



Universidade de Brasília
Instituto de artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Carolina Silveira Barreiro

**Contato Improvisação:
Pensar a prática / dançar o pensamento**

Brasília
2016

Universidade de Brasília
Instituto de artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Carolina Silveira Barreiro

**Contato Improvisação:
Pensar a prática / dançar o pensamento**

Projeto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como parte dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva

Brasília
2016

Carolina Silveira Barreiro

SC759c Silveira Barreiro, Carolina
Contato Improvisação: pensar a prática / dançar o
pensamento / Carolina Silveira Barreiro; orientador
Soraia Maria Silva. -- Brasília, 2016.
207 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas)
-- Universidade de Brasília, 2016.

1. Dança contemporânea. 2. Contato Improvisação. 3.
Filosofia contemporânea. 4. estética. 5. artes
cênicas. I. Maria Silva, Soraia , orient. II. Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Soraia Maria Silva (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Maria Beatriz de Medeiros (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Simone Silva Reis Mott (CEN/UNB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira, agosto 26, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes / UnB.

Aos trópicos. Aos bailarinos. Aos filósofos. Aos professores. Aos poetas. Ao devir-mulher que os povoa. Ao animal que somos, ao desumano que criamos em nós, ao bípede que desposamos. “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás!”

AGRADECIMENTOS

Ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, pelo espaço e pelo diálogo aberto para ao desenvolvimento dessa pesquisa, e pela luta de alguns que, com garras e dentes, conseguiram criar o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do qual faço parte da primeira turma. À Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e Fabiana Marroni, criadoras e gestoras do projeto de extensão *MOVER- laboratório de pesquisa e criação em poéticas do movimento*, que abrigam o projeto *Com Tato: movimento e improvisação* onde essa pesquisa se iniciou, que as danças que se entrecruzem cada vez mais.

À CAPES, pelo apoio material e imaterial.

À Soraia Maria Silva, pela orientação mesma de ritmos distintos que se conectam em dança, à Simone Reis pelo acompanhamento, mesmo que distante, daquela já antiga bruxaria performativa, à Hilan Bensusan, pelo ritmo crítico de seus conceitos performados.

Aos bailarinos de Contato Improvisação que constroem no corpo-a-corpo essa relação entre dança e pensamento aqui esboçados: à Ricardo neves, amigo e mestre de todas as danças e risos, pela articulação e compartilhamento de seus alcances e da sua importância política e estética para a prática do CI no Brasil. À Raquel Ferreira, companheira de descobertas e práticas. À Sofia Giliberti, pelo companheirismo e pela prática assídua de questionamentos afiados, mesmo que distantes. À Hugo Leonardo, pela bravura e espontaneidade de sua leveza e concretude. À Iris Fiorelli, pela palhaçaria de toda dança e de cada dia. À Ana Alonso, pela manifestação indizível de sua presença. À Autarco Arfini, pela dança anarco-taoísta-punk de Rosário e pela presença em maestria. À Deva, pelo fogo que move esse pensamento dançado. À todos los rosarinos de mi corazón! À Alessandro Rivellino, pelo desenvolvimento desse singular estado Rivellino. À Nico Cottet, pelo encontro que ainda se fará em novas danças. À Dresler Aguilera, pela força de crescimento e da abertura em prontidão. À Paula Zacharias, pela amizade alcançada sempre em frequência compactuada. À Laura Barceló, que se faça a loucura na dança. À Camillo Vacalebri, pelas articulação e divulgação do CI no Brasil e pela sinceridade com que busca essa prática. À Daniela Braga, pelos ensinamentos que estão fora e dentro das palavras. À Vivi Silva pela infinita abertura de nossos diálogos. À Eva Maria, pela leveza inspiradora de seu ritmo. À Micheline Santiago, pela pesquisa que junto construiu novos olhares. À todos estes, gracias.

À Niceia Tesch, primeira companheira de dança: do útero aos primeiros passos, instigadora e fortalecedora de todo o trajeto aqui esboçado. À Gustavo Krieger, primeiro

companheiro de escrita, do exemplo em palavra à poesia em ação. À esses dois companheiros, meus eternos agradecimentos.

Aos companheiros dessas e outras vindas e vidas: Mariana Fonseca, pelo força da amizade estelar, Caio de Miranda, pela cura compartilhada de cada dia. À Mari Brittes, luta no riso de nossa escrita! À Sergio Campos, mestre de kung fu que, além de garras e punhos, implantou asas e voos. À Tobias Velho, pelo aprendizado minucioso do Tai Chi Chuan de cada dia. Aos amigos poetas e filósofos de toda esse caos de trajeto: Thiago Zuza, Eduardo Alves, Alberto Forjaz e Leonel Antunes, pelas garras da besta filosófica!! À ASQ Cia de Dança, em especial ao Sindicato do Grelo Duro, que possamos nos dançar cada vez mais!

“E é isto o que tendes de pior, ó homens superiores: que nenhum de vós aprendeu a dançar como convém – a dançar para além de vós mesmos!”

Friedrich Nietzsche

“O que é a estética? A estética não é somente a beleza do objeto, como vem sido entendida pela filosofia ocidental. Estética é também (e isso é o que mais nos interessa) ciência da sensibilidade, da percepção, ciência do contato entre epidermes e, conseqüentemente, ciência da projeção de mundos por parte de subjetividades em devir.(...) A estética é a ciência dos fluxos químicos, físicos, eletromagnéticos, eletrônicos e informáticos. Por isso a estética tem tanto por fazer com a moderna psicopatologia do contato, e também, por outra parte, com a psicoterapia do contato.”

Franco Berardi Bifo

RESUMO

Esta pesquisa discute, articula e questiona as práticas estéticas e políticas do Contato Improvisação através de conceitos da filosofia de Nietzsche e de alguns autores da filosofia contemporânea, juntamente com o pensamento de bailarinos e pesquisadores desse estilo de dança. A abordagem investiga situações do corpo cotidiano em relação com o universo corporal do bailarino na improvisação, abrangendo os aspectos pedagógicos, filosóficos e artísticos da prática do Contato Improvisação. Discorrendo sobre elementos desta técnica de dança, traça-se uma relação com o cenário da situação política e cultural atual, assim como dos meios e modos em que a produção de subjetividade ocorre.

Palavras-chave: Contato Improvisação, estética, filosofia e dança contemporânea.

ABSTRACT

This research discusses, articulates and questions the aesthetic and political practices of Contact Improvisation through concepts of Nietzsche's philosophy and some authors of contemporary philosophy, along with the thought of dancers and researchers of this dance style. The approach investigates the body in everyday situations in relation to the body universe of the improvisation dancer, covering the pedagogical, philosophical and artistic aspects of the practice of Contact Improvisation. Discoursing about elements of this dance techniques, draws up a relationship with the backdrop of the political and cultural situation today, as well as the ways and means in which the subjectivity production occurs.

Keywords: Contact Improvisation, aesthetic, dance and philosophy contemporary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sessão fotográfica dançada por Carol Barreiro e Raquel Ferreira.....	17
Figura 2 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	32
Figura 3 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	45
Figura 4 - EIMCILA, 2015.....	60
Figura 5 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	72
Figura 6 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	78
Figura 7 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	82
Figura 8 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	92
Figura 9 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	106
Figura 10 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	124
Figura 11 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	132
Figura 12 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	142
Figura 13 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	146
Figura 14 - Aula do <i>Curso de extensão Contato Improvisação</i> , SESC.....	147
Figura 15 - EIMCILA, 2015.....	149
Figura 16 - Aula de Nita Little pelo projeto DF IMPROVISA DANÇA.	152
Figura 17 -VI Encontro Internacional de Contato Improvisação em São Paulo.....	154
Figura 18 - Senhora de Igatu.....	155
Figura 19 - EIMCILA-2015.....	159
Figura 20 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	160
Figura 21- Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	162
Figura 22 - EIMCILA- 2015.....	163
Figura 23- <i>Transformando pela Prática</i> -2016.	166
Figura 24 - EIMCILA-2015.....	170
Figura 25- VI Encontro Internacional de CI em São Paulo -2015.....	172
Figura 26 - Sessão fotográfica dançada por Carol Barreiro e Raquel Ferreira.....	173
Figura 27- Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	178
Figura 28 - Apresentação do espetáculo <i>Em Busca do Peso Perdido</i>	180
Figura 29 - Jam <i>Com Tato: movimento e improvisação</i>	183
Figura 30 - EIMCILA - 2015.	184

Figura 31 - <i>Transformando pela Prática</i> -2016.	185
Figura 32. <i>Sul em Contato</i> -2016.	188
Figura 33. Hospital São Vicente de Paula, evento Amostra Grátis!	191
Figura 34. <i>Contact Festival Freiburg</i> , 2014.....	193
Figura 35. VI Encontro Internacional de CI em São Paulo -2015.....	197
Figura 36. Mural “ O que é Contato Improvisação?”	201

LISTA DE ABREVIATURASE E SIGLAS

CI _____ Contato Improvisação

CMI _____ Capitalismo Mundial Integrado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. Que toda pesquisa.....	18
1.2 O Contato Improvisação.....	20
1.3 Das experiências realizadas.....	21
1.4 Optamos aqui por uma abordagem.....	27
1.5 O Contato Improvisação surge.....	29
DO MOVIMENTO.....	32
2. Começamos pelo já começado.....	33
2.1 Contrapeso, 2.2 Passagem	34
2.3 Que história? A do bípede ou a da dança?	40
2.4 Um bípede.....	41
2.5 Contra.....	46
2.6 Cultura: produção de bípedes históricos.	50
2.7 Comunidades.....	60
2.8 Instaurar.....	66
2.9 Nome.....	70
DO CONTATO.....	78
3. Iniciação, 3.1 Gestação sedentária	79
3.2 Extremos, 3.3 O quê?	81
3.4 Colapsamos?	82
3.5 Comum sem corpo.....	84
3.6 Extensão investigativa.....	85
3.7 Ala traumatológica, 3.8 Pensar no susto	92
3.9 Reflexologia de subjetivação.	98
4. Prontidão.	106
4.1 Afecto(ha)bilidades.....	108
4.2 Pânico.....	112
4.3 Duvidoso.....	113
4.4 Espero.....	114
4.5 Da ânsia, 4.6 Quando valorar emocional.....	115

4.7	
Consciência.....	121
4.8 Desorientar a consciência.....	124
4.9 Velocidade marcial	126
5. Pausa móvel	128
5.1 Desorientar a linguagem, 5.2 Ato verbal	129
5.3 Corpo-a-corpo, 5.4 Intensidades verbais	132
5.5 Matéria afectiva	136
5.6 Anima.....	138
5.7 Queda de si	139
5.8 Paradoxo da desorientação.	142
5.9 Então.....	143
6. Começo da queda.....	144
DA IMPROVISACÃO.....	146
05.2015 Dar uma aula.....	147
02.2015 Pesquisar silêncios.	149
10.2012 Des-intenção.	152
11.2014 O latido animista do latino-americano, queda suspensa.....	154
12.2013 Quando viramos matéria de estudo antropológico.....	155
03.2015 Portunhola.....	159
10.2015 Quando o professor é terapeuta.....	160
02.2016 Qual é o seu tema?	162
03.2015 Discursividades impossíveis.....	163
02.2016 Dá para viver de CI?	166
03.2015 Quando é também.	171
08.2016 Eu não sei quem é você.....	172
06.2015 Após três anos de experiência em produzir jams	173
09.2016. O que dá errado somente quando valoramos como erro.	178
11.2015 Quando CI vai para o palco.....	180
10.2014 Por que começar a dar aula?	183
02.2015 O que pensa a dança que não dança.....	184
02.2016 O fora de si em público.	185
05.2016. Conversar sobre política.....	188
05.2015 Amostra grátis!	191

08.2014 Coisa germânica.	193
08.2016 Que nos vendemos	197
02.2015 A não-aula.	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	204

INTRODUÇÃO



Figura 1. Sessão fotográfica dançada por Carol Barreiro e Raquel Ferreira. Foto: Mariana Kirschner.

“Contact improvisation started with seventeen people. I had been working by myself, but of course how much of contact could you invent by yourself?”
Steve Paxton

1.

Que toda pesquisa tem início em um determinado momento da sua vida é fato. É o feito. Mas, nunca saberemos se o que descobrimos é o início de uma pesquisa ou apenas um olhar de pesquisador para o que a própria vida já faz, pois sendo assim, haveria de fato uma fórmula precisa para falar sobre o que ela já é, traçando uma impessoalidade distanciada que obtém como objeto de pesquisa a própria vida.

Sujeito e objeto, para o artista, no caso a bailarina, já sabemos, não partem de locais separados, e sim compactuam-se nesse novo desejo de se fazer escrito, reformulado, arquitetado na criação do encontro entre fala, pensamento e arte. O que começamos, talvez seja o simples exercício de usar o conceito na dança do pensamento, pois nos debruçamos diariamente sobre os gestos: nos movimentos, na ação silenciosa em improvisação constante, abertamente dirigidos para fora na expressão que adentra a sensação; na sociabilização de uma comunicação dançante.

Vislumbramos o conceito muitas vezes como um horizonte distante a ser conquistado, mas nunca experimentado. E quantas foram as paralisias em que um imperativo do pensamento parecia se contorcer nos abismos da teoria, supostamente nos distanciando da prática que a vida é, fazendo o corpo parar frente ao livro e deixar a dança de lado, nos exigindo a abordagem histórica e o repertório monumental daqueles tantos escritos que não conhecíamos? Quantas foram as paragens que quase nos confundiram nas múltiplas direções que o pensamento pode oferecer? Mas eis que nos voltamos acesos à palavra, sabendo que ela é, também, gesto. Inquietos em reverberar as questões colocadas, as teorias envolvidas, nos dissolvemos entre os léxicos verbais e as situações conceituais. Aprendemos também a dançar mesmo na paragem que supõe a postura e a leitura de um livro, exigindo da palavra também seu movimento, sua ação. E desses muitos e inusitados encontros entre a dança e a filosofia, surgem pensadores que carregam na sua escrita uma abertura mesma a experiência de si enquanto movimento de pensamento. No lugar onde teoria e prática possam se encontrar com a exigência maior do pensamento enquanto criação sussurramos com o corpo nessa interação real da aliança extrema entre pensamento e ação. Então, já não nos é estranha a tarefa de pensar com as ditas palavras, nem de dançar com os conceitos. É pois na exigência de nos fazermos improvisar no silêncio que permitimos, também, o jogo da linguagem.

A presente pesquisa articula lugares e encontros de falas entre a ação do pensamento

no Contato Improvisação¹ e a dança na prática filosófica. Longe de remeter-se a uma mera ilustração do que essa dita dança pós-moderna tem orientado nos seus fazeres e saberes, a articulação com a filosofia de Nietzsche, Bifo, Gil, Deleuze e Guattari, entre outros, propõe-se como possibilidade a criação e o experimento de si para o contato entre esses locais de dança e pensamento. Não somente por necessidades conceituais que a filosofia surge, mas porque a vida mesma de quem realiza esta ação de pesquisa aqui e agora já havia esbarrado nesses territórios filosóficos e os articulados com seus saberes na dança. O Contato Improvisação tem uma longa bagagem de pesquisa com seus 44 anos de existência, já obtendo muitos escritos, algumas abordagens acadêmicas, incluindo teses de doutorado, um vasto material a ser investigado que propicia uma pesquisa articulada entre as falas de bailarinos e professores, que se dedicam no dia-a-dia a fomentar e disseminar essa prática. Todos os saberes e pensamentos que estes articulam tanto na didática de suas aulas como nos escritos e vídeos em que explanam sobre o Contato Improvisação, possuem uma força e uma expressão que se articula por si só. A explanação aqui proposta busca a intervenção mesma em torno desses saberes que os bailarinos adquirem e que certos filósofos experimentaram ao lidar com a realidade de temas como subjetividade, corpo, improvisação, política, ação, afecto², etc.

