (Org.) Armindo Bião. São Paulo: Annablume, 2000, p. 353-363.

\_\_\_\_\_. 2006. É da natureza do corpo se autobiografar. *In: Primeira Pessoa* (catálogo). Itaú Cultural.

\_\_\_\_\_. 2007. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. *In: Humus 2*. (org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul, Lorigraf, pp. 11-17.

GONTIJO, Fabiano. 2005. **Identidade cultural, ritual e cidadania - considerações preliminares acerca dos festivais de arte no Piauí**. Disponível em: [http://74.125.45.132/search?q=cache:IMX6JOK44ToJ:www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04\\_de1de8a7eb.pdf+Luiz+de+Abreu+Samba+do+Crioulo+Doido&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=62&gl=br](http://74.125.45.132/search?q=cache:IMX6JOK44ToJ:www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04_de1de8a7eb.pdf+Luiz+de+Abreu+Samba+do+Crioulo+Doido&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=62&gl=br). Acessado em: 11/01/09.

HALL, Stuart. 2006. **Identidade cultural na pós-modernidade**. (Trad.) Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.

HERCOLES, Rosa Maria. 2004. Corpo e dramaturgia. *In: Humus 1*. (org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul, S. Nora, pp. 104-111.

HERCOLES, Rosa Maria. 2005. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

HERMANS, Hubert J. M. 1996. Voicing the self: from information processing to dialogical interchange. **Psychological Bulletin**, Volume 119, edição 1, janeiro, pp. 31-50.

HERMANS Hubert J. M.; DIMAGGIO, Giancarlo. 2007. Self, identity, and globalization in Times of Uncertainty: A Dialogical Analysis. **Review of General Psychology**, Volume 11, edição 1, março, pp. 31-61. Disponível em:  
<http://www.dialogicalscience.com/Hermans%20&%20Dimaggio%20%282007%29.pdf>. Acessado em: 22/06/2008.

HERMANS, Hubert J. M., KEMPEN, Harry J. G., VAN LOON, Rens J.P. 1992. The dialogical self: beyond individualism and rationalism. **American Psychologist**, Volume 47, edição 1, janeiro, pp. 23-33.

HERMANS, H. J. M. 2001. The dialogical self: toward a theory of personal and cultural positioning. **Culture & Psychology**, Volume 7, pp. 243-281.

HERMANS, H. J. M. ; HERMANS-JANSEN, Els. 2003. Dialogical processes and Development of the self. *In: Handbook of Developmental Psychology*, (Ed.) Jaan Valsiner e Kevin J. Connolly, Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage Publications, pp. 534-559.

HOUAISS, Antônio ; VILLAR, Mauro de Salles. 2001. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. - Rio de Janeiro: Objetiva.

KATZ, Helena. 1998. O coreógrafo como DJ. *In: Lições de dança 1* (orgs). Sílvia Soter e Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, pp. 11-24.

\_\_\_\_\_. 2001b. Corporeidade do século XX: o corpo como mídia. *In: Anais do I Condança*. Porto Alegre, v. 1. pp. 87-91. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2002a. A dança como ferramenta de evolução. *In: Interlab - Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. (Org.) Lúcia Leão. São Paulo: Fapesp / Ed. Iluminuras, pp. 235-242. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2002b. Entre a razão e a carne. *In: Gesto - Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 1, dezembro, pp. 30-35. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2003a. A dança é o pensamento do corpo. *In: O Homem Máquina* (Org.) Aduino Novais. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 261-274. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2003b. Um trajeto de fios e teias. *In: Balé da Cidade de São Paulo*. (Org.) Norma Curi e Cássia Navas. São Paulo: Editora Formarte, pp. 109-111. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2004a. Corpomídia: instrumento para caminhar na zona de fronteira. *In: Territórios e Fronteiras da Cena - revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades*, ed. 1, ano 1, dezembro.

