

doisPontos:

Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos

CONTATO IMPROVISACÃO E O CORPO COMO “COISA QUE SENTE”: sugestões para outros modos de mobilidade e subjetivação no interior da cultura empreendedora

Daniele Pires de Castro¹

<https://orcid.org/0000-0002-2439-8901>

Resumo: A partir da crítica a um modelo de mobilidade, próprio ao modo de vida nas sociedades capitalistas contemporâneas, baseado na ideia de avanço contínuo, autoengendrado e objetivamente orientado, propomos a reflexão a respeito de uma forma alternativa de expressão do movimento e, consequentemente, de construção de subjetividades. Através da análise da técnica de dança Contato Improvisação, buscamos identificar e analisar os elementos que contribuem para a experiência concreta de uma mobilidade sem metas, que também leva a outra maneira de nos entendermos como sujeito e nos relacionarmos com o mundo e as coisas a nossa volta. O improviso nos coloca diante de uma mobilidade sem orientação, que abre espaço para a imprevisibilidade. Já o contato nos estimula a mobilizar uma relação com o mundo que enfatiza a aproximação e vulnerabilidade no lugar do distanciamento e da autonomia individual.

Palavras-chave: contato improvisação, corpo, dança, modernidade, progresso, subjetividade

CONTACT IMPROVISATION AND THE BODY AS “THING THAT FEELS”: suggestions for other modes of mobility and subjectivation in the entrepreneurial culture

Abstract: From the critique of a mobility model, typical of the contemporary way of life in capitalist societies, based on the idea of continuous, self-engineered and objectively oriented progress, we propose a reflection on an alternative form of expression of the movement and, consequently, of construction of subjectivities. Through the analysis of the dance technique Contact Improvisation, we aim to identify and analyze the elements that contribute to a concrete experience of a mobility without guidance, which also leads us to other way of understanding ourselves as subjects and how we relate to the world and things around us. Improvisation confronts us with a mobility without orientation, which paves the way for the unpredictable. Contact, on the other hand, encourages us to mobilize a relationship with the world that emphasizes the proximity and vulnerability against distance and individual autonomy.

Keywords: contact improvisation, body, dance, modernity, progress, subjectivity .

1. Introdução

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O presente artigo é uma análise de como a técnica de dança Contato Improvisação apresenta uma experiência alternativa de mobilidade frente aquela, mais predominante no modo de vida nas sociedades capitalistas contemporâneas, caracterizada pela ética de um progresso continuo. Nessa esteira, averiguamos também como essa experiência de movimento propõe outros modos de construção subjetiva. Se a cultura do progresso leva à construção de sujeitos autônomos e que buscam estar no domínio de si e de seus próprios movimentos objetivamente orientados, a mobilidade improvisada e que surge a partir do contato com o outro abre espaço para o surgimento da imprevisibilidade e de sujeitos mais vulneráveis.

Na primeira parte do artigo, elaboramos um diagnóstico da experiência de mobilidade e do consequente modo de construção subjetiva que caracteriza a ética do progresso e sua manifestação atual, a cultura empreendedora. Temos como apoio teórico inicial o autor Peter Sloterdijk, que descreve a construção da sociedade e do sujeito moderno a partir de uma ética baseada na noção de mobilidade continua, constituída pelas ideias de conquista e progresso. Nesse contexto, a ação é vista como algo que deve ser voltado para uma finalidade, conforme análise de Giorgio Agamben. Sob essa perspectiva, exige-se dos indivíduos que se constituam como entidades autônomas e ativas, que se relacionam com o movimento e as coisas do mundo de modo instrumental.

Em seguida, buscamos resolver algumas questões metodológicas. Considerando que a metodologia de pesquisa utilizada é um amálgama entre a experiência corporal concreta da autora nos espaços de vivência do Contato Improvisação e as contribuições teóricas de autores, predominantemente do campo da filosofia, que pensam o corpo e a construção de subjetividades, explicitamos como a experiência corporal pode se configurar como um vetor físico para conceitos e elaborações filosóficas.

Adiante, explicamos o que é o Contato Improvisação e descrevemos especialmente o modelo de prática que mais nos interessou para essa pesquisa, as jams, que são encontros de dançarinos que buscam a prática sem intenções artísticas ou terapêuticas. Tratamos também do contexto específico da pesquisa, que foi realizada entre os anos de 2013 e 2016, na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, nos debruçamos sobre a análise de como os elementos principais dessa prática, o improviso e o contato, permitem que seus praticantes tenham experiências de mobilidade e de constituição de si como sujeitos que contrastam com aquelas detectadas por Peter Sloterdijk como constitutivas da modernidade e do sujeito moderno. Investigamos os efeitos do movimento improvisado a partir do contato na percepção consciente e como ele altera nossa relação instrumental com o mundo, abrindo espaço para a imprevisibilidade e desfazendo a tradicional construção do binômio sujeito ativo e objeto passivo. Identificamos aí o ente que o filósofo Mario Perniola vai chamar de “coisa que sente”, que se trata de uma entidade que não busca estar no domínio de si e no uso do outro, mas que se move a partir de sua vulnerabilidade.

2. Diagnósticos: para onde e como vamos?

2.1 Mobilidades em progresso e a aversão ao imprevisível

No ensaio *Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification*, Peter Sloterdijk desenvolve a ideia de que a modernidade e a construção do sujeito moderno fundaram-se sobre certo modelo de mobilidade que tem como modo específico de realização e existência uma ética baseada na noção de avanço (SLOTERDIJK, 2006, p. 37). Trata-se de uma forma singular de expressão do movimento que encontrou guarida no interior de uma cultura que valoriza o progresso e a conquista e que leva a uma forma específica de se compreender também o tempo: como uma linha que conecta passado e futuro em uma série de eventos que não se repetem ou retornam.

Determinando uma sequência de eventos que não ocorrerão novamente ou serão desfeitos, o tempo compreendido progressivamente nos leva a desejar que cada passo dado seja parte de um movimento geral de desenvolvimento e evolução em direção à melhoria. Retroceder, no sentido de realizar um evento que não seja em direção à melhoria da condição anterior, ou estagnar, não se apresentam como alternativas desejáveis. Assim, é preciso eliminar os limites ao movimento a partir da presunção de que não deve existir descanso enquanto o melhor não for atingido (SLOTERDIJK, 2009, p. 37). Apesar de esse “melhor” buscado aparentemente constituir-se como um objetivo, o movimento baseado na ideia de avanço não visa a ir apenas de um ponto A a um ponto B. O “melhor”, o ponto B, é em si mesmo um objetivo movente, também em progresso.

Assim, o movimento adquire uma natureza cuja característica principal é a retroalimentação do próprio movimento. O primeiro passo dado com vistas ao avanço, explica Sloterdijk, não é aquele que nos colocará em direção a um objetivo fixo, mas é o encadeador de uma série de novos passos, em um tipo de movimento que se autoalimenta. O imperativo ético da modernidade é, portanto, segundo o autor, a mobilidade autojustificável promovida pela ideia de continuidade e intensificação (SLOTERDIJK, 2009, p. 37). Funcionar segundo essa ética significa operar em uma engrenagem infinita de movimento, gerada e mantida por uma força de autoiniciativa e motivação, na qual não se trata apenas de avançar, mas de permanecer avançando, gerando novas cadeias de ações, buscando continuamente melhorias e lutando contra as forças que tentam interromper ou atrapalhar tal mobilização. Nesse sentido, o descanso é sempre adiado em prol da persecução de objetivos que perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, senão antes. Cria-se, assim, uma condição em que o ponto de chegada é impossível.

Para ser continuamente ativo, contudo, é preciso mais que aderir ao fluxo de movimento de ondas e correntes. Para viver em estado de progressão, averigua Sloterdjik, o indivíduo deve superar todas as condições que reduzem seu movimento, que o paralisam e fixam ou que o fazem perder sua liberdade (SLOTERDIJK, 2009, p. 38). Vemos o ser humano aprisionado como aquele que tem restringida suas condições de movimentação, seja fisicamente, seja no sentido de alguém que não tem autonomia ou automotivação² para agir. A liberdade é compreendida então como liberdade de conduzir seu próprio movimento, ressalta Sloterdjik, e o progresso só é imaginável como o tipo de movimento que nos leva a um grau de mobilidade maior. Da mesma forma, a autodeterminação confunde-se com a automobilização: estar no controle de si mesmo é ter a capacidade de se automotivar e fazer funcionar sua própria engrenagem de ações (SLOTERDIJK, 2009, p. 38).