1 Contato Improvisação é uma prática que utiliza a improvisação e o contato físico como princípio técnico para orientação espacial, perceptiva e afectiva na dança. Sendo um estilo de dança aberta à múltiplas definições, carrega princípios singulares que o diferenciam de outras práticas da dança contemporânea, como: foco em movimentos que se desenvolvem através da relação com a gravidade e utilização do *momentum*, técnicas de rolamento e quedas advindos do Aikido, concentração e atenção meditativas, entre outros. Enquanto prática remanescente de uma pesquisa e de um engajamento relativos à uma política de descentralização da dita dança acadêmica e de seus modelos de produção cultural, a *jam* (sessão de um improvisação) é um espaço aberto à experimentação da dança enquanto acontecimento social. Durante toda a dissertação utilizaremos a abreviação CI ao se referir à Contato Improvisação.

2 Afecto segundo a definição de afectividade do filósofo José Gil: “A infra-estrutura que a afectividade forma (constitui) não será nunca sistemática, nem nunca se constituirá em linguagem; pelo contrário, sempre pronta a ultrapassar os signos,

1.2

O Contato Improvisação, entre suas várias definições, opta pela multiplicidade mesma das interpretações, não tendo uma verdade categorizada enquanto definição universal, percorre princípios que consistem em assegurar o que inconfundivelmente ele é, sem a necessidade de converter-se a um único conceito. Dentre seus modos de definições, os princípios práticos que orientam essa dança podem ser expressos com alguns componentes: investigação e desenvolvimento da capacidade sensória do corpo, prontidão marcial, utilização do relaxamento ao invés da força, desenvolvimento da percepção em novas orientações para os atos reflexos; relações e possibilidades de movimentações quando em contato com outro corpo e em relação com a gravidade, através de quedas, deslizos, rolamentos, empurrões, entradas e voos. Uma dança que desenvolve, através da improvisação, a relação dos componentes afectivos acionados pela atenção investigativa advinda dos movimentos cotidianos. Entre as variadas definições do que é Contato Improvisação, vemos que o discurso dos bailarinos-professores percorrem diferentes pensamentos acerca dessa prática, mas que se concatenam no que tange a maneira de experimentar as relações através das sensações e percepções corporais, improvisando a definição do que seja, mas orientando a extensão desse discurso ao que ele é, e que está sempre em vias de ser construído na próxima definição. Essa liberdade discursiva no que diz respeito aos seus princípios geram também muitos equívocos, como iremos explicitar mais tarde nessa dissertação.

A improvisação, por ser extremamente voltada ao plano da criação, trás para alguns a seguinte definição: a criação de qualquer coisa, em qualquer lugar, de qualquer maneira. A indefinição que pressupõe a mobilidade das definições e a exaustiva criação pode se tornar a liberdade excessiva de um horizonte sem territórios, articulando-se com uma desterritorialização³ excessiva de um movimento que não carrega nem o tempo de se substancializar enquanto acontecimento. As regras e os parâmetros que pairam sobre a

³ Utilizaremos os conceitos de desterritorialização através da filosofia de Guattari e Deleuze, aqui uma rápida definição sobre esse conceito: “Em primeiro lugar, o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e “marginal”, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Em Segundo lugar, a D (desterritorialização), por sua vez, é inseparável de reterritorializações correlativas. É que a D nunca é simples, mas sempre múltipla e composta: não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos, Segundo os quais se assinala a tal ou qual momento um “desterritorializado” e um “desterritorializante.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.225)

definição do Contato Improvisação asseguram-se em bases sólidas mas que mantém a maleabilidade de locomover-se na ampliação de suas áreas de pesquisa, no desenvolvimento de novos lugares e novas orientações. Longe de trazer uma metodologia fechada, como uma receita padronizada, o Contato Improvisação abre-se ao universo da criação em que cada professor e pesquisador pode oferecer a esse área, respeitando a singularidade do pensamento e da dança de cada um. Mas o que ele é? Essa pergunta não cessa de ser respondida e ao mesmo tempo ampliada, sugerindo um norte para toda essa pesquisa. É a pergunta básica que estaremos não respondendo simplesmente, mas infinitamente questionando durante todo esse processo de escrita.

1.3

Das experiências realizadas em torno da condição em que objeto de pesquisa e sujeito pesquisador tornam-se indiscerníveis, do emaranhado que revela experimento de si e prática filosófica, seria razoavelmente aceita a condição de escrever acerca de sua vida, transformando a pesquisa em uma possibilidade de iniciar a autobiografia?

Há sempre o risco de falar demais de si, tornando a história pessoal um estreito jogo de relações compostas unicamente para um centro conversor do eu, não se permitindo também o jogar-se fora para depois retornar, qualidade unidirecional: movimento centrípeto sem a centrifugação que lhe cabe. É mais ou menos na condição em que o experimento permite ser corpo, incorporar-se, que o corpo mesmo já é outra coisa, contorcendo-se nessa entrega do saber de si, na contração que exige também a expulsão. E, sabemos: é sempre uma questão de saltos, saber falar de si tornando-se outro, dançar fazendo com que a experiência te leve de encontro com aquilo que desconhece de si, sair do território do eu para alcançar o outro, um dos princípios envolvidos na prática do Contato Improvisação. Mas é também um local de quedas, onde a escrita tem como meio de alcance o outro e um lugar de fala próprio que vai até esse outro, e é de onde cada um estende sua fala que parece se encontrar e se intersectar em algum novo e outro território. Falar para é também situar-se no outro para quem se fala, no lugar do outro. Deleuze lembra o que o escritor muitas vezes esquece: falar para alguém é falar no lugar de alguém. Nas palavras do próprio:

Um escritor escreve "para uso dos leitores". Mas o escritor também escreve pelos não-leitores, ou seja, "no lugar de" e não "para uso de". Escreve-se pois "para uso de" e "no lugar de". Artaud escreveu páginas que todo mundo conhece. "Escrevo pelos analfabetos, pelos idiotas". Faulkner escreve pelos idiotas. Ou seja, não para os idiotas, os analfabetos, para que os idiotas, os analfabetos o leiam, mas no lugar dos analfabetos, dos idiotas. "Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no

lugar dos bichos”. O que isso quer dizer? Por que se diz uma coisa dessas? “Escrevo no lugar dos analfabetos, dos idiotas, dos bichos”. É isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se trata de história privada. São realmente uns imbecis. É a abominação, a mediocridade literária de todos as épocas, mas, em particular, atualmente, que faz com que se acredite que para fazer um romance, basta uma historinha privada, sua historinha privada, sua avó que morreu de câncer, sua história de amor, e então se faz um romance. É uma vergonha dizer coisas desse tipo. Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal e seja o romance ou a filosofia, e o que isso quer dizer...(DELEUZE, 1988-89, p.6).

Prática indissociável daquele que “escreve para”: escrever com aquele para quem se fala. Escrever no lugar daquele que fala. Assim, a história privada consegue dançar em outro terreno, repercutir em novas trocas. Um dos princípios do Contato Improvisação advindo das artes marciais: eu sigo aquele que está me seguindo. É a relação necessária para que a dança aconteça. Avançar sem deixar que o outro avance, pacto, contato energético que fala por acionar um lugar de encontro que esquece o individual mas lembra o território em que ambos se movem. Onde se fala, onde se dança, há conflito, há uma luta invisível de compreensão do outro. Eu sigo aquele que me segue enquanto escrevo. Escrevo naquele que sigo a leitura daquele que me segue, luta feita de acontecimentos entre o falar dançado e o conceito inscrito. Daquilo que se lê em pele, a página do dito.

Para essa comunicação ser efetivada através de um território comum, não deixando de lado suas respectivas diferenças, a relação entre prática filosófica e Contato Improvisação chega através da fala de professores e bailarinos que propõem a reflexão conceitual. A partir do momento em que estes iniciam o trabalho de discursar sobre concepções e desenvolvimento de assuntos relacionados à prática da dança, começam a adentrar o território do pensamento filosófico, movendo-se também enquanto articuladores conceituais. A forma e o modo com que desenvolvem o pensamento acerca de seu próprio fazer, revela uma tendência para relacionar-se com os problemas e os lugares da fala sem perder o vínculo com o pensamento voltado para a improvisação. Isto é, mesmo nas atividades acadêmicas, nos artigos, nas palestras e em qualquer momento de fala sobre os conceitos relacionados à prática da dança no Contato Improvisação, a operação do pensamento parece pertencer ainda ao território da comunicação silenciosa que se estende e se pratica diariamente a fim de um maior aperfeiçoamento sensorial.

A improvisação parece articular-se enquanto lógica linguística, adentrando o terreno dos conceitos. Esse modo característico de revelar o pensamento acerca do Contato Improvisação demonstra que estes não operam, na sua maneira de pensar, somente através de

uma reflexão e de um descrição sobre os trabalhos realizados, pensam sobre o que fazem com a mesma atitude com que improvisam, fazendo desta atividade também uma criação, uma construção dos modos e meios de relacionar-se e comunicar-se através da linguagem verbal. Dança enquanto matéria de expressão do pensamento, corpo que também é língua, fala. Onde se faz movimento, mas também silêncio, pausa desejada. Dança enquanto meio do pensamento corporalizar-se, doando-se ao fora através da linguagem dos conceitos. Há filósofos que também buscaram um certo tipo de pensamento em dança, articulando-se através de uma mobilidade que propõe a condição de um movimento que exige de si o improviso, a criação. Para eles, a dança não é claramente vislumbrada como operação prática do pensamento, mas que o pensamento deles dança ao relacionar-se com o corpo dos conceitos. Ação silenciosa de um gesto na escrita, fala articulada em ação, performance dos afetos, pequenas intensidades por onde o território que se cria, movimento de fuga, situações limite de uma escrita que corporaliza movimento: exposição do corpo enquanto dança do pensamento.

A exposição/experimentação do pensamento é a dança filosófica dos conceitos? Segundo Marie Bardet, foram poucos os momento em que a filosofia se atreveu a falar da dança, e quando aconteceu a trouxeram enquanto metáfora de movimentação calcada na ideia de leveza, fruto de uma imagem de inspiração e reificação de uma determinada representação do feminino. Um dos poucos filósofos que, segundo a autora, ousaram sair de uma ideia distanciada da imagem canônica da bailarina clássica, foi Nietzsche, que situou a dança em um outro terreno quando em contato com a filosofia:

Zaratrústa no habla tanto del salto como del paso de las bailarinas, el movimiento de los pies y de los tobillos sobre la tierra; pensar con sus pies sobre la tierra tanto como con el aire: la binaridad pesado/ligero se retuerce, de risa, con la danza. Escuchar con sus pies, esa sería la actividad de la danza en una filosofía en la que el filósofo se pone a bailar: la ligereza de la danza es la de una risa que no se abstrae del suelo y es rabiosa. La relación con el suelo es entonces más compleja que la de un simple desapego, o despegue. La imagen abstracta de la bailarina como metáfora ideal de un pensamiento ligero, pasa a ser la del “viejo adivino” que “danzaba por placer”; más una práctica filosófica que una metáfora inspiradora. (BARDET, 2012, p.32).

Seria Nietzsche o autor que mais se aproximou desse lugar entre ação da escrita e performance da língua, sussurrando as entrelinhas de uma escrever através e sobre o caminhar, o saltar e o cair, nos aproximando de uma dança filosófica?

As marcas de um silêncio expressivo, entre os passos da figura de uma “filosofia fisiológica”, mostrou não a ideia de uma suavidade, mas das forças com que a realidade

corporal do bailarino joga: gravidade, peso, queda, voô. Suas insurgências filosóficas e seu material expressivo demonstram essa inadequação de uma fisiologia esculpida perante uma marca cultural, e essa marca, ela mesma, nem sempre dançou, muitas vezes somente ajoelhou. Mas o que pensamos aqui é um certo tipo, uma maneira de conceber a filosofia que já é, pois, a própria dança que se remete a uma queda, um deslize, um puxar, um arremesso.

Com tantos modos de começar uma incursão conceitual, muitos filósofos evocaram essas ações enquanto meio para o pensamento ocorrer. Longe da metáfora, utilizam verbos da dança na intensidade da escrita. Acionam a escrita por meio do gesto que ela faz e refaz, revelando os caminhos e desvios do traço, sua realidade corporal e incorporeal que adentra essa base-folha, arranhando de silêncio, espaços entre palavras. Muitas vezes louco, incisivo, abstrato, experimental, são os tantos “malditos” que de certa maneira deram continuidade a uma certa dança nietzschiana do pensamento: Guattari, Foucault, Bifo, Artaud, Gil, Deligny, Deleuze e tantos outros. Não seriam esse escritores, além de filósofos, bailarinos desejosos de uma palavra outra, dimensionada no que escapa necessariamente à palavra: a afirmação daquilo que não se diz mas que, mesmo dizendo, faz do salto a queda necessária para enfatizar que, entre o céu e a terra, há mais movimentos do que aqueles que supomos ao nos convenceremos?

A relação estética, ou até mesmo as problemáticas e os pensamentos sobre a gestualidade e a dança, indicam que estes filósofos não seriam bailarinos calcados na ideia mesma que a filosofia faz da dança. Pois inventam a própria dança. Não sendo assunto de interesse principal de nenhum dos filósofos aqui listados, a dança se produz a intensidade com que revisitam e trazem a atividade estética enquanto força de uma dança sem metáfora, mas com desejosas experimentações. Pensamos que esses filósofos sejam bailarinos contemporâneos, pois não se bastam na ideia de dança calcada na ideia clássica de um orgasmo caucasiano da leveza pelo movimento cartesiano (como o ballet). Talvez os bailarinos do corpo de baile filosófico busquem um movimento mais caosmótico, ocorrendo em campos de forças, conflitos de vontades de poder, acontecimentos, linhas de fuga, produções maquínicas, traços, cartografias, diagramas, outros dispositivos⁴ que não essa representação da leveza em forma coreografada. Improvisação de intensidades, poder da palavra no seu poder de afecção. Mas, para estipularmos as diferenças entre os territórios estabelecidos por cada um desses tipos de força, entre os filósofos que bailam e os bailarinos

⁴ Todos esses conceitos serão explorados com mais afinco no decorrer da dissertação, portanto não é necessário uma explicação mais consistente sobre cada um deles nesse momento.

que filosofam, diferenciamos suas respectivas plasticidades: Gilles Deleuze e Félix Guattari evocam na obra *O que é a filosofia?* as diferenças entre ciência, arte e filosofia. As conexões entre esses três modos do pensamento se diferem por seus planos traçados, mas que se colidem quando direcionados a um território comum: a criação! Segundo os autores:

Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também *sensibilia*. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete a filosofia criar conceitos no sentido estrito. Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados. (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p.13)

Falam sobre o pensamento como um meio de conexão entre a experimentação que se faz na filosofia, juntamente com a operação em que se cria na dança, tendo cada qual seu processo, sua necessidade estética, seu território.