\_\_\_\_\_. 2004b. O corpo como mídia de seu tempo: a pergunta que o corpo faz. *In: CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança*, São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2004c. Sob a pedra furada. Idança [on-line]. Disponível em: [http://74.125.45.132/search?q=cache:IMX6JOK44ToJ:www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04\\_de1de8a7eb.pdf+Luiz+de+Abreu+Samba+do+Crioulo+Doido&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=62&gl=br](http://74.125.45.132/search?q=cache:IMX6JOK44ToJ:www.pi.gov.br/download/200511/CCOM04_de1de8a7eb.pdf+Luiz+de+Abreu+Samba+do+Crioulo+Doido&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=62&gl=br). Acessado em: 11/01/2009.

\_\_\_\_\_. 2004d. Vistos de entrada e controle de passaporte da dança brasileira. *In: Tudo é Brasil.* (Org.) Lauro Cavalcanti. Rio de Janeiro: Instituto Itaú Cultural e Paço Imperial, pp. 121-131. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2006. Todo corpo é corpomídia. *In: ComCiência* - revista eletrônica de jornalismo científico, n. 74, 10/03/2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acessado em: 02/02/2009.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. 1999. A natureza cultural do corpo. *In: Lições de Dança 3.* (Org.) Roberto Pereira e Silvia Sotter. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, pp. 77-102. Disponível em: [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Acessado em: 02/02/2009.

\_\_\_\_\_. 2004. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. *In: Húmus 1.* (Org.) Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, pp. 11-19.

\_\_\_\_\_. 2005. Por uma teoria do corpomídia. *In: O corpo* - pistas para estudos indisciplinados. Christine Greiner. São Paulo: Annablume, pp. 125-133.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. 2002. **Metáforas da vida cotidiana** (Trad.) M. S. Zanotto. Campinas: Educ.

MARQUES, Roberta R. 2006. Identidade nacional e cultura popular na dança cênica “brasileira”. *In: Diálogos possíveis*, ano 5, n. 1, jan./jun., pp. 161-172.

MONTEIRO, Marianna. 1998. **Noverre: cartas sobre a dança.** São Paulo: Edusp/Fapesp.

MORIN, Edgard. 2005. **O método 5** - a humanidade da humanidade. (Trad.) Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina.

- NÓVOA, António, Os professores e as suas histórias de vida. *In: Vida de Professores.* (Org.) António Nóvoa. Porto, Portugal: Porto, pp. 18-25.
- PAVIS, Patrice. 2003. **Análise dos espetáculos** - teatro, mímica, dança, dança-teatro e cinema. São Paulo: Perspectiva.
- PORTINARI, Maribel. 1989. **História da Dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RIBEIRO, Darcy. 2006. **O povo brasileiro** - a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, Boaventura de S. 2008. **Um discurso sobre as ciências.** São Paulo: Cortez.
- SHARIFI, Hooman; RITSEMA, Jan. 2002. Autobiography, *In: Why all these questions?: The Mouson-Springdance/dialogue* (ed.) Gabriel Smeets. Amsterdam. Theater Instituut Nederland.
- SILVA, Maria G. M. S. e SCHWARTZ, Gisele M. 1999. A expressividade na dança: visão do profissional. **Motriz**, v. 5, n. 2, dez, Rio Claro, pp. 168-177.
- SOUZA, Florentina S. 2001. O Ilê-Ayiê e o discurso de construção identitária na Bahia. *In: Identidades e representações na cultura brasileira.* (Org.) Rita Olivieri-Godet e Lícia Soares de Souza. João Pessoa: Idéia, pp. 199-210.
- RIBEIRO, António Pinto. 1994. **Dança temporariamente contemporânea.** Lisboa: Abreu.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. 1978. Romantismo e Classicismo. *In: O Romantismo.* (Org.) Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.  
Disponível em:  
[http://www.unb.br/il/tel/Graduacao/romantismo/classicismo\\_romantismo.htm](http://www.unb.br/il/tel/Graduacao/romantismo/classicismo_romantismo.htm). Acessado em: 12/02/2009.