Essa ética moderna baseada na noção de avanço molda nosso modo de viver, permeando consequentemente nosso cotidiano. Como autores de projetos de vida próprios, nos sentimos seres autônomos e livres, movendo-nos numa linha reta rumo a um lugar almejado, que possivelmente será superado por outro mais adiante. Assim, diariamente estamos direcionando nossa energia ao cumprimento de tarefas, à persecução de objetivos de curto ou longo prazo, procurando otimizar nosso tempo e nossa disposição para funcionar dentro de uma lógica que valoriza a realização de metas. Alain Ehrenberg enxerga aí a construção de uma específica mitologia de autorrealização, baseada no espírito da conquista, que não está ao alcance apenas do herói, mas do indivíduo comum (EHRENBERG, 2010, p. 11).

No interior desse modo de mobilização, elabora-se uma concepção específica da ação como algo que deve ser instrumentalizado: a partir de uma noção de sujeito como o ente que se automobiliza, a ação aparece como o movimento que visa a atingir um objetivo previamente planejado. Contudo, assim como a

2 Sobre esse tema, ressalta-se a tendência à patologização e medicalização das condições de paralisia da vontade, como a depressão e a ansiedade. Alain Ehrenberg ressalta como uma cultura da conquista é também uma cultura da ansiedade e como isso se relaciona ao consumo em massa de medicamentos psicotrópicos que servem para manter o indivíduo funcionando no interior dessa lógica de mobilidade (EHRENBERG, 2010, p. 139).

progressão é apenas umas das maneiras possíveis em um rol de outras formas de manifestação do movimento, a ação pode ocorrer de outras maneiras, sem necessariamente prestar-se ao atingimento de metas.

Atento a tais possibilidades, o filósofo Giorgio Agambem, citando Aristóteles, propõe uma distinção entre dois gêneros de ação: o fazer e o agir. Segundo o autor seria possível definir o “fazer” como um meio destinado a um fim, ou seja, sua finalidade seria outra diferente do próprio fazer. Já o “agir” conteria o fim em si mesmo, ou seja, seria o que ele chama de uma finalidade sem meios. O poeta faz o drama, mas é o ator quem o age, exemplifica Agambem, citando Varrão, estudioso a quem cabe a identificação de um terceiro gênero de ação: o gesto (AGAMBEM, 2008, p. 12). Se o fazer é um meio em vista de um fim e a ação é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios, exibindo uma medialidade pura, o tornar visível um meio como tal. A dança, por exemplo, é gesto, na medida em que é “somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais”, é a ação que não tem nada a dizer (AGAMBEM, 2008, p. 13).

Propomos aqui seguir essa distinção para identificar em que tipo de ação estamos cotidianamente imersos. O que podemos perceber é que o indivíduo mobilizado a partir da noção de avanço está constantemente variando suas ações entre o fazer e agir. Ser ativo hoje significa estar constantemente, de maneira automotivada, na direção de realizar objetivos, nem sempre estáveis ou definitivos, mas, ao contrário, certamente superáveis por outros, a partir do que se convencionou chamar de espírito empreendedor. A ação, nesse contexto, é uma maneira de agir com ou como uma finalidade, na qual interessa menos o processo e sua medialidade e mais as metas a serem alcançadas. Para compor um projeto de outra mobilidade seria preciso afinal questionar o modelo de ação que a modernidade sedimentou como a mais valorosa e buscar a experiência de um tipo de movimento que não seja finalisticamente orientado. Trata-se de resgatar o gesto em nosso cotidiano.

A princípio, o gesto teria algo que poderia parecer bastante interessante a uma cultura cuja ética está sedimentada na noção de progresso: trata-se da ousadia, da atração pelo risco, afinal a ausência de finalidade nos coloca diante da possibilidade do imprevisível. Alain Ehrenberg pontua que a figura do empreendedor é o herói dos nossos tempos, posto que ele assume um estilo de vida baseado na assunção de desafios e na tomada de riscos (EHRENBERG, 2010, p. 13). No entanto, por uma análise mais atenciosa, é possível verificar que há uma diferença de medida entre a imprevisibilidade possibilitada pela ação inútil, como no gesto, e aquela suportada pela aventura empreendedora: a diferença entre o que é totalmente novo, que é desconhecido, e o novo que pode ser medido e previsto, que é o risco.

A concepção da ação própria à cultura empreendedora deixa pouco espaço para resultados diferentes de positivo ou negativo: quando há um objetivo a ser atingido, trata-se apenas de ganhar ou de perder. Nesse contexto, o risco, no sentido de se optar por metas ousadas, é incentivado, mas é preciso calculá-lo e levar em conta as chances de falha e as perdas decorrentes. É preciso estar no controle, ter domínio do movimento, calcular os passos e prever os possíveis caminhos. Arriscar-se, para o indivíduo autônomo de hoje, é única e exclusivamente função de sua capacidade de antecipar o futuro e agir sem medo de fracassar, assumindo possíveis erros como sua responsabilidade e acertos como vitória pessoal. Nas perspectivas do agir e do fazer só há espaço para o acerto ou o erro, a conquista ou o falha, a vitória ou o fracasso. Somente o risco calculado insere-se nessa equação.

A ação engendrada no interior desse modelo de autogestão, apesar de promover a autonomia e a individualidade, parece produzir poucas variações, pois está constantemente submetida a padrões de valoração e aceitação promovidos pelo mercado, restringindo a potência de liberdade e do jogo do acaso. Por outro lado, quando ignoramos objetivos e não fazemos previsões de perdas e ganhos, abrimos finalmente caminho para o imprevisível, cenário no qual não há vitória ou fracasso, apenas acontecimentos. Não ter

metas é deixar-se levar ao sabor dos eventos, ou seja, significa uma condição de se deixar ser afetado pelo mundo. Por essa característica, a imprevisibilidade tende a inibir o domínio sobre a ação, nos colocando em uma situação de vulnerabilidade em relação ao mundo e seus acontecimentos e, no entanto, permitindo a aparição do novo. O problema dessa condição é que ela põe em xeque um modelo importante do modo de construção subjetiva nas sociedades capitalistas contemporâneas: o indivíduo autônomo e autogestor que produz a si mesmo como mercadoria.

2.2 O indivíduo autocentrado e a aversão à vulnerabilidade

O modelo ideal de ação da modernidade se compõe por uma ordenação que vai desde o planejamento, passando pela execução até chegar à conquista de um objetivo determinado. Tal modo de agir é tributário, como vimos, de uma necessidade de domínio sobre as trajetórias tomadas, desde sua projeção até sua implementação e resultado. Para que essa sequência seja possível, é preciso que a ação esteja subordinada ao controle de um sujeito. Nesse sentido, o que se desenha em conjunto com esse modelo de mobilidade é um modo de construção subjetiva que tem como eixo a noção de um indivíduo autocentrado, senhor de si mesmo, separado do mundo e seus objetos. Ao dissertar sobre como a figura do empreendedor tornou-se o modelo heroico dos nossos dias, Ehrenberg ressalta que, além da tomada de riscos, o que se espera desse sujeito é que ele atue de maneira autônoma. Espera-se que, em sua trajetória de sucesso, o indivíduo não dependa de mais ninguém (EHRENBERG, 2010, p. 13).

Nessa lógica, a individualidade é valorizada, levando a uma busca pela invenção dos seus próprios modelos, de sua unicidade, ainda que idêntica à de todos os outros (EHRENBERG, 2010, p. 50). Os indivíduos tornam-se mercadorias em constante processo de aprimoramento, buscando evoluções pautadas em padrões inalcançáveis de otimização que podem ser aplicados indiscriminadamente, submetendo as singularidades individuais a modelos e metas uniformes. O alcance desses padrões, inclusive, toma amplitude global. Como ressalta Suely Rolnik, há uma força mercadológica agindo sobre a construção das subjetividades, através da formação de “kits de perfis-padrão” que intensificam e pulverizam identidades independente do contexto geográfico. Evidencia-se que, se há uma abertura para o novo, isso não envolve necessariamente abertura para o estranho (ROLNIK, 1996). Tolera-se o risco controlado, não a imprevisibilidade.

No entanto, tais padrões não se evidenciam como regras, aparecem como sugestões e orientações, pois são corroborados por opiniões de especialistas e histórias exemplares, e não por normas. Desse modo, parecem estar disponíveis a processos de escolha e adesão autônomos, sendo autoaplicáveis a si mesmos pelos indivíduos, em um modo de construção subjetiva que é predominantemente baseado na autogestão e motivação e comporta inclusive a flexibilidade para transitar entre os modelos disponíveis. Tratam-se de modulações e não moldes, conforme termos utilizados por Gilles Deleuze em seus escritos sobre as sociedades de controle (DELEUZE, 1992, p. 221). O indivíduo que se move por essas máquinas de controle não é um corpo dócil, mas ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo (DELEUZE, 1992, p. 223).