Não se pretende com a atual pesquisa criar conceitos, tarefa por excelência filosófica, mas, tão somente abordar a importância desse manejo criador juntamente com o tipo de saber do bailarino.

Encontramos na filosofia de Nietzsche a figura do pensador que caminha e constrói o pensamento através do experimento de si, do corpo, traçando a imagem do conceito como experimentação com a impossibilidade mesma de compreensão do seu universo conceitual, sem essa experimentação contínua sobre o que se constrói ou o que há de vir a ser. Prática de vida sobre e em ampliadas palavras. Esse projeto, de certa forma continuado por Deleuze e Guattari, nos diz acerca de uma filosofia mais próxima de uma atividade imanente a todo bailarino que improvisa: investigação e experimentação física do pensamento, da dita consciência, dos limites do dito “eu”. É a junção da fala com o fazer, do fazer enquanto fala que se aciona, não operando na lógica de produção estética com sua posterioridade reflexiva, ou sua antecipação discursiva acionada através de um conhecimento preventivo.

Colocando a atividade da escrita enquanto ação experienciável do pensamento na qualidade afectiva de uma dança criadora, assim como o improviso propõe, esbarramos nesse contato entre os personagens conceituais que a filosofia evoca e as zonas de sensação que a dança instaura. Ambas as forças e lógicas de criação se orientam, cada qual no seu território, a partir de práticas que tecem a relação entre a singularidade e a produção de corpos coletivos, repercutindo em questionamentos acerca da realidade cultural, política e estética em que se encontram os corpos.

Para isso, criamos um corpo de baile da coletividade, onde o pensamento de certos autores evidenciam um corpo filosófico em escrita dançada, assim como a dança instaura um perpétuo movimento de ação conceitual. Algumas relações intensivas enquanto força da forma da escrita que se propõe e a dança do pensamento que se evoca, nos fizeram traçar uma escrita-fragmento. Parágrafos em tópicos que possam articular pensamentos no estilo do ensaio, algumas vezes indo além do fragmento, sugerindo um quase texto, também se convertendo em uma escrita para a cena, efetuada segundo as ideias que a escrita performática vem sugerindo. (BEIGUI, 2011)

Longe do aforismo, pois certamente o estilo não traz a figura do cume poético enquanto prática filosófica, apenas remete-se a passagens que são como achados, fragmentados em si pela dinâmica mesma de suas distâncias alcançadas e outras vezes sugeridos enquanto corpo de sucessão e desenvolvimento conceitual, que espera, se for o caso de uma rápida leitura, efetuar-se enquanto fragmento que fala por si só.

Falaríamos aqui de uma arqueologia de achados, ou de uma cartografia estilo Rolnik (ROLNIK, 2011), experimentando as situações na busca incessante daquilo que não paramos de alcançar. O nosso foco aqui é a prática da escrita enquanto conexão com esse gesto improvisado na dança, nos relacionando com uma prática que não cessa de ceder e resistir através de encontros, sejam eles políticos, estéticos e/ou fisiológicos. E com esses encontros, entre eles, traçamos essa relação fragmento-escrita, e por ela a palavra passou por esse contorno e com essa cadência. Esse ritmo, esse fragmento que instaura uma dissolução eminente, mas também que geralmente investe no seu fim enquanto pergunta, deixa em aberto não a necessidade da resposta, mas os problemas a que nos entregamos, as questões em que são necessárias respirações mais longas do que um parágrafo, conclusões que ficam abertas a novas tentativas. Pedços, recortes, que são óbvios na continuidade, na liga que os liga, mas também específicos nas suas pequenas aparições. Fragmentos que se recompõem e se entrelaçam, mas onde capítulos ainda permitem uma condensação temática pseudo-estruturada.

Sabemos que extravasamos uma certa forma clássica das dissertações de mestrado, mas questionamos aqui uma relação simples, como a já esboçada anteriormente entre sujeito e objeto de pesquisa. Perguntamos também se a forma pode ser diferenciada do conteúdo, pois elegemos a poética como forma, a palavra é a nossa forma de expressão. Como poderíamos estipular uma forma para a forma? Um forma para formalizar um conteúdo? Haveria a possibilidade de uma estética que se faz concomitantemente ao seu conteúdo,

enquanto plasticidade imanente à forma? Qual a singularidade que podemos imprimir senão for na sua estilística, no movimento que aciona outras formas e modos de se perpetuar a escrita?

Por isso, fugimos de um modo necessário, mas não muito desejoso, do perpetuar a escrita de maneira contínua e sintética, com suas linearidades explícitas e sua ideia de evolução sistemática. E isso, convenhamos, também não é uma tarefa fácil. Criar um estilo, criar a estética, criar uma forma para a força, dar consistência a uma intensidade, não é fácil. Mas, é trabalho para criadores, para improvisadores, para escritores, para filósofos e para bailarinos. O que aqui se alcançou, nesse fragmentado meio em que se percorre esses tópicos de força, não sabemos ao certo ainda, está para ser experimentado por aquele que me segue, por aquele que sigo.

1.4

Optamos aqui por uma abordagem mesma de um certo “eu”, que já é muita gente, corpo que vos fala entre todas as dimensões incorporais que ele trafega. Optamos por utilizar uma primeira pessoa do singular em alguns momentos, e em outros dispersá-los com um nós, e até mesmo sugerir, raríssimas vezes, um ele. Esse ele, fazendo-se enquanto dança-objeto-sujeito de pesquisa, tem história de um eu que também já é o de qualquer um: filha colonizada pelos anos de submissão escolares, práticas de aberturas neoliberais classe-mediana, feminino exaltado de condição tropical, metade alemã com estatura latino-americana de rosto indígena de uma história mal contada, cisão de vários mundos que no momento pós-ditadura militar começa a caminhar e berrar; interesse em raivosas concepções políticas, envolvida entre as técnicas corporais desde o extremo oriente das artes marciais até o endeusamento europeu do ballet clássico, que acabou por investir seus sentidos nessa estranha prática chamada Contato Improvisação.

É de uma estranheza também essa busca, esse caminho, esse plano alcançado entre a extrema pessoalidade e a história que nos investe e nos revisita continuamente com sua força, e também com seus desesperos. Por aqui, na *terra brasilis* classe mediana, os produtos para o aprendizado técnico ofertados nos primeiros anos de vida para uma bailarina em ebulição se encontram massivamente perpetuados no mercado da dança clássica europeia. Essa colonização do corpo infantil fornece um certo tipo de aprendizado virtuoso, calcado na relação entre uma gravidade fantasiada de leveza e uma estetização do repertório coreográfico em narrativas infantilizadas, tanto para o adestramento das articulações e dos

músculos quanto para uma garantia de perfeição representativa, de um teor anoréxico declaradamente imposto. Dos lugares de controle dessa rigidez disciplinar do corpo, também garantimos aprendizados para o bom usufruto dos instrumentos técnicos como a coordenação motora, a flexibilidade, certa continuidade em exercícios e noções da natureza rítmica. Bem como ganhamos de presente algumas lesões e dores crônicas. Essa relação cultural de um certo atraso em relação as técnicas relacionadas ao que se já se desenvolvia nos países do dito “primeiro mundo”, como as técnicas de dança moderna, contemporânea e a própria educação somática, dá ao corpo daquele que dança no mundo latino-americano uma defasagem técnica e uma limitação de recursos para o desdobramento da investigação criativa. Nos desenvolvemos ainda na esteira de um processo colonizador em que prevalece uma forma de dança calcada em aprendizados do século XV enquanto técnica base. Para um profissional da dança, o ballet clássico ainda é o componente técnico mais “seguro” para iniciar um aprendizado e desenvolver uma carreira. Esse problema, essa questão histórico-cultural não nos deixa esquecer que estamos diante de uma colonização massiva de corpos que, por mais que ocupem atualmente uma grande ramificação das áreas e das técnicas de variadas práticas e estilos de dança, ainda submete nossos filhos da pátria mãe gentil ao primeiro aprendizado técnico de dança na medida clássica. Financiando algumas lesões que, após anos de repetição sem nenhuma atitude calcada nos critérios da educação somática, se tornam crônicas e de alguns modelos subjetivos que pairam nesse universo da dança clássica. Culminando, também, em uma reprodução estética de uma realidade resumida aos espantalhos “barbierificantes” de um mundo cor de rosa.

O corpo que aqui vos fala, não foi diferente, primeiramente clássico foi o empenho submetido em anos de relação com o movimento dançado, na superação diária de sua essência disciplinar baseada no limite da dor muscular e nas marcas que esse disfarce de leveza clássica deixa para toda a vida. Procuramos não ressentir tais locais, mas sim deixar bem claro qual é a postura dessa tropical woman que se pronuncia, e de como esse corpo dançou até chegar aqui. Essa é uma situação política, social, subjetiva de um corpo que incorporou estas referências e que busca uma saída antropofágica, mas também afirmativa para tratar essas questões e que acabou encontrando no CI não só uma tentativa de revigorar as forças de suas lesões, como de ampliar seu desenvolvimento sensorio-motor através da improvisação. Quando falamos nós, nos referimos a todos nós habitantes desse planeta trópico, bailarinos de cicatrizes clássicas, filósofos de si, marginais de todas os colonialismos, escultores do próprio caos, periféricos de vontades outras, resilientes culturais, defasados da

história; de todos esses que, de certa forma, navegam na contramão dessa órbita sem perspectiva de improviso, colaborando com estranhas danças minuciosas, de pactos indizíveis, de contágios invisíveis; qualquer um que se sinta à vontade para se enquadrar dentro desse bizarro quadro composicional aqui exposto. Quando cairmos vez ou outra no discurso do eu, não iremos nos demorar, e talvez espelhe essa vontade de situar a descrição da trajetória aqui colocada, de quem escreve, para aquele que segue, com aquele que lê, de uma bailarina que, desgostosa de dores coreografadas da medida clássica do teor representativo, procurou uma improvisação caótica de compassos sensitivos. Assim nos damos as forças centrífugas de quem me segue na leitura, a força centrípeta em que te sigo na escrita, indissociável estas forças se encontram, tanto para a dança como para a vertigem conceitual.

1.5

O Contato Improvisação surge em 1972 nos Estados Unidos em meio aos movimentos de contracultura, partindo de uma pesquisa encabeçada por Steve Paxton unindo artes marciais, meditação, acrobacia, dança, etc. O desenvolvimento dessa prática, atualmente, engloba diversas vertentes de práticas corporais como a improvisação na dança contemporânea, variadas técnicas de educação somática e alguns princípios das artes marciais. Nunca se formou uma escola, um centro formal de pesquisa unificado, mas este estilo de dança pode ser, até hoje, trabalhado e pesquisado a partir de encontros denominados Jams (sessões de improvisação) e nos diversos festivais que ocorrem por todo o mundo. No contexto latino-americano a Argentina lidera a prática do contato improvisação, sendo Buenos Aires o centro da atividade desse estilo de dança, proporcionando muitas jams e festivais, contando cada vez mais com um número maior de pesquisadores e facilitadores dessa prática. No contexto universitário as dissertações de mestrado e teses de doutorado latino-americanas ainda não concretizam um número suficiente de produção bibliográfica que possam oferecer bases para a pesquisa, tendo como necessidade “exportar” a literatura inglesa para um conhecimento mais aprofundado, posto que é de total importância a manutenção e a prática de atividades discursivas acerca do Contato Improvisação e seus registros em língua portuguesa. Em Brasília o projeto *Com Tato: movimento e improvisação* iniciou suas atividades em 2012 na Universidade de Brasília vinculado ao projeto de extensão *MOVER- laboratório de pesquisa e criação em poéticas do movimento*, desenvolvendo encontros de improvisação (jam) quinzenais antecedidos por aulas para iniciantes, sendo um

evento de caráter gratuito e aberto à comunidade. Essas aulas ministradas por Raquel Ferreira e Carol Barreiro obtêm o formato de prática introdutória e aquecimento para aqueles que nunca obtiveram contato com a técnica.

Na procura incessante de uma rede de pesquisadores e bailarinos que busquem uma aproximação com a técnica do Contato Improvisação, esses encontros fornecem uma base para aqueles que querem experimentar um pouco desta técnica, mas aos poucos fomos percebendo uma questão: a continuidade das pessoas que buscavam por essa prática raramente se concretizava, demonstrando ainda uma ideia e um conceito de improvisação que envolve um certo preconceito técnico – a ideia de que não precisamos de um treinamento físico e perceptivo para iniciar uma dança improvisada. Nesse contexto procuramos, na presente pesquisa, questionar o lugar da improvisação e o modo de gerir uma prática que não necessita de uma certa virtuosidade técnica do movimento, mas que também não se baste na confluência de uma relação esporádica, onde a investigação se faz de maneira relapsa e desinteressada.

Perceber as diferenças entre esses conceitos de improvisação e como eles se orientam na prática e no corpo dos bailarinos, tanto através dos seus escritos quanto em vivências com os mesmos, nos mostra uma gama infinita de relações a serem estudadas e problematizadas. Cada vez mais vimos a necessidade de disseminar a prática do Contato Improvisação introduzindo seus princípios e seus conceitos de base na prática pedagógica, procurando desenvolver uma comunidade de bailarinos de Contato Improvisação que saibam articular os princípios básicos expostos nessa técnica, tais como: a relação com a gravidade, a consciência do movimento reflexo, a percepção da espinha, a ampliação do *chi* (conceito de energia advindo das artes marciais e medicinais chinesas, também encontrado na cultura japonesa enquanto *Ki*). Essas questões que envolvem a prática pedagógica se ampliam e se contorcem no aprendizado que obtivemos durante todo esse trajeto de tentativa de manutenção de uma comunidade de praticantes e nas imersões em outras comunidades ao redor do mundo.

Com o início da pesquisa de pós-graduação nesse tema a prática docente foi efetivada, além do curso de extensão que ainda ocorre no Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília – UnB através da disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, no segundo semestre de 2015 onde fornecemos uma continuidade maior para a prática e o desenvolvimento pedagógico da técnica do Contato Improvisação. Todas as interlocuções, desdobramentos conceituais, vibrações cognitivas, esboços pensantes,

temáticas filosóficas, etc. se articulam com essa prática e esse trajeto tanto no aprendizado quanto na troca e no ensino do Contato Improvisação.

No capítulo 1 intitulado *Do Movimento* articulamos uma abordagem territorial da prática do Contato Improvisação em relação ao seu surgimento. Longe de desejar traçar um resumo histórico e cultural da época, apenas tencionamos certas visões que situam o CI enquanto prática contracultural, buscando atualizar certas discussões traçadas no início do desenvolvimento dessa prática. Triturando o conceito de cultura exposto na análise de Félix Guattari, dimensionamos a dança, especificamente o Contato Improvisação, dentro do contexto do Capitalismo Mundial Integrado, questionando as possibilidades de resistência estéticas e as suas possíveis relações micropolíticas.

No capítulo 2 intitulado *Do Contato*, esmiuçamos a realidade dos procedimentos estéticos do CMI através da relação com os procedimentos práticos do CI. Abordando a filosofia de Nietzsche, Guattari, Bifo, entre outros, diagnosticamos o corpo coletivo através de suas dimensões patológicas a fim de ativar algumas questões: qual é o corpo que hoje dança? Que corpo deseja hoje dançar? Que dança deseja o corpo de hoje?

Através dessa abordagem relacionamos as relações conceituais já traçadas no primeiro capítulo, a fim de um aprofundamento das questões ali desenvolvidas, situando e relacionando conceitos e abordagens atuais em relação ao histórico expresso no primeiro capítulo.