SALAZAR, Adolfo. 1962. **História da dança e do ballet**. (Trad.) Tomaz Ribas. Lisboa: Realizações Artis.

VASCONCELOS, Everaldo. 2008. Na ponta dos dedos: escrevendo crítica de dança. In: **Caderno do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**, n. 18, abril. Salvador: UFBA/PPGAC, pp. 14-17.

YIN, Robert K. 2005. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. (Trad.) Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman.

#### ENTREVISTA

ABREU, Luiz. 2008. Entrevista concedida em 12/07/2008, Salvador (BA).

#### DOCUMENTOS

CONRAD, Sidney. Comentário no blog. **Baquiático** [blog]. Postado às: 12:18 p.m. Disponível em: <http://saoasvozesquemandam.blogspot.com/2004/09/com-bandeira-brasileira-no.html>. Acessado em: 11/01/2009.

CONTE, Guilherme. Soco no estômago. **Digestivo Cultural** [blog]. Postado em 23/07/2005. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/blog/default.asp?codigo=573>. Acessado em: 11/01/2009.

CRIS. Comentário no blog. **Baquiático** [blog]. Postado às: 6:20 p.m. Disponível em: <http://saoasvozesquemandam.blogspot.com/2004/09/com-bandeira-brasileira-no.html>. Acessado em: 11/01/2009.

IURI. Com a bandeira enfiada no... **Baquiático** [blog]. Postado em: 29/09/2004. Disponível em: <http://saoasvozesquemadam.blogspot.com/2004/09/com-bandeira-brasileira-no.html>. Acessado em: 11/01/2009.

MARIANA. Comentário no blog. **Baquiático** [blog]. Postado às: 12:57 p.m. Disponível em: <http://saoasvozesquemadam.blogspot.com/2004/09/com-bandeira-brasileira-no.html>. Acessado em: 11/01/2009.

MEZECK, Ruth. 2004. **Teatro, etc & tal** [blog]. Postado em: 20/11/2004. Disponível em: [http://artescenicas.blogspot.com/2004\\_11\\_14\\_archive.html](http://artescenicas.blogspot.com/2004_11_14_archive.html). Acessado em: 11/01/2009.

REVISTA CULTURAL [on-line]. 2004. **Teatro e dança mostram a banalização do corpo no Brasil**. 05/11/2004. Disponível em: <http://www.orm.com.br/revistacultural/noticia/default.asp?codigo=36490>. Acessado em: 11/01/2009.

### Cena 1 - Samba de uma silhueta negra

Inicialmente, o que existe é apenas a silhueta de um corpo humano em pé que, por estar em silhueta e com a cabeça baixa, vemos a imagem de uma figura “sem cabeça”, estática, de salto alto, numa contra-luz amarela. Atravessado por essa luz, evidencia-se um painel de fundo, composto por uma multiplicidade de pequenas bandeiras da pátria brasileira. A trilha inicia-se com um som de ondas do mar, por alguns segundos, como se estivesse em uma embarcação, navegando. Logo em seguida já é atravessada pelo som de um pandeiro, anunciando o signo musical que perpassará todo o trabalho: o samba. Uma pulsação lenta e regularmente contínua faz-se de base, na qual instrumentos diversos do universo do samba (pandeiro, agogô, apito, entre outros) constroem ao vivo intervenções isoladas.

Ao poucos, na medida em que, na silhueta, o corpo sobe a cabeça lentamente, revela-se uma figura humana que, então, já se pode arriscar dizer masculina. Partindo da respiração torácica, o corpo propaga um movimento que reverbera pequeno e lento para os braços. Gradativamente vai tomando conta do tronco, num balanço sinuoso. Aos poucos, a sinuosidade instala-se no corpo como um todo, com uma sutileza de onde eclodem os passos de um samba, ao mesmo tempo sensual e sóbrio.