A mobilidade de nosso tempo e lugar parece assemelhar-se à imagem de uma engrenagem infinita de movimento em avanço gerada e mantida pela força individual de iniciativa e pelo horizonte de padrões de sucesso culturalmente compartilhados e continuamente renovados. O movimento torna-se, ele mesmo, o fim, e constrói-se sujeitos incapazes de parar. A mobilidade autoengendrável e infinita de nossos dias alia-se ao modelo empresarial de gestão de si mesmo, no qual se exaltam os valores relacionados à iniciativa e à atividade, em detrimento da passividade. Nesse contexto, o indivíduo é convocado a gerir a si mesmo como mercadoria, devendo estar constantemente produzindo, criando e performando o melhor de si, tendo como exemplo modelos e padrões sempre superáveis. Esse trânsito frenético se dá dentro das fronteiras do já conhecido, levando a uma dificuldade crescente de se deixar afetar e provocar rupturas.

Nesse contexto, a imprevisibilidade nos coloca diante do que parece a maior ameaça a nossa liberdade: a “influência” do outro. Junto ao crescimento da produção industrial surgiu uma temporalidade mensurável e controlável, que se contrapunha à dependência que as sociedades tradicionais tinham em relação aos ciclos da natureza. A industrialização agropecuária e a tecnologia que a viabiliza, como a criação de materiais geneticamente modificados com qualidades mais valorizadas ou resistentes a condições adversas, buscam impor um ritmo próprio à produção, superando a “influência” e imprevisibilidade das condições naturais nos processos de vida. Não importa se os “outros” são as outras pessoas com as quais nos relacionamos ou a própria natureza: é preciso neutralizar seus efeitos sobre nossa mobilidade para que tenhamos controle dos riscos assumidos. Nossa atual aversão à dependência é, portanto, também aversão a qualquer coisa que possa impedir ou dificultar nossa mobilidade autodeterminada.

A noção de liberdade alia-se à de autonomia, tornando-se a qualidade do ideal de sujeito contemporâneo, aquele que consegue se mover de maneira independente, a partir de decisões tomadas de forma consciente. A exaltação a essa postura ativa evidencia um tipo de visão que coloca em lados opostos a atividade e a passividade e, como pensamento binário, valoriza um polo em detrimento do outro. A condição de passividade é vista como inferior pois, em uma primeira visada, não abarca os valores da cultura empreendedora: é preciso não estar parado, é preciso agir e ser um criador ativo do futuro. Tal concepção manifesta a noção de um sujeito sempre em busca da satisfação de seus desejos e objetivos particulares, através de ações que são uma mera produção de prazeres e recompensas, ou seja, um sujeito que se constitui como polo ativo frente às coisas do mundo, seu próprio corpo e suas sensações, transformando esses elementos em objetos. A instrumentalização das ações acaba por consequência a levar a uma instrumentalização das relações, inclusive da relação com seu próprio corpo.

Tem-se como consequência a produção de um corpo duplamente anestesiado: de um lado, ele resiste aos efeitos que a influência de outros corpos pode produzir, torna-se insensível e, consequentemente, desvitalizado; de outro lado, a exigência de constante mobilização e autodeterminação o leva ao esgotamento, caracterizado pelo sentimento de culpa produzido por esses sistemas de moralidade que exigem um corpo altamente produtivo. Nesse sentido que Davi Lapoujade, ao se perguntar “o que pode um corpo”, detecta, na atualidade, “um corpo que não aguenta mais”: de um lado, as formas de adestramento e disciplina que o forçam vindo do exterior e, do outro, as formas de assujeitamento, que são internas. “O corpo, assim, sofre de um ‘sujeito’ que o age – que o organiza e o subjetiva”, sob a autoridade de um sistema de juízo e moralidade, entravando a potência de seus “instintos” (LAPOUJADE, 2002).

Como saída aos corpos avessos à vulnerabilidade e ainda assim esgotados da contemporaneidade, Lapoujade propõe que estejam à altura dos afetos mais sutis (LAPOUJADE, 2002). A fragilidade, ou a potência de se deixar ferir, torna-se assim, ao contrário do que disciplinam os gurus e manuais da otimização da performance individual, um signo de resistência. O corpo proposto por David Lapoujade é aquele cujas potências definem-se fora de uma perspectiva da persecução de objetivos, que permeia os modos de mobilidade da sociedade produtivista. Essa potência não é, afinal, a da ação de um sujeito sobre seu corpo, mas a da vulnerabilidade desse corpo, de sua capacidade de ser afetado por forças que o atravessam. Assim, métodos e parâmetros de medição de produtividade já não colaboram para responder a questão “o que pode um corpo?”. Para pensar as suas potências é preciso, portanto, ir além de quantificar o que ele é capaz de fazer. David Lapoujade propõe que a chave para identificar a potência própria ao corpo está em observar não sua capacidade de agir, mas sua capacidade de sentir, de “sofrer” pela ação das forças mais sutis que o atingem vindas de fora. Essa capacidade de afetação cria, nesse corpo, também uma potência de ação que se confunde com sua potência de passividade.

Outro filósofo que colabora conosco para essa elaboração é Mario Perniola. Tal qual Giorgio Agamben, ele propõe um modelo de ação avesso à utilidade, a entrada em uma experiência descentrada, livre do

objetivo de encontrar um propósito (PERNIOLA, 2005, p. 03). A partir daí ele produz um questionamento às relações instrumentais, nos presenteando com um termo próprio para definir o corpo que se coloca na condição de vulnerabilidade: o corpo como “coisa que sente”. O termo “coisa” é proposto para substituir os conceitos de sujeito e objeto, mais típicos para relações que se estabelecem a partir da noção de uso, de instrumentalização (PERNIOLA, 2005, p. 03). Adicionalmente, o filósofo celebra a capacidade de “sentir”, em detrimento do sujeito que pensa e age, herdeiro da tradição Cartesiana (PERNIOLA, 2005, p. 7).

O que Perniola propõe é o questionamento do modelo de construção subjetiva, de viés cartesiano, que valoriza o pensamento e ação e vem moldando o sujeito moderno, um indivíduo centrado, autônomo e, conforme citado pelo próprio filósofo, envolto em um halo de inviolabilidade (PERNIOLA, 2005, p.22). Alternativamente, o filósofo coloca o corpo e a sensação em primeiro plano e, indo além da reivindicação de um pouco mais de vulnerabilidade, ele descreve uma nova entidade que se posiciona em uma zona de indiscernibilidade entre o sujeito que age ou pensa e o objeto que é pensado ou agido. A coisa que sente é sua proposta revolucionária que se contrapõe ao projeto moderno de sujeito consubstanciado no indivíduo autônomo e autocentrado que busca percorrer sua própria trajetória relacionando-se como o mundo de modo instrumental.

3. Questões metodológicas: corporificando conceitos

Considerando o diagnóstico feito até aqui e os conceitos propostos por Giorgio Agamben e Mario Perniola, nos interessa, adiante, pensar como a técnica de dança chamada Contanto Improvisação (que aqui chamaremos apenas de Contato) cria alternativas ao modelo de mobilidade constante e autoengendrada da contemporaneidade e também como acaba por produzir outro modo de construção subjetiva. Os questionamentos dessa pesquisa têm origem nas experiências práticas da autora durante os anos de estudos de dança. Assim, mais do que pensar a prática do Contato, a intenção nessa pesquisa foi pensar com ela, compreendendo-a como uma prática artística, mas também filosófica.

Seguimos a proposta sugerida por Marie Bardet, formulada por meio de algumas questões expostas na conferência *Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular*: quais são os modos de emergência de conceitos, problemas e inquietudes que levam à elaboração de uma prática? Quais as redes e imaginários convocados e operados em tal prática? E, a partir daí, quais são os usos, as circulações, que podem ser inventadas e construídas ao traçar estes conceitos, estes problemas e estas redes? Assim, continua a autora, pode-se prestar atenção à maneira como algumas práticas do mundo da dança criam articulações tanto em trabalho físico como em conceitos, fabricando um “articular”, que, em sua definição, significa um conceito-concreto que podemos olhar, escutar, tocar e que também nos toca (BARDET, 2014, p. 43). No lugar de entender um conceito, acreditamos que através de tais práticas concretas podemos ser tocados por ele, modificados por ele.