No capítulo 3 intitulado *Da Improvisação* discorreremos sobre encontros, festivais, momentos, entrevistas, conversas aleatórias, acontecimentos do dia-a-dia e do corpo-a-corpo dos bailarinos de CI. Questionando e desdobrando vivências da pesquisadora em coletivos de CI ao redor do mundo traremos a análise conceitual dos outros dois capítulos para um território de escrita coloquial, questionadora de sua própria experiência estética e política imersas nessas experimentações. Nesse capítulo talvez haja uma força centrífuga em que a pesquisadora propõe relatar os acontecimentos do CI e suas dimensões poéticas e filosóficas, mas que também reverberam através de uma força centrípeta: dispersão dos processos em que geralmente são vivenciados somente pelos bailarinos de CI.

DO MOVIMENTO



Figura 2. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Gabriela Cerqueira.

*“No hay reglas, no hay métodos, no hay recetas.
Sólo una larga preparación”*

Gilles Deleuze

“Our ordinary movement has so many little micromovements of potential in all directions.”

Steve Paxton

2.

Começamos pelo já começado. Tentativa de marcar ritmo, duração intensiva. História do gesto. História do homem sem gesto. História do rosto do gesto, da curva que se faz movimento. Contato ísquio-cadeira, máquina de sentar bípedes, máquina de escrita bípede, consciência bípede. História escrita memória bípede do já começado. Radical, diria alguém que não me lembro nem quando, nem onde: atualmente é preferível ir ao zoológico do que assistir a um espetáculo de dança. Aquele animal que te observa, aquele movimento que te observa animal. Mesmo que domesticado? História do gesto animal, história da dança. Esse pesar estendido em solo, pata finca necessidade, coceira, levar, rosnar, empurrar, cair, estender. Máquina sem bípede, máquina-chão, máquina-pele. “Mas o fato é que, se para gemer, piar, urrar, zumbir, basta o agir, para falar é preciso querer.” (DELIGNY, p.49)

O que falar querendo desse gesto em dança, como dialogar com a história da dança através de um encontro de grafias depositadas em páginas-passos de memória, como falar, se possível, de uma linearidade concreta perto do passeio extemporâneo que é o movimento dançado? E o que dizer, ainda, sobre uma outra dança que essencialmente navega nesse encontro entre gesto cotidiano, gesto dançado, movimento pedestre, bípede, e que parece extrapolar essa mesma natureza dançada que ostenta razão humana para o virtuosismo moderno, tração emocional, simetria plausível para os olhos, de tudo isso que se denomina: cultura da dança?

Fica difícil afinar história estruturada, nesse corpo a corpo que se atualiza em improviso, movimento. Posto que improvisar salta e cai de qualquer grafia de coreografia. Mesmo sabendo que no bipedismo se encontre sempre um animal com história, é muitas vezes no seu caminhar que acontece um animal que, simplesmente, dança. É plausível adornar uma história bípede para um animal, mas nem sempre um animismo⁵ para um

⁵ Uma concepção de “animismo maquínico” que, segundo Lazzarato, no seu trabalho sobre o conceito de animismo em Guattari, se faz enquanto lógica do pensamento esquizoanal: “De certo modo ocorreu um descentramento da subjetividade. E hoje me parece interessante voltar a uma concepção, eu diria, animista da subjetividade, repensar o Objeto, o Outro como podendo ser portador de dimensões de subjetividade parcial: se for o caso, através de fenômenos neuróticos, rituais religiosos ou fenômenos estéticos por exemplo. De minha parte, não preconizo um puro e simples retorno a um irracionalismo. Mas me parece essencial compreender como a subjetividade pode participar de invariantes de escala, ou seja, como ela pode ser ao mesmo tempo singular, singularizada num indivíduo, num grupo de indivíduos, mas também ser suportada por agenciamentos espaciais, arquitetônicos, plásticos um agenciamento cósmico inteiramente outro. Como a subjetividade se encontra ao mesmo tempo do lado do sujeito e do objeto, portanto. Sempre foi assim. Mas as condições são diferentes em razão do desenvolvimento exponencial das dimensões tecnocientíficas do ambiente do cosmos. **Sob** mais

bípede. Como traçar uma história animista para um bípede que dança?

2.1

Contrapeso: “Qualquer força que diminui o efeito de uma força contrária.” (KOOGAN & HOUAISS, 1999). Seria fácil explorar dialeticamente a existência de um contrapeso, substituindo sua fisicalidade de contágio pela articulação de uma seriedade necessária no diálogo com a alteridade. O que passa por aqui se dá no desejo de explorar a tensão, mais do que os focos de tração. Nos “comos” em que funciona essa máquina de contrapesar o outro. Novo território criado entre um e outro que se faz terreno, equilíbrio que acontece na acontecimento paradoxal desse movimento. Força contrária que cria tensão. Enraizamento do pé em contato com o chão, braços elásticos se estendem ao toque, extensão do outro, no outro. Densidade do entre, intensidade do que passa, no contra que se faz. Há essa tensão em jogo, um extenso campo de forças se abre nesse intruso silencioso que se expõe no encontro, força que já é extensão do movimento. O que encontrado foi, perguntaria o esclarecimento histórico, qual o achado, em que condições essa força se fez contrária, por que se opôs? Talvez estejamos mais interessados na vertigem do que passa por ali, a tensão que alimenta forças contrárias, intensivo momento em que se expõe na criação de corpos, de danças.

2.2

Passagem. Nos contrários e nos contrapesos, a mudança de direção de um movimento é, pois, o próprio movimento. Força que agrega e desagrega, entropia da ação. Alcançar a história da dança através de paisagens esboçadas, inúmeras descrições sobre o ocorrido, fundamentações estéticas e éticas que trazem valores e repercussões das relações entre o surgimento de certos estilos de dança e seus contextos históricos. Procuramos outras entradas, relações e situações. Articulamos uma tentativa de gerir esses contornos com a possibilidade de sair um pouco de uma realidade ideológica em que ainda possa pertencer a dita dança pós-moderna, não procurando sua origem através de um determinismo cultural,

inclinado a propor um modelo de inconsciente que seria o de um curandeiro mexicano ou de um bororo, partindo da ideia de que espíritos povoam coisas, paisagens, grupos; de que há todo tipo de devires, de hecceidades que subsistem por toda parte, e, portanto, um tipo de subjetividade objetiva, se assim podemos dizer, que se encontra condensada, estourada, remanejada, no nível dos agenciamentos. O melhor exemplo estaria, evidentemente, no pensamento arcaico.” (GUATTARI apud LAZZARATO, 2011, p.7)

mas friccionando a própria relação da dança com sua possível discursividade histórica e cultural. “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate.”(FOUCAULT,1979, p.18) O ambiente que culmina no aparecimento do Contato Improvisação é contornado por acontecimentos que articularam variadas mudanças estéticas no século XX, mas seria também inseparável das revoluções que orientavam certas atitudes de representação ideológica, que o caracterizam como fruto de um pacote revolucionário dessa mesma época?

Buscamos salientar e desestabilizar as condições eufóricas e extasiadas da ebulição paisagística em que surge esse estilo de dança, onde os vetores de contraposições éticas, estéticas, subjetivas e suas infinitas contrariedades insurgentes se revelavam e aconteciam.

Nos Estados Unidos dos anos 60, difundiu-se o termo contracultura como a experiência estética que erguia uma liberdade pacifista perto da exigência disciplinar do militarismo, do racismo, da monogamia e da sociedade tecnocrática (ROSZAK,1970). Contra os valores ali inseridos e os modos de vida que proclamavam certas imposições culturais, sociais e políticas, emergiram comunidades que investiram em um certo tipo de contrapeso ideológico, indo de encontro a novos valores calcados na experimentação, seja ela por meio das drogas, da música, das artes em geral, da guerrilha e do pensamento político. Toda esse ideal, depois já captado em mercadoria, ergueu-se primeiramente enquanto contrapeso necessário para a afirmação de novas fugas e novos valores incorporados à realidade cultural.

Procuraremos aqui explicar um pouco sobre o que seria este traço histórico do CI sem o necessário centro em que repercutiram tais ou tais acontecimentos, talvez delineá-lo através de ordenadas intensivas⁶ do que ele foi, na atualização de sua difusão estética de um fazer na dança que instaura uma maneira de se pensar a improvisação. Talvez queiramos estabelecer um contato e um contágio com um certo acontecimento político que culminou em uma nova esfera das relações entre corpo e poder: o desenvolvimento massivo do Capitalismo Mundial Integrado (CMI)⁷ e do pensamento de certos autores que,

6 Ao imprimir uma semiótica que não se baste em coordenadas estruturais discursivas, traça elementos diferenciadores da lógica que mantém a distinção entre conteúdo e expressão, Guattari coloca: “(Oponho aqui a ideia de coordenada discursiva à de ordenada intensiva). Com a lógica das intensidades, não existe mais posição transcendente da estância anunciativa nem fechamento de coleções de objetos, mas aglomeração, fusão de entidades intensivas, dispostas em traço de intensidade. E isso a medida que se desdobra o processo enunciativo.” (GUATTARI,2005, p.74)

7 Segundo Guattari, o CMI- Capitalismo Mundial Integrado se desenvolveu coexistindo com os outros tipos de capitalismo anteriores ao atual regime, não sendo substituído, mas sendo adicionado ao antigo modelo: “- de um lado, os *capitalismos segmentários tradicionais*, territorializados nos Estados-Nações e que secretam sua unificação a partir de um modo de semiotização monetária e financeira; - e, de outro lado, um *capitalismo mundial integrado*, que não mais se apoia

contemporâneos ao surgimento do CI, estiveram delineando as repercussões e as possíveis saídas para essas formas políticas que encontraram, na subjetividade⁸, sua maneira de exercer o poder e de modelar a vida. Afinal, que atmosfera conceitual pairava entre os pensadores da dança e da filosofia em conexão com essas mutações dos regimes de poder e possibilidades de resistências práticas? Que saída histórica encontrar no CI, enquanto movimento ideológico contracultural – posto que sua articulação orientou-se na difusão de uma outra maneira de se pensar o corpo e a dança – que se distanciava de uma nomeação e de uma qualificação revolucionária dentro da relação “representatividade histórica-discursividade engajada”?

Vemos sua articulação muito mais próxima de um pensamento conceitual que destitui a representação ideológica, optando pela experimentação de uma nova relação com o pensamento, assim como muitas filosofias que emergiam nessa mesma época. Pensando as forças de resistência a um poder que se transformava enquanto investidor primeiro dos processos de produção de subjetividade, a filosofia investe em um desdobramento de suas investigações históricas, não culminadas somente no fato, mas nas suas mínimas relações afetivas, suas potencialidades a-históricas, suas tensões, seus disparates. A filosofia passa a revisitar a história através de uma espécie de cartografia dos moldes e das forças de constituição de certos valores, através das marcas que inserem nos corpos coletivos⁹. O que nos resta no corpo-a-corpo histórico desse bípede que pensa o dançar aberto em resistências

unicamente no modo de semiotização do capital financeiro e monetário mas, mais fundamentalmente, sobre todo um conjunto de procedimentos de servomecanismo-técnico-científico, macro e microssociais, e de meios de comunicação de massa, etc.” (GUATTARI, 1981,p.196)

8 Subjetividade segundo o conceito exposto na filosofia de Félix Guattari, no qual articula o contexto do Capitalismo Mundial Integrado- CMI, às práticas de produção de singularidade. Traçando uma subjetividade maquínica que está sempre em formação nos seus processos de re-singularização, em conexão com o ambiente e com fatores corporais e incorporais, sejam eles culturais, discursivos, semióticos e até mesmo a-significantes, mas, como o autor mesmo relata: “ a produção maquínica de subjetividade pode trabalhar tanto para o melhor como para o pior.” (GUATTARI, 2006, 15). “A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. Se aceitamos essa hipótese, vemos que a circunscrição dos antagonismos sociais aos campos econômicos e políticos – a circunscrição do alvo de luta à reapropriação dos meios de produção ou dos meios de expressão política – encontra-se superada. É preciso adentrar o campo da economia subjetiva e não mais restringir-se ao da economia política.” (GUATTARI & ROLINK,1996, p.33)

9 Nos referimos aqui a alguns pensadores pós-estruturalistas que foram fortemente influenciados pela filosofia de Nietzsche e de sua abordagem genealógica enquanto processo de reflexão histórica.

não ideológicas dentro de um contexto cultural modelador, afirmando uma prática social destabilizadora?

A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes, é o próprio corpo do devir. É preciso ser metafísico para lhe procurar uma alma na idealidade longínqua da origem. (FOCAULT, 1979, p.20).

Não gostaríamos de nos bastar na idealidade da origem, da causa, assim como não condiz com uma certa fisicalidade da dança priorizar uma meta, um além, como algumas metafísicas traçam. Diferente dos impulsos de alguns historiadores. Dessa realidade instaurada na edificação de um ornamento histórico não é fácil escapar de um certo tipo de relação causal com o acontecido em relação a sua origem. Fato é: há posicionamentos frutos de interpretações históricas que derivam de um discurso que reconhecem na origem, a causa, e no seu efeito apenas a resposta aos investimentos já traçados enquanto objetivo daquela mesma causa. Por isso a necessidade de explicar aqui um pouco, em língua *menor*¹⁰ mesmo, o que poderia vir a ser essa relação com as origens do CI e com o que nos chega no agora. Não procede pôr uma linearidade histórica típica de um determinismo cultural. O que nos chega é o desejo de delinear um território do pensamento sobre o CI no seus infinitos percursos em que invadem e são invadidos por circunstâncias da produção de subjetividade, que escapam de uma mera representação social e que se infiltram na mais cotidiana das danças: nossos afectos.

Como seria uma das perguntas necessárias para desenvolver esse pensamento? Como essa prática se faz e se refaz nos seus infinitos meios e nas relações em que aproxima prática da dança e experiência do pensar?

Contra, obviamente, nos colocamos em uma tração, ela mesma articulada sobre e entre uma certa realidade que solidifica e enraíza essa mesma relação causal que procuramos destituir, pois nos parece que a origem de certos pré-conceitos estéticos que disseminam e orientam a definição do CI, limita-o a gerir no passado uma fundamentação para o acontecido que nos chega. O efeito que se busca procurando originar sua causa. É assim que a descrição e a definição do que é CI ocorre, muitas vezes, embaralhada e confusamente diagnosticada

10 Segundo o conceito de Guattari e Deleuze na obra *Kafka, por uma literatura menor* (DELEUZE & GUATTARI, 1974), o conceito de *menor* desdobra não necessariamente uma minoria quantitativa, mas uma relação de qualidade específica de colocação através de uma desestabilização da linguagem hegemônica. Segundo os autores, a literatura de Kafka serve de exemplo para traçar esse limite entre língua imposta e imposição de uma força de singularidade.

como (apenas): um espaço democrático e aberto, uma política de não violência entre os corpos, uma prática de liberdade, um movimento que ainda perdura como prática contracultural; ainda quando não é tachado de um encontro terapêutico para sedentários ocidentais liberarem de maneira catártica seus afectos reprimidos.