O tempo dilatado permite que, além de um foco sobre o corpo-silhueta, o olhar deslize íntima e delicadamente ao longo do corpo do intérprete. Sinto-me convidado a olhar seu corpo desde as menores partes, como as mãos, até mesmo a globalidade movente de membros, tronco e cabeça. É um tempo que apresenta o corpo em movimento, oferecendo-o aos poucos, como algo que parece ainda estar por se revelar.

A sensualidade sóbria vai se metamorfoseando ao longo de toda a cena em que, estrategicamente o intérprete realiza uma decupagem do samba, de maneira a remontá-lo em pequenas novas estruturas transitórias. Dentre essas, pode ser lido um samba de mulata carioca, usando os braços



numa ginga lateral ao corpo, seguido de um requebrado que, com a mão na cabeça, vai descendo até o chão; ou mesmo, lateralmente ao público, quando ele samba brincando com a bacia pendida para frente, balançando o pênis (que na silhueta sugere uma nudez), e os braços atrás do corpo continuam em uma sincronia sinuosa; e ainda, num súbito, a movimentação alterna entre travar algumas articulações e soltar outras, num movimento que parece robotizar o corpo.

Nessa atmosfera sonora de um samba lânguido, o refrão editado da música *A Carne*, interpretada por Elza Soares é um elemento de destaque na cena. Elza rosna repetidamente que “A carne... a carne... a carne... a carne mais barata... a carne... a carne mais barata do mercado é a carne negraaa”. Texto esse que, assim como os movimentos, entra gradualmente até se completar, e volta a se fragmentar, numa dinâmica que ocupa praticamente toda a cena.

A música foi sendo finalizada, na medida em que o intérprete vai reduzindo os movimentos de seu samba, passando a mão pela cabeça enquanto resta um pequeno e lento molejo na cintura. Num fluxo contínuo, o samba vai terminando enquanto Abreu vai dando alguns pequenos passos em direção ao público, até parar em pé, de frente para as pessoas.

## Cena 2 - Demonstrações desse corpo negro

A contra-luz, que foi sendo substituída por uma luz frontal, enquanto Abreu dava os passos para frente, agora revela diretamente sua nudez. Além disso, o figurino mostra-se composto por botas de salto alto, com cano longo e de cor prateada. As bandeiras mantêm-se como pano de fundo para as ações do intérprete. A cena é breve, com movimentos que apresentam possíveis demonstrações motoras de partes isoladas do corpo (tronco, membros superiores e membros inferiores): movimentos ondulatórios profundos na barriga culminando numa projeção das costelas, demarcadas em sua forma óssea; movimentos de escápulas para cima e para baixo alternadamente, desenrolando-se, em seguida para o braços que ondulam como reverberações das escápulas, como ao sambar na cena anterior, porém

isolando e movendo apenas os membros superiores; e ainda, as nádegas juntamente com pernas, num chacoalhado contido, que lembra uma superfície gelatinosa em movimento.

### Cena 3 - Aceno sorrindo

Após fazer um *port de bras*, numa reverência em direção ao público, Abreu, com o rosto relaxado, coloca a mão direita sobre a boca por alguns segundos. Em seguida, tira a mão, revelando um largo sorriso, ao passo que a luz aumenta sobre ele, e surge um som de multidão gritando. Ao sair, a mesma mão que antes estava cobrindo a boca, imediatamente começa a acenar, enquanto os olhos movem-se de uma extremidade a outra do globo ocular e o rosto revela um sorriso extremo e engessado; tudo de maneira mecânica e repetitiva. Algo como acenos robotizados acompanhado de um sorriso simpático constante diante de uma multidão. Acenar, sorrir e olhar são ações tão frenéticas e extremas quanto os gritos da multidão na trilha sonora.