A princípio, é necessário pontuar que o movimento é pensado aqui de maneira ampla: em uma visada mais micro, diz respeito às ações produzidas com os corpos, que modificam nossa posição em relação ao espaço; e, em uma visão mais macro, diz respeito aos acontecimentos que modificam nossa vida como um todo, que também alteram nosso lugar no mundo. Entendemos que uma mesma lógica de funcionamento atravessa os dois níveis de análise, podendo evidenciar o que, de maneira geral, na sociedade contemporânea ocidental, se entende por “mover-se”. A dança no geral e especificamente o Contato, nessa pesquisa, ao propor novas formas de experimentar o movimento, apresenta alternativa aos modos mais familiares de vivenciar a mobilidade e nossos modos de interação com o mundo e seus objetos, e isso tem uma relação muito imbricada com as formas de compreensão de nós mesmos como sujeitos.

Sendo parte integrante da cultura, a arte também reverbera os modos de existência que nela se manifestam, às vezes para se opor aos seus modos mais imperativos. Se a prática do Contato pode afetar profundamente aqueles que nela se aventuraram é porque ela propõe algo de novo, porque produz formas de ser no mundo às quais não estamos habituados. Os dois elementos fundamentais da prática, que inclusive lhe conferem seu nome, o improviso e o contato, são os aspectos chave de nossa investigação. A partir deles, pretendemos pensar os contrastes existentes entre o modo cotidiano de mover-se e relacionar-se com as coisas do mundo e a maneira como isso se passa na prática do Contato. O improviso nos coloca diante de uma mobilidade sem orientação, ao mesmo tempo sem objetivo e sem forma determinada. O contato nos estimula a mobilizar uma relação com o mundo que enfatiza a vulnerabilidade no lugar da autodeterminação.

O problema se delimita a partir das questões colocadas por Agambem e Perniola. Como vimos, no modelo proposto por Agambem, o fazer e o agir são os modos mais corriqueiros de lidarmos com a ação, fazendo dela um meio para um fim ou um fim em si mesma. Em contrapartida, o filósofo propõe pensar em uma forma de recuperar o gesto no interior da ação, de trazer à tona a pura medialidade dos corpos e suas mobilidades, em detrimento do objetivo. A ação dançada é um exemplo dado por Agambem como aquele correspondente a esse gênero. A ação que se mobiliza na prática do Contato seria, a nosso ver, um exemplo ainda mais adequado; afinal, o gesto coreografado carrega consigo, em algum grau, uma forma de objetificação da dança, pois trata-se de uma forma fim. Já ao improvisarmos em contato, devemos abdicar de objetivos imediatos, sejam eles expressivos ou estéticos, e procurar nos atter ao momento presente do gesto executado, percebendo-o em sua medialidade pura. Isso nos colocaria diante da possibilidade do imprevisível³.

Por seu turno, o filósofo Mario Perniola nos fornece importantes reflexões a respeito dessa relação entre ação não instrumentalizada, imprevisibilidade e vulnerabilidade. Ele propõe, conforme Agambem, um modelo de ação avesso à utilidade, ou seja, no lugar do agir que visa a atingir um objetivo específico, propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, ao aqui e agora da sensação, um tipo de experiência corporal deslocada, sem fim ou ápice (PERNIOLA, 2005, p. 22). A partir desse modelo, estabelece as bases para um modo de construção subjetiva que desafia o indivíduo autônomo e autoempreendedor da atualidade.

Como indicamos, Perniola sugere o termo “coisa que sente” para definir o corpo que se coloca nessa condição, superando a relação de uso que se estabelece tradicionalmente entre entes que se colocam um diante do outro — mesmo que por vezes de maneira alternada — como manipulador e manipulado, construtor e construto, ordenador e ordenado. Trata-se, sobretudo, de uma proposta de ação avessa à instrumentalidade: no lugar daquela que visa a atingir um objetivo específico, o filósofo propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, através da substituição dos termos sujeito e objeto, cuja relação carrega consigo um viés instrumentalizador. Assim, em um mundo habitado por relações de uso que caucionam e são caucionadas pelas figuras do sujeito e do objeto, a noção alternativa de coisa que sente substitui a instrumentalidade e inteligibilidade características da relação daquela dupla de opostos por uma relação baseada na dimensão sensível dos corpos.

A partir do pensamento de Agamben e Perniola e tendo como objeto o movimento improvisado na dança, é possível chegar a uma noção de gesto que rompe com a relação de causa e efeito e com a ideia de que o

³ Falamos aqui de imprevisibilidade e não necessariamente de novidade pois, por força da natureza da transmissão de sua prática, foram sendo difundidas formas e ferramentas que levam, muitas vezes, a ser possível perceber bastante uniformidade nas maneiras de se mover durante a prática do Contato. A imprevisibilidade constitui-se, portanto, no interior de certa lógica de movimentação, que apesar de, na teoria, suportar qualquer tipo de gesto, na prática, configura um repertório extenso, mas que manifesta certa constância.

movimento é um meio pelo qual se atinge um objetivo. Trata-se de uma noção de que o movimento pode bastar-se a si mesmo. Além disso, desenvolve-se, a partir desse outro modelo de mobilidade, uma alternativa também ao modo de construção subjetiva que privilegia o ideal de indivíduo produtivo e autônomo. Se esse é constantemente provocado a assumir o domínio sobre sua própria trajetória, tomando decisões conscientes e tendo iniciativa, no improviso proporcionado pelo contato entre corpos que dançam a ação torna-se mais efeito da exposição de um corpo suscetível a estímulos do que produção de um indivíduo que reflete e decide.

4. O objeto: breve descrição do Contato Improvisação

O Contato Improvisação é uma técnica de dança criada pelo bailarino Steven Paxton, em 1972, nos Estados Unidos, sendo parte de uma série de experimentos artísticos, atléticos e terapêuticos que, segundo a historiadora Cinzia Novack, vinham sendo realizados desde o final da década de 1960 como forma de redefinição do *self* a partir da ativação de um corpo sensível e inteligente (NOVACK, 1990, p. 03). Segundo Novack, havia uma fusão entre elementos estéticos e ideias sociais na dança cênica experimental desse período nos EUA: os valores da democracia, da igualdade social e da comunidade relacionavam-se à experiência das “danças sociais”⁴, como o rock, que não necessitavam de treinamento formal, promoviam a reunião de pessoas e se pautavam na experimentação (NOVACK, 1990, p. 48). A prática do Contato combinaria, conforme o entendimento da autora, características tanto de uma dança cênica como de uma dança social, pois, ao mesmo tempo em que ressalta as capacidades físicas do corpo, importantes para a performance cênica, não depende da distinção entre dançarinos profissionais e amadores e focaliza na livre fluidez do movimento no momento presente, como em uma dança social. Rapidamente, o Contato tornou-se não apenas uma técnica, mas a expressão de um “modo de vida” ou um “experimento social” que implementava os valores da igualdade e comunidade (NOVACK, 1990, p. 03).

Em uma breve descrição do que é o Contato Improvisação na prática, é possível dizer que ele costuma ser praticado em duplas, em silêncio, em um jogo no qual os dançarinos suspendem um ao outro, apoiam-se e rolam um sobre o outro, trabalhando com contrapesos, alavancas e pontos de apoio diversos. A intenção primordial não é manipular o outro, mas construir o movimento em conjunto. E a ênfase desse ato de criação não recai sobre o valor estético das formas, mas sobre o fluxo de energia que circula entre os dois parceiros, constituindo-se como um diálogo físico (NOVACK, 1990, p. 08). Novack ressalta que os atributos da prática pareciam incorporar muitas das ideologias sociais do início dos anos 1970, como, por exemplo, a rejeição da divisão tradicional de gênero e as hierarquias sociais. Os primeiros praticantes viam a experiência de tocar e compartilhar o peso com um parceiro de qualquer sexo como uma forma de construir uma nova experiência de interação com o outro. Além disso, a ausência da figura do diretor ou coreógrafo simbolizava uma comunidade igualitária em que todos cooperavam e não havia dominação. Também não havia distinção entre amadores e profissionais: tratava-se de uma dança democrática, da qual qualquer um poderia participar (NOVACK, 1990, p. 11).

A prática do Contato pode assumir diversas formas de eventos com diferentes objetivos: com fins artísticos, pode ser realizado com vistas à criação coreográfica ou mesmo como modo de encenação; pode ser utilizado para fins terapêuticos; pode ser parte de treinamento ou método de aulas práticas para bailarinos e outros artistas; por fim, dá-se o nome de jam a sua forma menos objetivada, quando interessados, bailarinos ou não, se reúnem em lugar previamente acordado para simplesmente praticar o Contato. Esse último formato específico de prática é o mais relevante para nossa pesquisa.

⁴ “Social dance” é a expressão utilizada pela historiadora Cynthia Novack para se referir a estas danças que acontecem fora do contexto cênico ou artístico.