Com isso, necessitamos de esclarecimentos menos universalizantes através das discussões e relações traçadas e friccionadas com a dança contemporânea e com a prática de pensamento acerca da realidade política, social e dos processos de subjetivação na contemporaneidade. Propomos apenas uma relação entre as vastas possibilidades e tantas definições sobre o que seria o CI, sair um pouco, talvez, da banalização explícita, visão essa operada em algumas práticas que, distanciadas de uma compreensão mais substancial da atividade desse estilo de dança, apenas racionalizam a experiência através de uma abordagem de rápidos julgamentos. Opiniões essas não só feitas por leigos, mas também por muitos profissionais da dança, que subjugam o Contato Improvisação relacionando-o como um mero exercício terapêutico para amadores e, ou, como uma modinha alternativa, até mesmo talvez vinda de uma incoerência técnica da dita dança acadêmica¹¹ e, ainda, como um resquício dos movimentos contraculturais dos EUA.

Seria fácil também, da nossa parte, efetuar o discurso com uma postura ressentida acerca destas opiniões, sustentando a tentativa de multiplicar as concepções acerca do CI, optando por julgar estes argumentos como erros retrógrados, levantando uma bandeira salvacionista do CI, buscando estruturar uma verdade, dimensionando-o no reconhecimento de uma técnica de seriedade e importância na história da dança.

Seria realmente necessário clamar por um reconhecimento do senso comum? Por uma tentativa de apenas cientificar o CI em contato com o universo acadêmico?

Não é da nossa alçada, nem do escopo dessa escrita tentar desobstruir esses trajetos discursivos, mesmo porque o CI não tem fundamentado seu artigo de normas técnicas, nem de rigores científicos: opera com a abertura mesma para que surjam tais opiniões. São tantas as concepções e definições sobre o que seria Contato Improvisação que o intuito mesmo é fazer a fala se expressar como queira a respeito de sua técnica, com toda a liberdade do

¹¹ Nos referimos aqui a tradição européia de dança que acabou por ser institucionalizada conforme a tradição cultural dos *ismos*, enquanto conceito que se desenvolve através de uma história que, além de institucionalizar a lógica de se fazer dança, propõe uma educação específica para o bailarino profissional. Tampini aborda esse tema, enfatizando: “La academia de Danza como primera instancia de institucionalización se encarga de legislar toda la producción de danza que se hace entre los siglos XVII y XVIII. En este período se establecen los fundamentos del ballet que perduran hasta nuestros días.” (TAMPINI, 2012, p.33)

aparato subjetivo que permite tais discursos.

O problema também não seriam apenas os julgamentos que acabam por representar e simbolizar uma determinada interpretação. O problema é anterior ao julgamento, é como ele se articula, como se desenvolve e em que medida opera com uma relação distanciada da problematização que o argumento mesmo supõe, pois se orientamos a capacidade discursiva em determinados modos de expressão, atrelando-os a uma lógica representativa e ideológica, passamos apenas pelo perigo de não abrir essa interpretação a novas esferas e relações que possam desorientar tais formas de pensar o que é a prática do CI.

A mudança acerca da própria concepção do que é o CI não pode se limitar a uma visão estagnada sem a possibilidade de acesso a uma mudança do que ele mesmo é na sua definição. Passa por orientações não-discursivas, em que uma concepção acerca do CI possa se dar, não bastando-se a uma exposição argumentativa de suposições ideológicas. Como trabalhar com essa matéria da fala e da escrita para situações que correspondam necessariamente ao que não se diz, ao que reconhece no outro uma matéria indizível de afectos que se comunicam e que passa pelos níveis de contato com a alteridade através de uma escuta epitelial, de uma relação gravitacional, de uma maleabilidade que é o corpo em seus múltiplos movimentos existenciais? Com que palavras fala aquele que escreve sobre o indizível? Nos bastaríamos na mera relação causal de uma ornamentação histórica para cientificar o CI na sua justa representatividade?

Escutei ao longo dos anos de prática e das infinitas abordagens e discussões em festivais, encontros, rodas de conversa aleatórias, nas jams que facilitamos, dos professores, dos amigos, dos possíveis inimigos, de todas as alteridades que chegaram até mim, o discurso e a potência dessas falas, nessa jornada e confesso que ainda tenho dúvidas e receios de substancializar a singularidade de minha expressão acerca do que seria o CI sem cair em uma armadilha salvacionista, em uma definição fechada. O que trazemos aqui é apenas uma maneira de se debruçar sobre a relação entre técnica e dança, entre política e estética, entre anseios que perpassam a configuração do corpo atual e de seus universos de referência incorporais¹², de como se entra em contato e se articula no experimento dessa particular

12 Trabalhamos com o conceito de Guattari, disposto também na filosofia de Deleuze e Bifo, onde os valores de referência do universo incorporal se articulam com os territórios existenciais, estes por sua vez relacionados as ordenadas intensivas. *Universos incorporais*, segundo a filosofia de Guattari e de sua esquizoanálise: “Não se trata, então, de Universos de referência em geral, mas de domínios de entidades incorporais que se detectam ao mesmo tempo em que são produzidos, e que se encontram todo o tempo presentes, desde o instante em que o produzimos. Eis aí o paradoxo próprio a esse Universos: eles são dados no instante criador, como hecceidade e escapam ao tempo discursivo; são como focos de eternidade

forma de se fazer dança e de se fazer pensamento, deixando-se levar na incorporação de outros corpos conceituais.

2.3

Que história? A do bípede ou a da dança?

Podemos delinear didaticamente uma forma sucinta e sintética sobre a paisagem estética que a dança ocupava já na metade do século XX para aqueles que fizeram a história: movimentos da *performance art* já haviam definido seu espaço e com eles o hibridismo das linguagens, juntamente com a aproximação da experiência vida/arte; reivindicações da dança por movimentos mais próximos da realidade corporal do bailarino, culminando na existência de companhias que trabalhavam a dissolução da narrativa existente no balé clássico, ou da emotividade demasiada do expressionismo; investigações advindas de relações com um certo balanço composicional e geométrico com o espaço cênico; início das práticas de improvisação enquanto produto artístico e algumas reivindicações pela postura do bailarino criador.

Se traçamos aqui de maneira reducionista e generalizante esse quadro composicional, investigaremos mais adiante algumas minuciosidades desses fatos com uma outra postura especulativa, ou não. Todo esse terreno social em que a prática da dança culminou nos seus centros convulsivos de desenvolvimento histórico contado por historiadores, posto que o bípede que vos fala apreende e aprende tudo por meio do registro escrito, do audiovisual e do discursos das narrativas históricas de uma longínqua terra chamada Europa e América do Norte – no que diz respeito as práticas e estilos de dança disseminados no ocidente – não nos tocou. O que nos toca na realidade é a atualização de um estilo de dança, o CI, no ato de um movimento descaracterizado de uma certa realidade histórica, já que nos chega nesse novo século para a experiência de quem aqui escreve: submundo tropical pós-ditadura, realidade cultural intensificada pelo acúmulo de excessos informacionais proliferados diariamente pela *mass mídia*¹³, mutações das vertentes de controle que disseminam novas formas de produções

aninhados entre os instantes. Além disso, implicam a consideração não somente dos elementos em situação (familiar, sexual, conflitiva), mas também a projeção de todas as linhas de virtualidade, que se abrem a partir do acontecimento em seu surgimento.” (GUATTARI,1992,p.29)

13 Félix Guattari e Franco Berardi Bifo utilizam o termo *mass media* em inglês para se referirem ao que significa sua tradução ao pé da letra desse termo: mídia de massa. Por estes filósofos utilizarem a palavra em inglês, optamos por também utilizá-la sem tradução. Segundo Guattari, em um pequeno trecho da obra *Caosmose*, temos uma ideia de como esse termo é utilizado, e da sua conceituação inerente aos aspectos em que se desenvolvem na atividade da produção de subjetividade

de subjetividade, diversificação e flexibilização dos dispositivos de poder, desvidas e guiadas para uma coletivização que necessita reinventar os processos de comunidade, de comunicação, de estética possível já nesses tantos anos que recobrem os chumbos do neoliberalismo e de suas relações com a cultura – e com o próprio conceito de cultura. É aí que o CI chega, tensionando e redirecionando tudo que ele mesmo já foi na sua circunstância histórica, inaugurando novos espaços, corpos e discursos. Nesse sentido o que nos chegará do Contato Improvisação, ele mesmo fundo de outras e novas histórias?

O CI não tem manual, nem manifesto, nem lei, nem patente, mas ainda temos muitas questões, não somente sobre o que ele se torna no corpo do agora, mas sim da incorporalidade que manifesta sua extemporaneidade atualizada. O que os bípedes dançam entre as histórias?

2.4

Um bípede. A figura de Steve Paxton, incitador da pesquisa coletiva que culminou no aparecimento do CI, tornou-se histórica no mundo da dança, por mais que percebamos o seu posicionamento um tanto quanto peculiar para uma “figura histórica”, pois este se mostra avesso à entrevistas, de difícil acesso à *mass mídia* e, quando em público, percebe-se que não se tornou um tipo de inventor egóico de uma técnica mundial que pretende eternizar, envolto em um papel de messianismo artístico. A história da dança enfiou Paxton nos seus livros de uma maneira, muitas vezes, publicitária, como podemos ver nessa chamada de artigo com a seguinte referência ao seu nome “El gurú de la danza reflexiona sobre el poder del bailarín y desnuda su filosofía de trabajo.” (SALAS, 2014)

O reconhecimento de uma personalidade histórica sempre sofre com a possibilidade de ser idolatrado, bipedismo de ídolos. Não é o desejo, nesse trabalho, elevá-lo, ou rebaixá-lo, a essa figura de guru, sim compreender seu pensamento no que a historicidade do seu corpo registrou, no desejo de reavaliar questões a respeito da forma como se desenvolveu a dança na cultura ocidental que propiciou o desenvolvimento do CI e na sua busca de aguçar os aspectos perceptivos do corpo em relação com a gravidade e com outros corpos. Suas

capitalística: “A atividade teórica se reorientará para uma metamodelização capaz de abarcar a diversidade dos sistemas de modelização. A esse respeito, convém, particularmente, situar a incidência concreta da subjetividade capitalística atualmente, subjetividade do equívoco generalizado, no contexto de desenvolvimento contínuo dos *mass mídia*, dos Equipamentos Coletivos, da revolução informática que parece chamada a recobrir com sua cinzenta monotonia os mínimos gestos, os últimos recantos de mistério do planeta.” (GUATTARI, 2006, pg.35)

concepções realizam uma dança mais próxima dos questionamentos singulares do bailarino, gerando esbarrões com as técnicas que perpetuam na continuidade histórica e no modelo de se fazer dança na cultura ocidental. Tendo o seu corpo disciplinado dentro desses aprendizados, sendo ele historicizado nas relações construídas no corpo-a-corpo do entendimento acerca dos valores da dança acadêmica, como sair desse ambiente sem perpetuar uma linha de fuga, um corte entre a história central da dança e o desejo de movimentações que estejam mais próximas de uma orientação singular do corpo daquele que a atualiza? Desse lugar, o corte se esbarra em uma específica linearidade histórica, talvez necessária para a compreensão do que sua vertigem indicava como nova proposta para a investigação, tração que desemboca tensão. Em uma carta resposta à bailarina e diretora Aat Hougée, Paxton escreve:

Seus comentários frios sobre formas tradicionais, criadas por gente morta (artisticamente) e pelas quais estudantes são forçados a passar, deixam de lado as verdades de muitas pessoas, sejam elas vivas ou mortas (de fato). Por quê? Não são verdades perfeitas, é claro, mas você está falando da tradição ocidental de dança, que todos os professores do seu instituto sabem, e que eu também estudei e que me deu muito da base para o Contato Improvisação. Você achou que Contato Improvisação caiu do céu? (...) Você reparou que não há exercícios para os pés ou as pernas em uma aula típica de contato? Eu supus que os pés, pernas, sistemas circulatórios e juntas do passado eram verdades bem substanciais, e que não havia necessidade imediata de substituí-las ou apagá-las. Além disso, eu presumi que aquelas pessoas também estariam estudando Tai Chi Chuan e Aikidô, assim eu fiz do CI uma forma de ponte para que estudantes de dança ocidental (e tradicional) chegassem nas pouco conhecidas formas orientais. É uma abordagem inclusiva, talvez com base em conselhos que recebi de Pauline Koner, uma famosa dançarina moderna: estudar tantas técnicas quantas eu pudesse com integridade. Isso se mostrou uma excelente orientação porque na realidade o estudo é o corpo humano, e na diversidade de materiais técnicos dos diferentes tempos e culturas havia uma variedade maior de informação, ao socorro de problemas sempre presentes: consciência, eficiência, longevidade.(PAXTON,1997,p.253).¹⁴

14 “Your chilly remarks about traditional forms created by (artistically) dead people through which students must be forced, toss aside the truths of many people alive and (really) dead. Why? They are not perfect truths, of course, but you are speaking of the dance tradition in the West which every teacher at your institute knows, and which I also studied and which gave me a lot of basis for CI. Did you imagine that Contact Improvisation dropped out of the sky? (...) Have you noticed that there are no exercises for the feet or legs in the typical contact class? I assumed that the feet, legs, circulatory systems and joints from the past were quite substantial truths and there was no immediate need to replace or erase them. Furthermore, I assumed that these people would also be studying Tai Chi Chuan and Aikido, so I made CI a sort of bridge for Western (traditional) dance students into the unfamiliar Eastern forms. Is it an inclusive approach, based perhaps on advice I heard from Pauline Koner, a famous modern dancer: to study as many techniques as I could with integrity. I found this excellent guidance because the real study is the human body, and in the various technical materials from different times and cultures a larger range of information was available to help with perennial problems: awareness, efficiency, longevity.”(PAXTON,1997,p.253)

É o disparate, como Foucault havia evidenciado, entre o corpo que se historifi(si)ca na relação de incorporar alguns aprendizados “mortos”, e a necessidade de criação do corpo que presentifi(si)ca a vida no agora. E o disparate, também, enquanto local de avaliação pejorativa no que cabe ao julgamento do outro, naquilo que emerge em discurso de um transviar absurdo entre os já afirmados contextos históricos da dança. É o que parece acontecer nessa resposta à bailarina Aat Hougée, na qual não tivemos acesso a primeira carta e ao início da discussão, mas somente a esse desejo de justificar a tração que Paxton desenvolveu em suas pesquisas. Foi uma resposta a um possível julgamento que posiciona a sua atividade na dança enquanto um desatino sem técnica, enquanto disparate que não reconhece a certeza de tantas técnicas já glorificadas e expostas. É a tensão histórica que, incorporada no corpo cotidiano do bailarino, vai criar o desejo de transvalorar certos modelos. E o que, afinal, aconteceu com essa sua abordagem relacionada ao desenvolvimento da experimentação de uma realidade calcada na abertura de novos universos de referências incorporais e de outras investigações corporais?

O que se traça nessa história que, quando contrapesada, adverte novas tensões? A pergunta não cessa de ter, também, uma ansiedade para quem quer desdobrar logo seus efeitos e revisitar suas causas. Se o texto citado acima foi escrito em 1992, onde o CI obtinha já seus 20 anos de experimentação e pesquisa, como calcular o efeito dessa abordagem nos dias atuais? Já estaríamos perto de uma relação corporal que imutabilizou a técnica do CI enquanto aprendizado suficientemente clássico incorporado ao universo de referência histórico? A dança já seria questionada em outros lugares, outros momentos, teríamos que nos lançar às novas exigências e às novas questões? Creio que não, os bípedes historicizam o que bem entendem dentro de suas avaliações que requerem grandes nomes e grandes acontecimentos. Mas, a história que trafega em torno da relação com uma singularidade emergente não cessa de ser revisitada no que lhe cabe assumir uma postura peculiar: o estudo de si, da consciência do movimento e a relação com uma abordagem que trafega em dimensões de um problema, diríamos, extemporâneo. Que qualidade tem a dança daquele que trafega na atualização improvisada de seus desejos vivos do agora?