Subitamente, o intérprete para de acenar, passando a mão no rosto. Sua feição volta ao estado relaxado e toda a cena também: o aumento de luz sai, o som da multidão também, os olhos voltam-se diretamente focados no público, e o sorriso acaba.

É então que ele coloca os braços para o alto, segurados pelos cotovelos e começa movimentos pélvicos ondulatórios, como se uma mulata se insinuasse ao olhar *voyer* da platéia. Isso seria unicamente sensual, se seu rosto não estivesse sério, olhando fixamente o público.

Novamente, de súbito, ele repete o momento dos acenos para a multidão, com a mesma estrutura, passando a mão no rosto ao findá-la, como fizera antes.

### Cena 4- Dança do escroto ao pênis

Inicia, então, uma bateria de pandeiro, em ritmo de passista de escola de samba. Ele desce a mão e começa a encapar o pênis sob seu próprio escroto. Ao terminar, ele posa, alguns instantes, para o público,

como uma modelo, novamente ao som da bateria de pandeiro. Em seguida, desencapa o pênis e começa a deslocar, de uma extremidade a outra do palco, saltitando e balançando o pênis, num frenesi onde sua genitália torna-se a solista ao som do pandeiro.

### Cena 5- Mulata do beijo amplificado

Ao findar o samba de genitália, Abreu vai ao canto do palco, pega um objeto e retorna, quando a luz cai, abrindo um foco na lateral esquerda do palco. É então que, na trilha sonora, inicia-se um samba leve e o intérprete surge com uma enorme boca de plástico vermelho (como baton) acoplada à sua boca. Nu, de botas pratedas e com o beijo amplificado, ele dança um samba em que uma voz feminina, em francês, ensina a fazer feijoada. A movimentação ocupa a circularidade espacial do foco, com o molejo do samba, com direito a requebrados com a mão na cabeça descendo até o chão.

### Cena 6- Desfile de Bandeira-vestuário

Terminada a feijoada, Abreu sai de cena, o foco apaga e inicia a música de abertura da ópera de *Carlos Gomes, O Guarani*. A música cria uma atmosfera de marcha nacionalista, numa apoteose, sublinhada pela entrada do intérprete, desfilando pela cena, com um tecido composto por bandeiras do Brasil e alguns buracos. Ele faz do tecido uma extensão de seu corpo, na medida em que o metamorfoseia a vesti-lo de variadas formas, dando a dinâmica de seu desfile. O cume é marcado por uma pausa no centro do palco. Abreu, de frente para o público, com as pernas afastadas e tronco inclinado para frente, olha para as pessoas enquanto manuseia a bandeira na altura de suas nádegas, sugerindo a introdução da mesma em seu ânus. Em seguida, Abreu continua o desfile, constatando-se a introdução da bandeira em seu orifício. Com aquelas bandeiras brasileiras hasteadas pelas

mãos e pelo orifício do intérprete, como se fosse uma grande calda, ele corre o palco dando grandes giros.

### Cena 7- Folguedo desse negro

Deslocando-se pelo palco, com a cauda-bandeira hasteada, Abreu começa a girar. A luz geral sai, dando lugar à contra-luz inicial. As bandeiras do cenário sobressaltam-se e a silhueta retorna à cena. Entretanto, agora a atmosfera é festiva. Ao som instrumental de *Ave Maria*, em ritmo de samba, Abreu eclode em saltos desordenados pelo espaço, com a euforia de um folião entorpecido. Em seguida, vai diminuindo os saltos e chega a ensaiar uns desequilíbrios, como se fora assaltado por uma embriaguez. A trilha continua, em volume alto, dominando a atmosfera da cena. Quando de súbito, Abreu deixa a embriaguez, arruma a bandeira respeitosamente no braço esquerdo e começa a sambar de uma maneira bem contida, opondo-se ao estado eufórico anterior e à própria trilha sonora. Então, desloca-se lateralmente rumo à coxia.