Hugo Leonardo da Silva, pesquisador do Contato, descreve a *jam* como uma prática de fisicalidade caótica e fragmentada em um contexto desprovido de preocupações com composição, sem o embalo ou a modulação da presença musical e sem testemunhas outras que não os próprios participantes (SILVA, 2014, p. 31). A *jam* é nosso objeto específico exatamente por já conter, em seu próprio formato, os elementos que nos interessam investigar: uma mobilidade sem finalidade, o mover-se que basta a si mesmo. A princípio, não há fins terapêuticos, artísticos ou de treinamento em uma *jam*, ou melhor, apesar de essas finalidades poderem fazer parte da intenção individual de um participante, elas não orientam a realização do evento como um todo e a reunião daquelas pessoas. Assim, ela encarna, como projeto, a ideia de uma reunião de pessoas que têm como única e exclusiva finalidade, enquanto grupo, a intenção de se encontrarem para se moverem segundo a maneira do contato improvisação. Trata-se, portanto, unicamente de vivenciar e praticar o movimento segundo a técnica do Contato, e não de tomá-lo como objeto de uso para outros fins.

Entre os anos de 2013 e 2017, que foram os anos de escritura da tese que deu origem a este artigo, havia, no Rio de Janeiro, um grupo articulado de pessoas, professores de contato e praticantes, que normalmente se organizavam para a realização dessas jams e oficinas, que, junto a outros praticantes frequentes e esporádicos, formavam uma comunidade de contato improvisação no Rio de Janeiro. Ela se comunicava prioritariamente pelas redes sociais e grupos de e-mail, através dos quais os integrantes e outros interessados eram informados do cronograma fixo de eventos, acontecimentos mais eventuais e recebiam orientações diversas (o que é uma *jam*, informações sobre as oficinas, orientações sobre roupas e comportamento). Tais encontros normalmente ocorriam na zona sul ou central do Rio de Janeiro, tinham um horário pra começar e terminar, duravam normalmente entre duas a três horas, podiam ser precedidos ou não de uma oficina ou orientação e se financiavam por contribuição voluntária. Quando não havia ou o participante não queria participar da atividade precedente, ele podia chegar com a sessão já iniciada.

Qualquer pessoa interessada podia entrar na *jam* e, como dito, nem sempre havia uma orientação inicial sobre como “dançar” o Contato. No entanto, a maioria daqueles que procuravam tais eventos já teve um contato inicial com a prática em outro contexto. Os praticantes costumavam ser artistas cênicos (como bailarinos ou atores), mas também havia pessoas envolvidas com a área da saúde que se interessavam pela prática para pesquisas e por suas possíveis aplicações terapêuticas. Assim, o público de participantes de tais *jams* era mais ou menos coeso, formado por um grupo de pessoas com diferentes níveis de experiência, que se alternavam entre os eventos, apesar de normalmente estar presente algum praticante que estava indo pela primeira vez ou mesmo pela única vez, por estar temporariamente na cidade. Havia uma coesão ainda no sentido de que essas pessoas compartilhavam mais coisas em comum do que apenas o interesse pelo Contato Improvisação; havia um interesse mais ou menos generalizado por práticas artísticas e somáticas, terapias alternativas, etc. Quanto à faixa etária e ao sexo, não era possível verificar uma predominância evidente, apesar de haver, visivelmente, poucos praticantes com mais de cinquenta anos. Assim, apesar de estar aberta a qualquer um, é possível que as *jams* atraíssem pessoas muito semelhantes, em termos de um mesmo conjunto difuso de interesses além da dança.⁵

Normalmente, quando a sessão não era precedida de alguma oficina ou orientação mais específica, o participante era responsável por seu próprio aquecimento. Em algum momento durante o aquecimento individual, iniciava-se um contato que nem sempre era ao acaso. Por vezes, a dança se iniciava através de um toque ou um olhar que surgiu sem querer; outras vezes havia uma proposição efetiva de um participante a outro, que podia inclusive ser denegada, e, ainda, era possível entrar em uma dança que já estivesse se

⁵Essas informações são relevantes para situar a prática em seu contexto social na cidade do Rio de Janeiro. Em nossa abordagem, buscamos exaltar a prática como uma experiência alternativa concreta a modos de mobilidade e construção subjetiva cotidianos, no entanto, compreendemos também a limitação de seu alcance em termos de diversidade populacional. Nesse sentido, nos interessa mais o que ela articula em termos de conceitos do que defendê-la como alternativa viável de grande abrangência para mudança de paradigmas éticos em nossa sociedade.

desenrolado entre outras pessoas. Nem todos os participantes dançavam o tempo todo durante toda a sessão, era possível ficar apenas assistindo, bem como entrar e sair do espaço de dança, e até mover-se sozinho, apesar de não ser esse o propósito principal. A jam podia acontecer com música ou não e os praticantes divergiam quanto a melhor opção: alguns diziam que a música era estimulante, outros, que ela sugestionava demais a dinâmica de movimento. Normalmente as pessoas não falavam durante essas *jams*, mas era muito comum emitirem sons de respiração e rirem juntas, isso porque uma dança de contato improvisação pode se assemelhar bastante a um jogo ou a uma brincadeira e pode ser divertido experimentar em parceria as possibilidades de movimento do corpo.

A técnica de contato improvisação não deixa dúvidas, já em seu nome, de quais meios emprega. De um lado, temos o improviso, ferramenta bastante utilizada por artistas da cena para treinamento e como método de criação e composição. Do outro, existe o contato, que é a relação de toque que se estabelece entre duas ou mais pessoas e que se configura, no Contato, como a origem do movimento improvisado. Além desses dois elementos fundantes e indispensáveis, há outras características que concorrem para diferenciá-lo de outras práticas que se caracterizam pelos mesmos fundamentos. O Contato, por exemplo, pode assemelhar-se bastante a um jogo de luta, pois este também se vale do movimento improvisado e do contato para acontecer. Entretanto, eles diferem, dentre outras coisas, pela natureza das ações efetuadas: os golpes de luta são ações objetivadas pela existência de uma disputa, ou seja, trata-se de uma ação que busca uma efetividade, atingir o adversário. Essa exigência de eficácia determina a consecução da ação tanto em termos da estrutura formal do gesto (trajetórias, energia empregada, etc.) quanto do tipo de contato que ela provoca. O criador do Contato, Steve Paxton, sempre chamou atenção para essa semelhança com as artes marciais, exceto pelo fato de não existir competição⁶. O desejo de derrotar é uma finalidade que está além do próprio movimento e acaba por determinar sua execução a partir de uma ideia de eficácia. Além disso, a competição também acaba por determinar a relação entre os indivíduos que estabelecem o contato, colocando-os em posição de adversários. Já o gesto do Contato é uma ação puramente formal, estética, sem nenhuma exigência em relação à eficácia, o que influiu na natureza do contato estabelecido, que se desenvolve a partir do princípio da cooperação, e não da competição.

Os fundamentos de nosso objeto, o contato e o improviso, existem também em outras danças, como as de salão. A diferença principal é que, em tais danças, há uma sistematização das formas empregadas que acaba por delimitar as variações de movimentos realizados, além de determinar o tipo de contato que se estabelece entre as partes, como, por exemplo, ao tornar imprescindível a condução. Nas danças de salão, há um repertório delimitado de passos que funciona como um vocabulário a partir do qual o bailarino pode criar e improvisar. Além disso, a relação entre os pares se estabelece a partir de uma divisão muito clara de papéis, que prevê a existência da figura do condutor e a figura do conduzido. Diferentemente disso, no Contato, não há um repertório de movimentos ou um vocabulário que sirva como material único para a criação e também não existe a divisão de papéis. Todos os indivíduos em contato partem da mesma pré-condição, estando livres para assumir a posição de condutores, de conduzidos, ou mesmo para que não se estabeleça essa divisão de funções. Apesar disso, é possível, em muitos momentos, encontrar em uma *jam* uma dupla dançando de forma muito semelhante àquela praticada em bailes. É possível igualmente que praticantes de danças de salão tenham muito a aprender com o Contato.

5. Contato e improviso: sugestões para outros modos de mobilidade e subjetivação

5.1 De onde vem o movimento que não vai para lugar nenhum?

⁶ Em entrevista a Fernando Neder, publicada na Revista Percevejo Online, Steve Paxton responde não saber se o Contato é uma forma de dança e que “se parece também bastante com um esporte, exceto que não há competição [...] É um pouco como uma Arte Marcial, exceto que não é uma luta” (PAXTON in NEDER, 2010)

Ao levarmos nossa vida como um grande empreendimento, nos perguntamos a cada nova possibilidade de movimento aonde queremos chegar. Assim, a ação passa a ser ordenada por seu fim e não por sua origem. O que devo fazer pra chegar “lá” torna-se nosso lema orientador, determinando os passos que devem ser dados e sufocando a possibilidade de aparecimento de caminhos já não previamente esboçados em nossos planos de vida. As ideias de projeto e planejamento são palavras-chave dessa maneira de mover-se e agir. A pergunta que se impõe nesse contexto é: se nos propuséssemos a não planejar, como nos moveríamos? De onde viria o impulso para a ação?