Há um desconforto inicial em Paxton que enfrenta a ideia de uma dança que não desenvolva uma dimensão sensorial do bailarino, onde este possa lidar com aprendizados perceptivos relacionados à singularidade da ação, não sendo redirecionado pelo olhar de fora de um diretor-coreógrafo. Essa dimensão quebra uma produção cultural de valores focados no nome de um coreógrafo, na tradição produtiva da economia da dança solidificada no

mercado das grandes companhias. Nas experimentações que culminaram no aparecimento do CI temos a realidade de um coletivo composto por diversos artistas, sem a necessidade da atitude marcante de uma figura que tem olhar “de fora”, contribuindo para uma pesquisa que desenvolvesse a articulação cooperativa dos bailarinos e das incitações de Paxton. Ao dissociar a hierarquia de valor de um personagem central que dirige a criação coletiva, a dança articula-se através de uma nova estética: a pesquisa das pequenas percepções na movimentação cotidiana, as relações através do contato – abertura e desenvolvimento da sensibilidade, desenvolvimento da prontidão – através dos choques entre os corpos, e a improvisação como produto final do trabalho. Essa questão é fundamental para a abertura de uma nova maneira de se fazer dança e de se olhar a dança, pois a destituição de um valor que obtém na história do coreógrafo-diretor o reconhecimento que submeta os corpos ao baile das ideias desta figura central, quebra o formato do modelo cultural vigente o qual havia se tornado a única forma possível de se viver a dança profissionalmente. Mas, não estamos ainda nesse mesmo modelo de produção cultural que Paxton procurava destituir? Não estamos ainda unidirecionados a fazer uma carreira profissional em dança ainda através do olhar do diretor-coreógrafo?

Por meio do gerenciamento de novas práticas sensoriais que não apenas submetam o corpo ao que pode ser visto, mas sim ao que potencialmente pode ser vivido e experimentado, Paxton atrela conhecimentos orientais de suas vivências enquanto artista marcial e dos seus desejos enquanto pesquisador do movimento na dança. Atualmente, observamos nos livros de história da dança que esse momento surge com o aparecimento da dita pós-modernidade, chegando com a quebra total do elemento representativo e trazendo a cotidianidade dos movimentos para a cena, trazendo o palco necessariamente para vida. "Eu cheguei a pensar em Contato Improvisação como um evento físico melhor descrito negativamente: não é arte, não é esporte, não é a maioria das coisas que caracterizam a dança neste século"¹⁵ (PAXTON,2012, p.175)

Suas tantas negações ao que não se produzia mais no CI, podem ser citados: não profissionalizar a dança atrelada a uma companhia de um determinado diretor-coreógrafo; não representar movimentos coreografados, emoções e composições pela forma; não distinguir performer e público enquanto acontecimento social coletivizando a realidade da produção estética voltada somente para o olhar do público (através das jams).

¹⁵ "I have come to think of Contact Improvisation as a physical event best described negatively: not art, not sport, not most of the things that characterize dancing in this century."

O reposicionamento de uma heterogeneidade de elementos distintos que formam a relação entre dança e bailarino culmina com a aparição de uma nova realidade: o bailarino em experimentação constante de si não necessita de diretor, nem de coreografia e, no caso do Contato Improvisação, nem de palco. A radicalidade com que surgem as indicações de um corpo na dança vão de encontro à questionamentos ontológicos: o que é dança? O que faz o bailarino? Para quem se faz dança? Onde a dança acontece?



Figura 3. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Marcela Pantarotto.

2.5

Contra. Segundo a análise da bailarina e antropóloga Cyntia Novac, há uma necessidade de avaliação do contexto histórico em que surge o CI como forma de se obter um quadro geral das demandas culturais que culminaram na experimentação e na grande disseminação dessa dança. Para a autora, há uma espécie de retroalimentação entre as demandas sociais e as criações culturais que se fazem, ou não, segundo o impacto e o registro estético em que se insere em um determinado contexto. Segundo a autora:

Entender essas mudanças históricas levanta maiores questionamentos sobre as interações entre as técnicas artísticas e as vidas de participantes e de audiências em eventos artísticos. Levanta também questionamentos sobre a relação de ideias culturais com instituições sociais e movimentos sociais. Contato Improvisação incorpora questões que precisam ser negociadas na cultura, nos conceitos e nas práticas estadunidenses de habilidade física, arte, mente, corpo, toque, movimento, brincadeira, sexualidade, liberdade, e diferença. Como movimento social, o Contato Improvisação documenta mudanças pelas quais esses conceitos passaram durante as convulsões dos anos sessenta. Observar como ideias centrais a um período histórico podem emergir, com força, em um ambiente estético, nos dá uma visão para dentro do que foram os "anos sessenta" nos pensamentos e no comportamento rotineiros de alguns estadunidenses. Ademais, pessoas fazendo Contato Improvisação mantiveram a feição de contracultura por muito tempo depois do fim do movimento político que foi a década de sessenta. Contato Improvisação portanto dá um exemplo das possibilidades e problemas em manter ideias e práticas culturais mesmo face-a-face com mudanças sociais.”¹⁶ (NOVAC, 1990, p.12)

Direções de movimentos que repercutiram durante os anos 60 nos E.U.A. colocavam em cheque muitas situações, desdobrando-se na revolta de diversos grupos, com diferentes demandas, em vários engajamentos. Mas, seriam todos eles expressões contraculturais?

É fato que o Contato Improvisação se configurou através de um *contra* e de uma busca que convergia para a aproximação cada vez maior entre ações estéticas e corpo cotidiano, isto é, para uma articulação maior entre arte e vida. Mas, a política existente em

16 “Apprehending these historical changes raises larger questions about the interplay of artistic techniques with the lives of participants and audiences in artistic events. It also raises questions about the relationship of cultural ideas to social institutions and movements. Contact improvisation embodies issues which must be negotiated in American culture, concepts and practices of physical skill, art, mind, body, touch, movement, play, sexuality, freedom, and difference. As a social movement, contact improvisation documents changes in these concepts that occurred during the upheavals of the 1960s. Looking at how ideas central to a historical period can surface powerfully in an aesthetic environment gives insight into what "the '60s" were in the daily behavior and thoughts of some Americans. Furthermore, people doing contact improvisation maintained a countercultural image long after the '60s as a political phenomenon has ended. Contact improvisation thus provides an example of the possibilities and problems of maintaining cultural ideas and practices in the face of social change.”

grupos que se denominavam de um determinado setor, que convertiam suas relações na representatividade de um líder, e que estava disposta à argumentos e discursos que elencavam símbolos de resistência, não condiz muito com a realidade experimentada no Contato Improvisação. Tanto no seu conteúdo, quanto na sua forma expressiva, são explícitas as diferenças que esses experimentos produziram e provocaram, mesmo quando visto através do filtro histórico dos movimentos contraculturais. O que Novac nos lembra é que há uma explosão de muitas manifestações articuladas na mesma época em que se direcionaram forças para a solidificação de uma nova área, de um novo território, de uma nova experiência de comunidade. Mas, o desconforto de Steve Paxton, primeiramente contra uma certa hierarquia de valores estabelecidos entre coreógrafos e bailarinos, poderia ser remetido instantaneamente ao discurso de uma luta por democracia e de uma comunidade igualitária enquanto discurso político essencial?

Encarando esses movimentos do ponto de vista ideológico, em que a representatividade de certos segmentos da sociedade lutavam por seu espaço dentro de um contexto e de uma demanda que reivindica o direito de acesso a certas estruturas sociais, obtemos uma clara diferença com as relações estéticas que não levantam bandeiras discursivas e nem discursos ideológicos. A diferença entre as demandas que se ocupam de adentrar nessa forma de investimento social se articula sob a espécie de uma ideologia, seja ela pacifista, feminista ou por reivindicação de ser um bípede com as mínimas condições igualitárias que pressupõem uma democracia de direito, extremamente necessária para os movimentos em questão. Mas, e se pensarmos fora de uma estrutura ideológica e discursiva, onde valores que repercutem enquanto realização de uma busca possam se adentrar em um universo de valoração singular, que permeie atitudes estéticas e coletivas que não substraia as relações de poder a uma atitude de representatividade social?

Essa ampla abertura aos territórios de desenvolvimento singular vai além de uma busca representativa e ideológica que ganha suas marcas na superestrutura política. Porém, o que esse modelo ideológico impõe enquanto marca na ação singular de toda e qualquer resistência cultural, é o fato de ainda entender o agente político enquanto sujeito, não enquanto produção de subjetividade, onde os mínimos processos de singularização são maquiados segundo uma produção e modelização social na sua forma macropolítica somente.

representação, mas a de uma modelização que diz respeito aos comportamentos, à sensibilidade, à percepção, à memória, às relações sociais, às relações sexuais, aos fantasmas imaginários, etc.(GUATTARI & ROLINK,1996, p.28)

Pois se antes, até a metade do séc. XX, a subjetividade se encontrava subjulgada e abafada por um poder misôgeno, heteronormativo, messiânico e publicitário, se antes a representação era a maneira do poder exercer um discurso de segregação, agora, na era do CMI, é a subjetividade excitada, incitada, produzida e criada, cada vez mais, através de um discurso de liberdade e de aceitação das diferenças, engajando-se e se enganchando em cada mínima capacidade de afecção e produção de desejo, tanto no *socius* quanto nos processos de singularização, tornando-se duas forças inseparáveis.

Se nos vemos então em uma crise da representação, que primeiramente passa por um desejo de revisão do contexto ideológico enquanto possibilidade de resistência política, passamos pela compreensão da subjetividade enquanto produção maquínica que, para resistir a essas modulações da singularidade, pode encarar a luta do desejo enquanto luta social, não mais segregada em termos de questões representativas do sujeito histórico.

O desdobramento de um ritmo de trabalho, e de tempo criativo, cabe agora a uma lógica de uma mais-valia subjetiva, onde capital econômico e subjetividade fundam-se em uma mesma espécie de articulação do poder (GUATTARI,1977)

O que o CI e a relação com as vertentes de poder, com a entrada direta para uma especialização da subjetividade produtiva, como os moldes do CMI, insistem em incitar, pode ser averiguado não enquanto uma representação de um antigo modelo contracultural que se estende até o séc. XXI, mas sim enquanto uma forma potencializadora de, já no início dos anos 70, burlar as condições ideológicas bem definidas dentro de uma resistência representativa.

A crise da representação pode ser vista não a uma falta de representatividade, como no caso dos modelos de resistência ideológicos, mas sim a um excesso de suposições representativas. Há uma discussão na *Contact Quarterly* volume 14 de 1989, em que Steve Paxton responde a uma artigo de Cynthia Novac publicado na edição anterior, onde esta havia articulado os supostos valores de igualdade e liberdade como princípios do Contato Improvisação.

Deixe-me ver. Eu depreendo do título da coluna de Cynthia Novack na seção "Ainda em Movimento" ("Igualdade e Hierarquia em Contato Improvisação") que igualdade e hierarquia estão em oposição. Eu receio que um tropeço foi colocado à nossa frente por uma certa crítica de dança - em associação livre - que já descreveu o CI como mais democrático do que outras formas de dança. Eu meio que⁴⁸

lembro dessa linha sendo tomada por jornalistas subsequentes - descontração, dança para o povo, etc., este tipo de imagem surgindo sem ser censurada, examinada e talvez nem verificada. Na verdade, até o momento em que Novack me questionou, recentemente, eu não me lembro de ninguém, dos muitos que escreviam sobre dança, ter feito indagações nesse sentido. (...) Eu creio que concordo com a tese de Dumont. Concordar com valores cria limitações nos direcionamentos individuais. E humanos são animais comunicantes - nós somos tirados do nosso caminho por eventos bem mais sutis do que concordar com valores. (...) Ainda analisando as palavras um pouco mais, o Contato Improvisação não poderia ter "abraçado valores de individualismo, de igualdade, e de relações horizontais", porque o CI não faz coisa alguma. É algo a ser feito.¹⁷ (PAXTON, 1997, p.167)

Para Paxton, eleger a liberdade enquanto princípio estipula um comprometimento discursivo que não atua enquanto valor real se a efetuação desse signo não for mantida e escolhida a cada momento. O valor de igualdade comunitária e não-hierárquica pode estar presente no momento em que a contrariedade exigia um novo lugar que não somente o de uma “ditadura” coreográfica das companhias de dança. Mas, este valor não é necessariamente ensinado através das práticas desenvolvidas pelo Contato Improvisação, ele não é necessariamente algo a ser alcançado, ele talvez seja uma orientação, um valor que se tornou uma espécie de território, uma base que amplie as condições não hierárquicas entre coreógrafos e bailarinos para que algo mais passe por ali. Não se pretende uma associação com um valor que necessita ser mantido, acionado, discutido, enquanto termo de uma nova política universal nos aspectos discursivos de seu uso para a dança. O valor, enquanto uma esquematização ideológica, não condiz com a pesquisa do CI no seu princípio de lidar com forças minuciosas que agem no corpo, não pretende instituir-se revolucionário no corpo social, sim lidar com os afectos que cada corpo carrega – sabendo também que o desejo sempre condiz com um “real social” (ROLNIK, 2006)

Talvez, uma ideia de democracia e de igualdade atravessem essas práticas, mostrando-se enquanto forma de expressão em certos coletivos, mas estas não se configuram

17 Let me see. I gather egalitarianism and hierarchy are opposed in the title of Cynthia Novac’s columns in the last “Still Moving” section (“Egalitarianism and Hierarchy in Contact Improvisation,” *CQ vol XIII no.3*). I fear a trip has been laid on us by some free associating dance critic who once described CI as more democratic than other dance forms. I sort of remember that line getting picked up by subsequent reportes- free-wheeling, dance for folk, etc..., that kind of image arising uncensored, unexamined and perhaps unverified. In fact, until Novac questioned me recently, I don’t recall any of the many dance writers asking about this point.(...)I believe I agree with Dumont’s thesis. Agreeing on values creates constraints on individual directions. And humans are a communicating animal - we get jerked out of our path by far more subtle events than agreeing on values.(...). To pick at words just a bit more, Contact Improvisation could don’t have “embraced values of individualismo, equality, and anti-hierarchical relationships”, because CI cannot do anything. It is something to be done. (PAXTON, 1997, p.167)

enquanto práticas políticas discursivas e terrenos centrais de aparição. O Contato Improvisação é uma prática social, mas não enquanto modo de luta social com sua discursividade marcada e conquistas almejadas. Ao lidar com os aspectos sensitivos do corpo, ao buscar expandi-los, obviamente estamos condicionando nosso aparato subjetivo a situar-se em novos lugares que não, muitas vezes, os proporcionados pelas nossas capacidades de valorar algo. Valores que, quando formatados enquanto ideais, muitas vezes nebulam sensações e condicionam o corpo a pensar antecipadamente um fim, procurando por um objetivo específico. Tal prática muitas vezes subtrai a modulação expressiva de nossa improvisação, investindo na solidificação de uma consciência previsível. Mas, esse assunto trataremos mais adiante. Enquanto isso, vamos nos ater às questões políticas e culturais que atravessam o surgimento do Contato Improvisação.