Como vimos, o Contato é uma dança baseada no improviso, ou seja, os movimentos não são guiados por uma coreografia. Quando dançamos de maneira improvisada, somos incentivados a “não pensar” em como vamos nos mover, isto significa, não planejar o movimento, não prevê-lo. Normalmente, nossas ações, inclusive no próprio movimento dançado, são orientadas por aspectos externos a elas, como um ideal: no caso da dança, a coreografia; na vida, as metas que instituímos. Para praticar o improviso na dança é preciso abrir mão de tais orientações, deixando o caminho para o livre acontecimento do movimento. O problema que decorre dessa experiência é então entender como o movimento se forma. Se não tenho um objetivo específico, um lugar onde chegar, ou uma orientação externa, que outros elementos vão conformar o movimento? De onde ele se origina?

A prática do improviso baseia-se em sistemas de estímulo e resposta que incentivam o performer a reagir de maneira cada vez mais imediata às provocações que recebe. A diminuição desse intervalo evita que o pensamento analítico seja o mediador do sistema e que o gesto se torne a exteriorização física de uma ação já previamente mentalizada como reação. Ao diminuir o papel do planejamento na ação, tais práticas colocam o corpo em primeiro lugar, tornando-o o locus da “decisão”. Assim, não se trata de uma produção gestual que teria como base um conhecimento, universal ou particular, sobre o mundo, uma reflexão consciente acerca do ambiente externo, mas de uma atuação imediata do corpo no espaço. Nas palavras de Steve Paxton: “a velocidade de transmissão e retransmissão é veloz o suficiente para que seja impressa diretamente na nossa intenção e estimule nossos reflexos. Isso afeta o curso da dança sem que haja decisão consciente de nossa parte” (PAXTON apud SILVA, 2014, p. 110).

“O que devo fazer agora?”, “O que quero fazer daqui em diante?”, “O que eu gostaria que acontecesse?”, “Qual é a melhor maneira de expressar essa ideia?”, “Como fazer para ser compreendido?”, “O que esperam de mim?”: todas essas perguntas mostram a primazia do planejamento na tomada de decisão. São questões que nos ajudam diariamente a produzir ações baseadas em nosso conhecimento acumulado – regras morais, percepções que os outros têm sobre nós, previsões sobre as consequências de nossos atos, considerações sobre nossos próprios desejos. O improviso inibe esse tipo de pensamento reflexivo autônomo (ou, pelo menos, não o estimula), mas sujeito a considerações a respeito de normas e resultados. Por isso, nas sessões de Contato, os participantes se sentem mais à vontade em não levar em conta algumas regras morais ou pudores, que limitam de maneira mais rigorosa o contato físico entre os corpos nas situações sociais cotidianas. Também é possível perceber, em tais práticas, um afrouxamento das preocupações com virtuosismos, tão presentes na maioria das produções de dança.

Corroborando nosso entendimento, Julyen Hamilton, conforme citado por Marie Bardet, defende que o que está ausente no movimento improvisado é exatamente a intencionalidade. Ele afirma que é possível identificar, nesse tipo de dança, uma intenção geral, um projeto que direcione um trabalho como, por exemplo, fazer uma arte interessante ou ganhar dinheiro. Porém, não é possível “se mexer com uma intenção”, ou seja, fazer um movimento com uma vontade clara de exprimir algo (HAMILTON apud BARDET, 2014, p. 204). A partir do pensamento de Hamilton, Bardet afirma que a intenção pode, inclusive, bloquear a expansão perceptiva para o que se passa no presente (BARDET, 2014, p. 205), porque a mediação da

comunicação voluntária da intenção é muito forte e se intercala entre as coisas e seu impulso ou entre a percepção e o movimento em curso (BARDET, 2014, p. 207).

No caso do Contato, o sistema de estímulo e resposta a que se refere seu criador, Steve Paxton, vem da relação física entre dois ou mais praticantes, o que amplia a sensação de não ter o controle do que poderá acontecer. Isso não quer dizer que o bailarino na prática de Contato comporte-se como um boneco, um objeto a ser surpreendido e movido por uma força externa. Estando de fato concentrado na dança, o praticante sente que é ele mesmo que age, movido por um impulso de decisão que parte do próprio do corpo como resposta a um estímulo sensorial recebido, de maneira predominantemente imediata. O bailarino, apesar da ausência de previsão ou controle, pode sentir-se em total consciência do movimento e de seu corpo.

O filósofo José Gil define esse tipo de consciência como a única capaz de captar os movimentos corporais que são demasiadamente rápidos para a consciência clara (intencional ou reflexiva), que permanece cheia de buracos por não conseguir dar conta de tais movimentos (GIL, 2004, p. 03). Compõe-se assim o que ele chama de corpo de consciência, uma matéria hiperexcitável, que se desenvolve sensorialmente a partir de pequenas percepções dos outros corpos, que normalmente estão enterradas pelas funções macrossensoriais. Tais percepções são de uma consciência-inconsciente, um tipo de comunicação entre corpos que é imediata e que opera por osmose ou contágio (GIL, 2004, p. 05). Mas o que é necessário ao corpo para que ocorra essa comunicação, esse contágio que passa por tal consciência-inconsciente, que é corporal e não intencional ou reflexiva?

O filósofo Henri Bergson aborda essa temática ao referir-se às afecções. Segundo ele, elas contém “um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer” (BERGSON, 2011, p. 12). Ele entende que as afecções criam indicações de uma decisão sem se tornarem coercitivas, restando possibilidades de escolhas. As afecções guardam uma diferença de grau em relação à percepção consciente. As primeiras funcionam como reações, diminuindo a distância entre a percepção e a ação, de maneira a borrar a diferença entre a condição passiva e ativa. Elas são produzidas nas situações de contatos imediatos. Por outro lado, a percepção consciente é fruto de uma relação distanciada, produzida, por exemplo, pela audição e pela visão. Ela permite a avaliação (BERGSON, 2011, p. 28-29). Conforme proposto por Bergson, há uma diferença entre o modo de perceber mais imediato, que ele relaciona à afecção, e o modo mais distanciado, que permite a participação da consciência, da capacidade de avaliação e maior grau de escolha. No segundo caso, resta bem evidente a separação entre o perceber e o agir. No primeiro, há uma confusão entre as duas condições, que se sobrepõem.

5.2 Ativos, passivos e, sobretudo, atentos

Hugo Leonardo da Silva afirma que a atividade perceptiva é fundamento central na exploração de movimento do Contato, exigindo uma disposição tanto receptiva quanto um comportamento ativo do indivíduo. Citando o filósofo John Dewey, ressalta que, no meio apressado e impaciente em que vivemos, o excessivo gosto e ânsia pelo fazer empobreceira a experiência cotidiana. As experiências não se concluem, pois são sempre superadas por outras nas quais o indivíduo entra com precipitação. Valoriza-se o passar por isso ou aquilo, sem mesmo perceber o que foi vivenciado; o acúmulo de impressões é tomado como “vida”, mas, nas palavras do autor, não se trata de mais do que “um gole bebido depressa”. Para que as experiências “criem raízes” é necessário, no entendimento de Dewey, um equilíbrio entre o agir e o receber (DEWEY apud SILVA, 2014, p. 50-51).

Citando a dançarina Nita Little, Silva ressalta então o que seria uma das “grandes revoluções” que o Contato ofereceu: valorizar a capacidade receptiva, tornar a “coleta de informações” algo mais importante do que a execução de ações (LITTLE apud SILVA, 2014, p. 51). Trata-se, agora nas palavras de Silva, de um

“eu-corpo que move para ser in-formado, dançarinos com habilidades para a afinação entre as disposições ativas e receptivas no ato da dança” (SILVA, 2014, p. 52). Nesse sentido, conforme afirma Marie Bardet, perceber, ouvir o contexto, é uma atividade. É preciso que a percepção seja produção ou apresentação de alguma coisa, para que esse momento de improvisação não seja uma simples introspecção individual e dê alguma coisa em partilha (BARDET, 2014, p. 196).

Uma valência extremamente importante para o dançarino de Contato é, portanto, a atenção. Sobre esse assunto, Marie Bardet afirma que, mais que uma tecnicidade ou virtuosismo, o mais relevante é a diferença da atenção dada ao movimento que faz com que o trabalho sensível modifique a percepção (BARDET, 2014, p. 78). Ela afirma:

A atitude atenta se desliga dos simples contornos das coisas para, amplificando-se e intensificando-se, apreender os seus detalhes: ‘a atenção tem como efeito essencial tornar a percepção mais intensa e de libertar os seus detalhes’.