2.6

Cultura: produção de bípedes históricos. Pensamos na quebra que o CI proporciona na economia cultural da dança, ao engendrar uma postura que considere a produção estética enquanto prática necessariamente coletiva e social, como no caso das sessões de improvisação (jam). Segundo Marina Tampini:

Pero Paxton dismantela un aspecto más que la disciplina se había dado a sí misma y que le da al CI rasgos muy particulares: se encargó de combatir lo que él llamo ser el *star system* de la danza, esto es la organización piramidal de las escuelas y compañías de danza. (...) puede leerse un conjunto de gestos y decisiones tomadas por Steve Paxton y los iniciadores de la forma CI en aquellos años: primero, la decisión de no nombrar la danza con el nombre propio de su principal creador como lo hacen la mayoría de las técnicas de movimiento (Graham, Humphrey, Limon, Cunningham, Feldenkrais, etc.); segundo, la decisión de no institucionalizar el saber CI a través de la creación de una escuela o instituto donde formarse; tercero (y quizás el gesto que golpea más fuertemente los fundamentos de como se ha entendido la creación en danza hasta ese momento), la desaparición de la figura del coreógrafo cuya labor compositiva es devuelta a los bailarines. (TAMPINI, 49, 2012)

Aí temos outra maneira de perpetuar e de encarar a produção cultural, através de uma aptidão para embaralhar os lugares até então estabelecidos enquanto movimentação subjetiva e econômica de um modo de se produzir dança. O modelo do nome, da marca, da empresa, da formalidade, da posse, dos direitos autorais, da institucionalização de uma forma, que recaem sobre o CI, são destituídos dos modelos de criação cultural. E se pensarmos além, ou antes talvez, através do formato em que se geriu e que se solidificou o caminho histórico cultural dos *ismos* e de sua linearidade, com grandes nomes eternizaremos o grande patrimônio

imaterial dos bípedes.

As patentes, o Estado Cultural, a indústria, a publicidade, o consumo, o consumo e mais uma vez o consumo. Como e com que traços se investiu e se insistiu o estabelecimento de alguns parâmetros que reverberam no modo de se produzir cultura? Como chegamos até esse lugar de divisões culturais (cultura de rua, cultura de massa, cultura acadêmica, cultura da dança, cultura da música, etc), de estratégias econômicas monopolizadoras? Como algumas valorizações estéticas se solidificam em certas cadeias discursivas, ordenadas segundo alguns interesses que, através de um investimento econômico e social, monopolizam as atribuições de valores culturais? São as entranhas da história estranhadas por alguns historicizados. O que passou? Algum bípede pergunta. Não entendemos o que passou, mas sim o que restou de corpo nesses passos. O bípede entretenimento. O bípede circo. O bípede no zoológico. Pensar a dança através de seus limites virtuosos pressupõem o bailarino enquanto representante de técnicas somente (bípede circo), através da sua capacidade de fisicalizar para o outro um distração amansada, que se faz através de uma imagem neutralizada de um investimento singular (bípede entretenimento), através de sua condição de corpo de baile para as regras de um coreógrafo que irá ditar seu sobrevivencialismo econômico (bípede zoológico) – ração no fim do dia.

Onde foi, em que limite se deteve, como foi o bailarino especializado e espacializado, não somente temporalizado, mas como ganhou espaço, e como destituiu o sem nome, o que não representa um nome, como chegou nesse limite em que se torna o profissionalismo somente afirmado nas características técnicas perpetuadas enquanto partitura de movimentos dados?

Dança invadindo corpo e universos incorporais, lógica estranhada dos nomes que, corporificam relações históricas e mercadológicas, ditando o fazer de outros corpos para que a dança aconteça. Grandes nomes para grandes corporações. Museu histórico de técnicas eternizadas. Esqueceram-se os bípedes que bailarinos não vivem em museus, morrem neles. Vertigens próprias: quem incorpora história cultural enquanto relação física tecnicista, somatizando a forma e a expressão dos movimentos corporais, adotando para o corpo - somatizando - a realidade histórica produzida para que as ferramentas do profissionalismo se erga? Bailarinos são bípedes com museus dentro de si, vivendo em um zoológico chamado palco. Quanto pessimismo, alguns pensariam. “Mas, por favor, não vos façais de tão delicados! Não passamos, todos juntos, de umas lindas bestas de carga.” (NIETZSCHE,⁵¹

2006, p.67)

Não façais vós, também. O que passa nas modulações intensivas e expressivas do movimento dançado? Suas ferramentas técnicas, ainda na metade do museu do sec. XX, inseriam metodologias de forte relação formal das práticas exercidas no ocidente, ainda com as características de uma arte que deveria ser esteticamente valorada para o público, para a apreciação daquele que a observa para a contemplação. E haveria algum sentido histórico, que clame pelo desejo de uma recolocação do pensamento estético, através de um olhar incisivo desse mesmo bípede que dança? Como ele nos mostraria o artifício de suas marcas e dos seus enredos submersos, investigação do que escorre entre os nomes e sob a evolução linear da cultura enquanto patrimônio histórico da humanidade? Estratégia talvez, de um balé dos métodos cartográficos que percebem movimentos, diferenciando-se do mapa, que traça a imobilidade enquanto ponto, e não o traço enquanto marca.

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 23, 2006)

No modelo cartográfico, o pensamento se dá através de seus inúmeros traços efetuados, movimentos, ações, podendo verificar até onde o acontecimento se desenvolve não somente no seu ponto demarcado enquanto passado, imobilizado pela força do tempo que avança. Na cartografia, podemos acessar ritmos distintos e atualizar certos locais de desenvolvimento em que o sentido do pensamento cai e emerge e como ele se desenrola no seu modo de ser contemporâneo. Por isso, voltamos a atualizar um sentido, onde o conceito de cultura pode ser não só um ponto localizável no espaço evolutivo dos conceitos humanos, sim como um produtor semiótico no modo de produzir a subjetividade: um movimento, uma passagem e o que ela arrasta nesse mover. A cultura, com os seus movimentos, pode ser encarada enquanto colocação de uma disponibilidade humana de produção e criação conforme os modelos instituído pelas políticas vigentes, sejam elas perpetuadas enquanto acontecimentos sociais, econômicos e/ou afetivos. Como alcançar o sentido da produção cultural em dança que impõe ao bailarino um eixo específico de desenvolvimento técnico? Como localizar movimentos em que um outro sentido emergja da necessidade de romper com modelos culturais, econômicos e sociais delineados como condição ao

profissionalismo?

Para tanto, um vetor de tensão se desemboca para uma quebra, mas também para um retorno, cartografia da improvisação, até onde se fez o traço. Segundo Guattari, o modelo de produção, desenvolvimento, disseminação e registro da cultura obtém “(...) três sentidos que aparecem sucessivamente no curso da História e que continuam a funcionar, e ao mesmo tempo.” (GUATTARI, 1996, p.19)

Isto é, um sentido de cultura não foi prevalecendo sobre outro, mas foram sendo ativadas concomitantemente novas formulações e estratégias de se pensar e fazer a modulação cultural no *socius* – na subjetividade. No seu texto denominado *Cultura: um conceito reacionário?* o conceito de cultura mantido ao longo do tempo pelas sociedades capitalísticas¹⁸ acaba por funcionar concomitantemente segundo três eixos que se diferem pelo valor, mas que coexistem enquanto atividade permanente da produção da subjetividade. Esse elemento é fundamental às práticas culturais do capitalismo e de suas infinitas variações no regime semiótico que o desenvolve. Os três tipos de produção cultural são: A – cultura-valor: julgamento de valor relacionado as práticas que afirmam ou não a constatação de realidades culturais “aquilo é ou não é cultura”; B – cultura-alma coletiva: ideia de que todos tem cultura, todos tem uma identidade cultural, a multiplicidade cultural é a maneira da democracia se efetivar em um acolhimento e demarcação geral das inúmeras identidades existentes; C – cultura-mercadoria: todos os bens, materiais e imaterias, profissões, objetos, que carregam seus valores relacionados ao valor monetário ou estatal (GUATTARI, 2005).

O jogo semiótico operado por essas três “ferramentas” instituem o valor cultural de um determinado bem, condizendo com uma espécie de generalização do que é ou não é cultura mas, também, incita novas marcas identitárias das múltiplas culturas existentes e, na maioria das vezes, as torna acessíveis por meio do produto; do consumo de mercado. Há uma

18 “O termo “capitalístico” é utilizado como sinônimo de sistema “capitalista-urbano-industrial-patriarcal”, não apenas para definir as relações sociais características do capitalismo, mas também para aquelas que foram engendradas pelo socialismo burocrático. Tais sociedades em nada se diferenciam do ponto de vista do modo de produção da subjetividade. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social. Deve ficar claro que a expressão estende-se a todas as formas de organização social fundadas sobre relações de exploração do capital, seja ele privado ou estatal. Além disto, a todos os modelos econômicos que fazem da natureza simples objeto de dominação, exploração, consumo e descarte. Dessa forma, o termo refere-se a todo um universo cultural e ético, e não simplesmente a uma categoria econômica.”(BERARDI & NOBRE, 2010, p.1)

hierarquia invisível e palpável nesse modelo de exposição dos produtos culturais: a cultura científica, a cultura popular, a cultura de massa. Todos esse modos de nomeação participam de interesses reais que disseminam a possibilidade de injetar e fazer surgir novos tipos de cultura identitária por meio da mercadoria. Esse sistema de controle não é rígido, nem duramente ameaçador, não participa de um modelo disciplinar visivelmente fascista, não impede que a cultura aconteça e a que a contracultura floresça. Na realidade investe e soma todas as possibilidades da cultura aparecer, produzindo não só a subjetividade, mas as condições inconscientes dessas subjetividades no seu porvir. Nesse sentido, para o autor, o conceito de cultura é extremamente reacionário, pois desenvolve e participa desse deslocamento da realidade produtiva da subjetividade através de uma inscrição imediata aos moldes de controle do CMI. Cultura enquanto termo que se expande e se dilata por alguns poderes dominantes no investimento e no acesso de produção de corpos *biopolíticos*¹⁹ atuais mas que, perante a filosofia de Nietzsche, surge já no pensamento moderno enquanto estrutura política:

A cultura e o Estado – não haja engano a respeito disso – são antagonistas. “Estado cultural” é apenas uma ideia moderna. Um vive do outro, um prospera à custa do outro. Todas as grandes épocas da cultura são tempos de declínio político: o que é grande no sentido cultural é apolítico, mesmo antipolítico. (NIETZSCHE,2006, p.58)

Nesse sentido, a cultura se torna uma ideia moderna de um experimento político através da solidificação de valores que mesclam essas duas realidades. A separação entre Estado e cultura confunde-se, vira um elemento instituído enquanto representação dos infinitos modos de expressão de uma coletividade. O que não a diferencia também de uma lógica de mercado, de uma indústria cultural que abrange e produz, aqui e ali, sentidos equivalentes ao colocados pelo poder Estatal (e vice versa). Já na era do aparecimento do dito *capitalismo cognitivo*²⁰ (BIFO, 2007) essa exposição se torna mais crucial, mais incisiva e, ao

19 Alguns pensadores, como Michel Foucault e Toni Negri, apontam as relações entre sistema de poder e subjetividade através do conceito de biopolítica, outros o tratam de capitalismo cognitivo, capitalismo cultural ou CMI. Utilizaremos mais a concepção de Guattari através do conceito de CMI já explicitado anteriormente, mas traçaremos, algumas vezes um paralelo com a biopolítica que, Segundo Negri: “A biolítica é, portanto, essa perspectiva dentro da qual os aspectos político-administrativos se juntam às dimensões demográficas para que o governo das cidades e das nações possam ser aprendidos de maneira unitária, reunindo ao mesmo tempo os desenvolvimentos naturais da vida e de sua reprodução, e as estruturas administrativas que a disciplinam(a educação, assistência, a saúde, os transportes, etc.)” (NEGRI,2001, p.33)

20 Trabalhamos aqui, algumas vezes, assim como o termo biopolítica, com o conceito de capitalismo cognitivo, que muito se aproxima do conceito de CMI- Capitalismo Mundial Integrado de Guattari. Segundo Bifo: “Na realidade, o capital é a modelidade específica de valorização econômica das energias sociais e intelectuais, e impregna todo o sistema cognitivo,

mesmo tempo, mais labiríntica, como o pensamento de Guattari nos sugere. Posto que, os eixos que captam o sentido do desenvolvimento do conceito de cultura não são substituídos, mas sim acumulados enquanto cerceamento subjetivo da produção artística. Se pensamos o conceito de contracultura relacionados não enquanto uma nova cultura insurgente que, nos tempos atuais, já estaria necessariamente validada pelo sistema de controle da “mais-valia” subjetiva que é a cultura, poderíamos tomar esse termo enquanto uma contracultura que vá contra o sentido mesmo em que o conceito de cultura opera. Um contra possível do que há, contra o modo de operação em que o conceito surgiu e é mantido no sistema do CMI. O fato de ocorrer uma mudança que desloca o conceito para além de uma realidade meramente estatal pode ser avaliado segundo o movimento de um cenário paralelo ao desenvolvimento do CI nos anos 70, onde a solidificação de valores mais incisivos e dissimulados se instauram na produção de subjetividade em escala planetária. Há uma modificação do cenário político cultural e a incorporação de tentativas de resistência ao modo de produção em que a cultura se fazia.

Até o início dos anos 1960 estávamos sob regime fordista e disciplinar que atingira seu ápice no *american way of life* triunfante no pós-guerra, no qual reinava na subjetividade a política identitária e sua recusa do corpo vibrátil – dois aspectos inseparáveis, porque só na medida em que anestesiávamos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou seja uma identidade. Caso contrário, somos constantemente levados a redesenhar os contornos de nós mesmos e de nossos territórios de existência. Até aquele período, a imaginação criadora operava principalmente esgueirando-se pelas margens. Este tempo encerrou-se nos anos 1960/70 como resultado dos movimentos culturais que problematizaram o regime em curso e reivindicaram “a imaginação no poder”. Tais movimentos colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que naquele momento começa então a perder hegemonia. Cria-se uma “subjetividade flexível”, acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir, no coração do desejo, o modo de vida “burguês”, sua política identitária, sua cultura e, evidentemente, sua política de relação com a alteridade. Nesta contracultura, criam-se formas de expressão para aquilo que indica o corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo, dando conta das problemáticas de seu tempo.(...)Hoje estas mudanças se consolidaram. O cenário de nossos tempos é outro: não estamos mais sob regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma. Dispomos todos de uma subjetividade flexível e processual tal como foi instaurada por aqueles movimentos – e nossa força de criação em sua liberdade experimental não só é bem percebida e acolhida, mas é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamourizada. Mas há um porém, e que não é nem um pouco negligenciável: hoje, o

modelando sua percepção, seu comportamento. O que podemos propor não é abolir totalmente o capital (o que significaria quase abolir uma função cognitiva, uma modalidade de semiotização encarnada no cérebro da sociedade), mas mudar continuamente seu equilíbrio, evitando sua estabilização, e assim impedir que se consolide uma forma de poder imóvel enquanto o conteúdo produtivo está em constante mutação.” (BIFO, 2005, p.35)

principal destino desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade para as sensações, indicadoras dos efeitos da existência do outro em nosso corpo vibrátil. Não é absolutamente esta a política de criação de territórios – e, implicitamente, de relação com o outro –, que predomina em nossa contemporaneidade: o que nos guia nesta empreitada, em nossa flexibilidade pós-fordista, é a identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Ora, independentemente de seu estilo ou público-alvo, tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existiriam paraísos, que agora eles estão neste mundo e não num além dele e, sobretudo, que alguns teriam o privilégio de habitá-los. Mais do que isso, veicula-se a idéia de que podemos ser um destes VIPs, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação, etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem. (ROLNIK, 2008, p.5)

A contracultura se revela enquanto forte modificação nessas cadeias de produção cultural, operando primeiramente enquanto relações marginais com as grandes indústrias culturais até então valoradas, segundo poderes que ditavam as regras e os parâmetros existenciais daqueles que a consumiam. Já no início dos anos 70, segundo Rolnik (2008), a configuração política nos países que adotam a postura neoliberal começa a ser valorada através das condições de diversidade cultural, ocorrendo uma captura dos movimentos de criação até então apresentados pelos mesmos elementos que traziam as vertentes dos âmbitos contraculturais. Assim, revelam-se as estratégias do novos meios de produção da subjetividade em que o CMI surge para uma nova fase do capitalismo: o *capitalismo cognitivo*. Nessa mudança de valores e de sentido para a produção do próprio conceito de cultura, o Contato Improvisação surge em meio a essa ebulição de capturas e criações dos modos de produção cultural.