Prestando atenção aos detalhes, e não somente respondendo às facetas protuberantes que refletem uma ação possível sobre os objetos, a consciência sensório-motora no presente se espessa. Os hábitos que funcionavam inconscientemente sempre da mesma maneira funcionam diferentemente no presente, deixando até mesmo o lugar e o tempo para novos agenciamentos das imagens-lembraças (BARDET, 2014, p. 197-198).

Há que se ter, portanto, um papel ativo no sentido do esforço para que a consciência não se desligue da experiência. Trata-se também de um paradoxo: diminuir o papel da consciência reflexiva na ação, evitando que ela seja o mediador e o guia do movimento, mas, ao mesmo tempo, não afastá-la da experiência, não permitir que ela vagueie para longe, em outros pensamentos. Para dançar o Contato, é muito importante que a percepção esteja centrada no acontecimento, pois a consciência “desligada” faz com que o corpo ceda aos automatismos, aos movimentos habituais. Nesse sentido, a prática do Contato, em termos de suas exigências no aspecto da atenção, assemelha-se muito a práticas de meditação: uma consciência desperta e atenta à experiência, mas que não quer dominar o corpo ou interpretar o mundo, pois apenas observa atentamente. Nas palavras de Steve Paxton, conforme citado por Silva: “sua mente não está descobrindo nada nem está procurando quaisquer respostas ou sendo usada como instrumento ativo, mas está sendo usada como uma lente para focalizar em certas percepções” (PAXTON apud SILVA, 2014, p. 116). Da mesma maneira, Marie Bardet entende que

é possível, então, falar de um movimento dançado como uma leitura do espaço e do tempo, mais amplamente do contexto, uma leitura sensível, em curso, do espaço. Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou antes, o perceber já é sempre uma ação. É assim que outro binarismo, o que opõe passivo e ativo, é retomado. A percepção, habitualmente passiva, não se opõe mais, aqui, à ação. Na atenção multissensorial do corpo dançante, toda percepção é ativa e a atividade é a da percepção. Esse binarismo entre passividade e atividade é constitutivo de dualismos tão diversos quanto fortes na construção do pensamento ocidental, como entre contemplar e agir, entre corpo e espírito, ou, indiretamente, entre feminino e masculino (BARDET, 2014, p. 227-228).

Realmente, aqui, estamos diante de uma tradicional dicotomia que opõe passividade e atividade, valorizando, em nosso meio social, o segundo termo em detrimento do primeiro. Trata-se de uma exaltação a certo tipo de comportamento que dá origem a outra expressão, a “proatividade”, largamente utilizada pela cultura empreendedora para caracterizar a melhor maneira como as pessoas devem se portar diante de fatos da vida: antecipando-se e agindo, no lugar de assumir uma postura reativa aos acontecimentos.

A oposição entre ativo e passivo também nos remete quase que instantaneamente ao campo sexual ou de gênero. Tal polaridade manifesta, uma concepção tradicional de diferença entre as energias associadas aos gêneros masculino e feminino, mas também trazem à mente a identificação de dois entes distintos que assumem papéis específicos em uma relação tensionada sexualmente, representada por papéis antagônicos conforme os pares penetrante/penetrado, condutor/conduzido ou ativo/reactivo. Essa polaridade é perpetuada, por exemplo, em danças de salão, nas quais, em um par, um ente assume a posição de conduzido, chamado “dama”, e outro se coloca como o condutor, chamado “cavalheiro”. A dicotomia estabelecida pela

demarcação dos papéis não impede, evidentemente, que exista, também neste tipo de dança, uma relação que passe por uma dupla afetação do corpo de consciência e que perverta o par antagônico em muitos momentos. Da mesma maneira, não se trata de defender aqui que não haja, durante a dança de Contato Improvisação, momentos em que se assumem posições de ação e recepção mais claramente. No entanto, quando o par dicotômico funciona como um dispositivo de arranjo, a percepção do outro já está em si mesma previamente permeada pela tomada de um lugar de ação ou reação, interferindo na maneira como o corpo se abre às influências externas.

Em um relato pessoal de uma experiência com o Contato Improvisação, a historiadora de dança Cynthia Novack descreve essa sensação de estar em uma zona de indiscernibilidade entre a passividade e atividade, a partir de uma atenção centrada nas pequenas mudanças resultantes da relação de seu corpo com outro corpo. Eis seu relato:

Assim que comecei a experimentar uma sensação internalizada de movimento, deixei de imaginar como meu movimento pareceria para um observador externo, e mergui na sensação das minúsculas mudanças de peso e nos pequenos movimento das minhas articulações.

Nesse estado, quando entrava em contato com outros dançarinos, eu estava intensamente focada na consciência momentânea das mudanças. Minha sensibilidade para o toque e peso tornou-me suscetível às súbitas mudanças nas ações do meu parceiro. Então comecei a experimentar períodos de fluxo de movimento sem esforço, sem me senti passiva, e também não me sentido ativamente no controle. A sensação de ser guiada pelo ponto de contato com o meu parceiro encaixou-se perfeitamente, para mim, na descrição de ‘deixar a dança acontecer’ (NOVACK, 1990, p. 152).

O improviso no Contato Improvisação tem, portanto, suas particularidades: caracteriza-se por um elevado grau de indeterminação, pois não está submetido a um vocabulário mais rígido de movimentos e não está orientado por objetivos específicos. A imediaticidade do improviso impede a ativação plena da consciência reflexiva, analítica; o movimento origina-se dos estímulos percebidos sensorialmente pelo corpo. É, portanto, da comunicação com outros corpos, a partir dessa abertura e da ativação dessa consciência corporal atenta, que surgirão os movimentos no Contato. Essa prática estimula que vejamos como a maior potência do corpo a capacidade de sentir, e não sua condição de agir. Assim, as relações entre os corpos que estão em contato e dançam são ambíguas: a capacidade de ser afetado é a condição fundamental para a criação de movimento, confundindo as condições de atividade e passividade do corpo. Com o declínio de uma disposição mais ativa em prol de uma atitude mais receptiva, o dançarino tem a sensação de que os movimentos não têm grande relação com sua capacidade de deliberação. Hugo Leonardo da Silva percebe, em sua pesquisa, que muitos dançarinos descrevem, na experiência do dueto, a sensação da emergência de um terceiro, como um centro de decisões que não é nem um nem o outro dos parceiros (SILVA, 2014, p. 107). Vive-se assim um paradoxo: o dançarino “se reconhece como agente ativo de movimentos que partem de uma consciência [corpo de consciência, na conceituação de José Gil] que não pode ser reconhecida como sua própria consciência. Ele se sente tanto dançando como ‘sendo dançado’” (SILVA, 2014, p. 108).

5.3 Outras subjetividades: o corpo como coisa que sente

Para resolver esse paradoxo, é preciso criar termos que façam referência a essa dupla condição, ativa e passiva, que agora podemos substituir pela dupla agir e sentir. O filósofo Mario Perniola trabalhou em suas obras essa possibilidade, formulando, por exemplo, o conceito de corpo como coisa que sente, que mencionamos anteriormente. Em reflexões sobre os dias mais atuais, mais intensamente a partir da década

1960⁷, ele detecta certa subordinação do sentir ao “já sentido”. Descreve como se a capacidade de sentir adquirisse uma dimensão impessoal, anônima, em que objetos, pessoas e acontecimentos nos ocupassem com uma tonalidade sensorial ou emotiva já determinada (PERNIOLA, 1993, p. 12-13). Trata-se do que ele chama de sensologia: um fenômeno que atua no sentir tal qual a ideologia atua no pensamento e a burocracia atua na ação, capturando-os e expondo-os a uma intimação, que estabelece modos já prefixados - o já sentido, o já pensado, o já feito (PERNIOLA, 1993, p. 15).

Segundo o autor, essa “miséria emocional e afetiva” foi sendo preparada ainda no século XVII, a partir da construção da vida como uma corrida e um cálculo continuo, que antecipam a integração da dimensão emocional e afetiva no horizonte da efetualidade e da troca. Sua plena realização acontece em nossos dias (PERNIOLA, 1993, p. 97). Trata-se de uma condição que tem como base a tradição metafísica e coloca o ato como superior à potência, o agir ao sofrer, a forma à matéria, o ser à natureza, a alma ao corpo, as faculdades intelectuais às afetivas, de maneira que “a vida emocional é pensada como um estado de passividade e de subordinação em relação à vida intelectual, que é ativa e impassível” (PERNIOLA, 1993, p. 98). Daí surgem as várias dualidades que povoam a cultura ocidental:

a partir do momento em que se atribui uma dimensão privilegiada ao agir, é estabelecido um rígido critério de discriminação entre pensar e sentir, entre saúde e doença, entre macho e fêmea, entre senho e escravo: para a metafísica, o que é passivo tem um estatuto de menoridade ontológica relativamente ao que é ativo. Nela está assim implícito o projeto de sujeição da experiência sensitiva e afetiva, que é percebida como algo de patológico, de feminil, de servil (PERNIOLA, 1993, p. 98).

Perniola considera que o mundo contemporâneo, por subordinar o sentir ao já sentido, ou ao já conhecido, partilha com o projeto metafísico uma aspiração à totalidade, ou seja, a uma única realidade que valha para todos. Nessa condição não há introdução de novos afetos, mas um modo de sentir no qual tudo deve ser experimentado por todos sob a forma do já sentido (PERNIOLA, 1993, p. 99).

O que o Contato apresenta enquanto alternativa é a possibilidade da imprevisibilidade, de experimentar dinâmicas e sensações que não passam pelo filtro da reflexão racional, do pensamento, do julgamento. Nesse contexto onde não há parâmetros de avaliação, mesmo uma sensação negativa não pode ser considerada um fracasso, pois valorações como certo e errado, bom e ruim, belo e feio não devem modelar a perspectiva de quem dança, que afinal não deve julgar, apenas experimentar. Na relação de contato, a dependência não pode ser negada, pois tudo se passa por causa do outro e para ele, ou seja, nada deve acontecer simplesmente no plano individual, autônomo, independente. A vulnerabilidade é estimulada, pois a mobilidade só se dá por efeito da relação de afetação que se estabelece entre as partes; nesse sentido, a ação do outro não é uma interferência, mas parte constitutiva e essencial da mobilidade.

Assim, o afeto se sobrepõe à performance e o corpo ganha novo status: não é mais a imagem do sujeito ou seu instrumento, pois se torna “coisa que sente”. A expressão constrói um campo de pensamento alternativo à tradicional recorrência aos termos sujeito e objeto e à relação funcional que se estabelece entre os dois. A coisa é aquilo que não é sujeito, ou seja, não é o ente que se relaciona com outro ente se colocando no lugar de avaliador, julgador, conhecedor, manipulador, condutor, senhor da ação. A coisa também não é objeto, pois não se confunde com aquele que está na condição de avaliado, julgado, investigado, manipulado, conduzido, aquele que sofre a ação. O termo nos conduz à superação dessa antiga dicotomia que cria uma relação de hierarquia entre seres distintos, na qual, para cada ação, há um corpo-sujeito ativo e um corpo-objeto passivo.

⁷ Curiosamente, a mesma época em que se iniciam as experiências do Contanto Improvisação. O que pode indicar que a arte, apesar de não explicitamente formular descontentamentos, como os filósofos, reage as mesmas inquietudes produzindo novas práticas.

A sensação é destacada por Perniola como característica imprescindível da coisa, pois é somente através dela que a consciência de si como sujeito senhor de suas ações pode ser momentaneamente ignorada, em prol de uma relação menos hierárquica e funcional. Entendemos nessa pesquisa que o corpo acionado pelo Contato não é sujeito ou objeto, mas “coisa que sente”, estimulado a mover-se de modo desobjetificado e em uma condição de intensa vulnerabilidade ao que vem de fora. O movimento do Contato tem a grande importância de tornar a relação o primeiro termo da dança, ou seja, são colocadas em segundo plano, ou até excluídas do processo, preocupações com a expressividade e com o virtuosismo. Ao fazer isso, estimula os dançarinos a evitar que seu “*a priori*”, ou seja, suas identidades assumidas e/ou performadas, ou mesmo sua consciência, venham dominar o jogo. É preciso ir aberto e desarmado ao encontro, não planejar os movimentos e aguçar os sentidos, estar atento ao que vier e ser cuidadoso consigo e com outro.

O dançarino de Contato, ao contrário do modelo de autodomínio próprio ao espírito empreendedor, não quer criar sua própria dança, como expressão do seu eu ou exibição de seu corpo virtuoso. Ele quer apenas mover-se. Nas palavras de Isabelle Ginot, citada por Marie Bardet, trata-se de um deslocamento de “um corpo todo poderoso” – o corpo do bailarino virtuoso – para um “corpo competente”, no sentido de um esforço particular de atenção. Essa negação do virtuosismo não recairia, porém, em uma pura expressividade, conforme a dicotomia clássica que opõe técnica e expressão de si (GINOT apud BARDET, 2014, p. 79), mas abriria as condições para esse terceiro caminho, da atenção na experiência e na alteridade.

6. Conclusão

O modo de mobilidade estimulado pela cultura empreendedora do século XXI é herdeiro de um projeto de Modernidade, que, conforme identificou Peter Sloterdijk, baseia-se na ética do progresso. Nessa maneira de mover-se, a ação é pensada e empreendida com referência a uma meta, que é, ela mesma, movente, pois sempre superável por outra meta que se localiza mais à frente. O desenho é de uma trajetória linear e progressiva, sem retornos ou desvios. O sujeito que se constitui a partir dessa ética deve estar no domínio de seu próprio movimento, sendo-lhe exigido autonomia e automotivação em consonância com um ideal de performance produtiva e eficiente que evita a vulnerabilidade e a imprevisibilidade.

A prática do Contato Improvisação propõe, no lugar de uma ação voltada a persecução de um objetivo, um gesto que basta por si mesmo, que tem sua existência justificada em si mesma, não pelo resultado que produz, mas simplesmente por seu acontecimento. O improviso ajuda a ultrapassar a mediação do pensamento em direção a uma relação mais imediata e estranha com o outro, substituindo o reconhecimento pelo conhecimento, ou seja, dando margem à emergência do imprevisível. O movimento origina-se da capacidade do corpo de ser afetado por forças externas e fazer delas substrato de um dançar conjunto, que não é guiado nem por um, nem por outro, mas por um terceiro componente que se constitui a partir da relação de mutualidade da experiência.

Assim, no lugar de um corpo ativo surge um corpo vulnerável, que funciona segundo uma lógica que não opõe ação e passividade. O movimento, nesse sentido, não é visto como a manifestação da vontade de um sujeito guiado por um objetivo, mas como o processo inevitável de transformação a que estamos submetidos quando nos relacionamos com o outro. Quanto à construção de subjetividade, no lugar de um indivíduo autônomo e produtor, que se afirma no mundo a partir de sua capacidade de ação autodeterminada, está o ente que se constrói a partir do que sente e que se move conforme se coloca em relação.

Ao colocar-se no mundo como “coisa que sente”, esse corpo do Contato Improvisação relaciona-se com o outro percebendo-o a partir dessa mesma condição; não se porta como objeto, nem como sujeito, nem como manipulado, nem como manipulador, e a dança pode assim se desenvolver a partir de uma experiência de mutualidade. Na prática, a sensação é de desorientação em relação ao movimento e à construção de



si mesmo. No lugar de uma linha reta e progressiva e de um sujeito empenhado em produzir sua própria versão ótima, o corpo como “coisa que sente” não tem pretensões: segue em frente para então retornar, dá voltas, cai e é suspenso, suporta, apoia e é apoiado, desiste, recupera, é instável, nem sempre belo, não tem certezas, é experiência de desorientação e vulnerabilidade.

7. Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. 2008. Notas sobre o gesto. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14.
- BARDET, M. 2014. A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes.
- BERGSON, H. 2011. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes.
- DELEUZE, Gilles. 1992. Conversações. São Paulo: Ed. 34.
- EHRENBERG, Alain. 2010. O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa. Aparecida, SP: Ideias e Letras.
- GIL, J. 2004. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras.
- LAPOUJADE, D. 2002. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, D. GADELLA, S. (orgs.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- NEDER, F. 2010. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. In: Percevejo Online. Rio de Janeiro, v. 02, n. 02.
- NOVACK, Cynthia Jean. 1990. Sharing the dance: contact improvisation and American culture. London: The University of Wisconsin Press.
- PERNIOLA, M. 2005. O sex appeal do inorgânico. São Paulo: Studio Nobel.
- PERNIOLA, M. 1993. Do Sentir. Lisboa: Ed. Presença.
- ROLNIK, Sueli. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acesso em: 14/06/2022
- SILVA, H. L. 2014. Desabituação compartilhada: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo A Editora.
- SLOTERDIJK, Peter. 2006. Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification. In: TDR/The Drama Review, v. 50, n 4 (192), p. 36–43.