Os três eixos de Guattari revelam que no modelo de regime atual – iniciado nos anos 70 – a cultura-mercadoria dissemina um modo de produzir cultura ao mesmo tempo em que captura os movimentos de resistência que a perpassam. Nesse novo momento, impera o que até hoje podemos falar de uma produção maquínica no seu sentido de perder a vulnerabilidade do corpo vibrátil em prol do consumo, máquina de produzir consumo. Máquina bípede de consumir sentidos, não estes meramente prontos, mas situados em uma relação até mesmo anterior ao desenvolvimento da produção cultural, no cerne da produção de subjetividade. Não se torna um mero consumo econômico de bens matérias, mas um consumo dos tipos de estratégias de criação, nas modulações da percepção de tempo, de realidade, de sensibilidade, de comunicação, de relação com o social. É esse o campo da vulnerabilidade do corpo vibrátil de Rolnik que é atravessado nas variações das matérias de expressão sensitivas, no seu poder de afecção.

Essa mudança estratégica é sentida e não só legitimada por uma tentativa de resistência que esteja, ainda enquanto resistência ideológica, ao nível da representação, posto que a representação foi ela mesma capturada, a identidade, ela mesma já é limitada a um retorno às esferas de sentido reativas, as imagens publicitárias se tornam não mais situadas enquanto movimento de modelização do sujeito, mas enquanto pronunciadoras de territórios anteriores a uma sujeito, encontrando-se no cerne da produção sensível, imaterial, cognitiva, mental e social. Como resistir a esse modelo, sendo que a condição de representatividade social e cultural já se encontra devidamente capturada?

São tantas questões inauguradas nesse momento em que o capitalismo se reinaugurava, e são tantas as perguntas que ainda persistem, apontando e desejando novos locais de resistência e criação, como Guattari nos mostra, abismado:

Como fazer com que a música, a dança, a criação, todas as formas de sensibilidade, pertençam de pleno direito ao conjunto dos componentes sociais? Como proclamar um direito à singularidade no campo de todos esses níveis de produção, dita "cultural", sem que essa singularidade seja confinada num novo tipo de etnia? Como fazer para que esses diferentes modos não se tornem unicamente especialidades, mas possam articular-se uns aos outros, articular-se ao conjunto do campo social, articular-se ao conjunto dos outros tipos de produção (o que eu chamo de produções maquínicas: toda essa revolução informática, telemática, dos robôs, etc.)? Como abrir – e até quebrar – essas antigas esferas culturais fechadas sobre si mesmas? Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais a nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (GUATTARI, 1996, p.22).

Muitas perguntas para a tentativa de formular resistências. Ora esse questionamento se intersectava aos procedimentos e investigações do CI ora ele sugeria uma nova forma de resistência cultural. Em tempos que a produção de subjetividade se dá enquanto fator econômico de investimento social e político para a manutenção de um poder específico, como na era do capitalismo cognitivo, é possível, necessário, e até mesmo urgente, acentuar as condições culturais em que é possível engendrar uma criação coletiva. No CI usamos a resistência para localizar o corpo do outro, pois se não há resistência, deixamos o corpo cair no vazio. E por mais que a condição do perigo na improvisação seja cair mesmo no vazio, que estejamos vulneráveis e atentos a prontidão da queda. Mas, que haja um resistência, um tempo, um silêncio em que a vulnerabilidade do corpo se faça, mesmo enquanto constituidor de uma resistência. Ao invés de uma resistência dura, enrijecida pela atitude muscular da força, utilizamos a relação gravitacional, o impulso do outro e as relações com o chão para formar uma resistência maleável e relaxada – absorção do outro para redirecionamento₅₇

do movimento. Condição para que a dança se faça, para que o chão ofereça a queda real. Resistência enquanto tensão, relaxar para absorver, queda também enquanto condição de poder colapsar.

O que esse contrapeso do CI tem a oferecer ao tensionar e resistir um antigo modelo de produção cultural, ao mesmo tempo em que ocorre uma mutação no sentido e nos valores que o próprio capitalismo engendra em sua nova fase cultural? O que inicia nessa fase e se solidifica até os dias atuais? Ainda seria possível o CI enquanto resistência aos modelos de produção cultural a partir dessa nova fase “cognitiva”? Seria possível sair do lugar em que a cultura é valorada e disseminada segundo os territórios mencionados por Guattari, despertando um outro modo de porvir coletivo, auto-referenciamento subjetivo disseminado enquanto condição de uma nova espécie de comunidade que contraria certos conceitos empregado pelos micromovimentos de estabilização cultural?

Uma pequena percepção valiosa, uma movimentação rápida, alta performance do gerenciamento motor, maleabilidade de princípios, mutações inesperadas, procedimentos inusitados, e/ou lentidões turbulentas, espaços invisíveis, relações distorcíveis, pausas dançantes. O alcance de um poder que institui modos e meios de viver como no sistema do CMI, parece também confabular em novas táticas e gerenciamentos da atividade cognitiva. Para isso, um coletivo que estructure redes de comando e novos meios de gerir estes meios, saindo de uma busca comunitária de indivíduos fortemente amparados por um desejo de identidade comum, como parece pertencer os movimentos de contracultura dos EUA (no sentido em que suas bases são definidas através de um modo de vida igualitário e democrático, onde a estética e o modo de luta é uniforme e unidirecional), depende de uma velocidade mais rápida, ou talvez mais lenta, onde os tentáculos da nomenclatura cultural os alcance.

Tais questionamentos não apresentam novidade nem na articulação da militância política nem no contexto psiquiátrico; nem na atividade filosófica, que busca novas dimensões tanto para os valores como para os princípios de uma comunidade.

Como sustentar um coletivo que preserve viva a dimensão de singularidade? Como criar espaços heterogêneos com tonalidades próprias e atmosferas distintas, permitindo que cada um se enganche a seu modo? (...) Uma atenção que permita o contato e que preserve a alteridade? Como dar lugar ao acaso sem programá-lo? (OURY apud PELBART, 2006, p.1)

A introdução de uma energia suscetível de modificar as relações de força não cai do céu, ela não nasce espontaneamente do programa justo, ou da pura cientificidade da teoria. Ela é determinada pela transformação de uma energia biológica – a58

libido – em objetivos de luta social. É fácil reduzir tudo às famosas contradições principais. É demasiadamente abstrato. É até mesmo um meio de defesa, um troço que ajuda a desenvolver fantasias de grupo, estruturas de desconhecimento, um troço de burocratas; se entrecheirar sempre atrás de algumas coisas que está sempre atrás, sempre em outro lugar, sempre mais importante e nunca ao alcance da intervenção imediata dos interessados; é o princípio da “causa justa”, que serve para te obrigar a engolir todas as mesquinhas, as míseras perversões burocráticas, o prazertinho que se tem em impor – “pela boa causa” – caras que te encham o saco, em forçar tua barra por ações puramente sacrificiais e simbólicas, para as quais ninguém está nem aí, a começar pelas próprias massas. (GUATTARI, 1977, p.16).

Que tipo de êxodo cultural, defecção artística, desobediência afetiva são pensáveis hoje? Se levamos em conta as novas modalidades de produção de sentido, sua disseminação, sua captura e esvaziamento, como pensar uma desobediência cultural e subjetiva? Como os Tute Bianchi por exemplo lidam com esses avatares de produção de sentido hoje? Como tornam inoperante o comando de sentido? Que estratégias inventam para fugir às armadilhas midiáticas e militares? Que dimensão “performática” suas manifestações têm tomado, que tipo de “presença” eles propõem, que poética política estão inventando? Que modo de subjetivação introduzem nas suas aparições, que humor eles provocam, com seu auto-sarcasmo, que devires eles suscitam? Que povos por vir eles anunciam, no seio da Multidão? (PELBART, 2003 p.133).

Trata-se de uma comunidade que articule realidades multiplicadas em torno de um conceito de cultura palpável, mas de difícil acesso a essa mesma nomenclatura, não sendo representado por um valor predominante de uma longa estratégia que invista somente na sua dimensão de visibilidade social. Sabendo, claro, que as articulações identitárias são necessárias na realidade política de uma luta macrossocial (feminismo, movimento negro, indígena, cigano, etc.), a luta das minorias é uma luta pelo mínimo de condições possíveis para a sobrevivência cotidiana. Mas, e as questões que não condizem necessariamente com a identidade, e sim com algo anterior, ou posterior talvez, em que se mostram necessárias articulações de realidades singulares, de questões que ainda estão para serem esboçadas na sua articulação discursiva, que vem à tona em momentos de pura solidão e da mais exposta relação: que comunidade é essa que possa ser articulada não pelos seus pontos igualitários, mas pelas suas diferenças, em relação a elas, com elas?

A questão que aqui se expõe é de uma minoria microscópica, molecular, como diria Guattari, criação de territórios de ações a que podemos dimensionar as relações dos corpos em uma produção que pretenda, já na sua pré-produção de subjetividade, direcionamentos de fuga de uma captura discreta que certos dispositivos fornecem. Haveria algum lugar para esse talvez dito impossível? Comunidade que leve em consideração não só a produção de seu sentido enquanto relação de valor, alma-coletiva ou mercadoria. Haveria possibilidade de um contra anticultural? Os investimentos que aqui se procura encaram o desejo de contrapesar o

outro enquanto uma resistência cultural no real/social, e se configuram além da necessidade de assimilação dentro dos compassos da grande história, de uma individualização e sujeição dos afectos a um nível do sujeito/gênio das grandes entidades renomadas da memória coletiva. Quem faz o quê com essa cultura que dança, o quê passa por ali?



Figura 4. EIMCILA, 2015. Foto: Carol Barreiro.

2.7

Comunidades. O Contato improvisação não dançou pela paz mundial, não saiu às ruas exigindo o fim da guerra do Vietnã, mas possivelmente contemplou-se e foi contemplado pela abertura aos novos universos de valor incorporais que estas práticas puderam dar mais vazão. Como, por exemplo, o interesse entre os não-bailarinos em obter classes de uma dança evidentemente mais libertária do que os moldes da dança moderna. O aparecimento do Contato Improvisação enquanto comunidade, evidencia o caráter experiencial de suas relações extremamente ligadas ao cotidiano, ao comum, ao corpo que movimenta-se através de uma relação não virtuosa com o movimento, da relação de forças que qualquer corpo está submetido. É daí que surge a ideia de uma comunicação perceptiva através do corpo e, em relação ao toque, de uma liberdade comunicativa desprendida da linguagem verbal. A comunicação na dança forma então essa comunidade de bailarinos que falam uma mesma língua: o silêncio comunicado através do movimento e do toque.

Enquanto estratégia comunicativa de acontecimento social o CI inclui-se enquanto comunidade, mas afastada das prerrogativas ideológicas existentes nas linhas de análise

acima colocadas. O comum dessa comunidade parece ser o aparecimento de uma estética que, de fato, trabalha para uma comunhão social. Essa comunidade, sugerida enquanto necessária para que a dança aconteça (dançar com mais corpos é prerrogativa de uma jam), carrega um limite claro das possibilidades de perpetuação da improvisação em um contexto social, posto que a jam traz essa característica de articular um espaço aberto e público para a dança ocorrer. Nesse sentido, essa comunidade carrega um princípio comum: improvisar. Mas em que tipo de comum se estrutura?

Longe da hierarquia do coreógrafo, ainda temos a figura de Steve Paxton plainando nesse acontecimento, pensador e articulador da pesquisa que, querendo ou não, foi por ele engendrada. A questão e o desconforto que Steve Paxton coloca com a criação do CI pode se relacionar com os três modos de subjetivação de Guattari em relação ao conceito de cultura. Enquanto crítica a uma cultura-valor, no sentido de ditar o que seria e o que não seria dança, podemos evidenciar a prática do CI denominada *small dance*, onde nos colocamos visivelmente parados até perceber o ponto de relaxamento em que nossa estrutura se mantém de pé, sem as tensões desnecessárias, provocando uma dança microscópica e abrindo nossa percepção a minuciosos movimentos, refletindo-se na imagem de um corpo que parece estar parado, mas que na realidade dança. Um corpo parado, cambaleia por instantes, mas mantém-se de pé, não demonstrando nenhuma expressão facial, apenas doando-se a observação ativa daqueles mínimos desequilíbrios que ocorrem no corpo. Este tipo de imagem nos oferece um questionamento: o que é dança e o que não é? Ainda é possível definir um lugar específico para a dança, posto que ela se encontra na paragem e também no caminhar, na gestualidade cotidiana, no comum onde se encontra todo o tipo de movimentação? Práticas que foram se maturando já na *Judson Dance Theater*²¹, em que o comum se tornou uma das prerrogativas para que o dança não limitasse sua expressividade na denominação feita por uma cultura-valor. Segundo Marie Bardet:

A partir de 1961, Steve Paxton presente *Proxy* – que ensejaria formar parte del primer concierto del Judson Dance Theater- donde son incluidos momentos de caminar simple, en tanto movimiento no especialista, común. Incluir el caminar

²¹ *Judson Dance Theater*, ou *Judson Dance Group* (cada autor o intitula de uma forma) foi um espaço de construção coletiva onde vários artistas, embutidos das ideias da estética da performance arte, experimentaram suas produções. Em Nova Iorque, no início dos anos 60, esse espaço, sediado na igreja Judson, colaborou com os processos e o desenvolvimento da dança contemporânea, dando bases para uma investigação coletiva onde bailarinos experimentaram sua potencia performática e o desenvolvimento da pesquisa singular. Steve Paxton encontrou, na Judson Church, um local de pesquisa e criação para iniciar a investigação que culminaria, na década seguinte, no surgimento do Contato Improvisação.

cotidiano en la danza, desde una espacialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar. A través de una empatía, cinestésica, los espectadores sienten una comunidad de movimientos posible, y se desplazan conjuntamente, alejándose de aquello que Paxton criticaba en ocasión de otros espectáculos de danza, e incluso de los de Cunningham: “los espectadores corren el riesgo de salir de los espectáculos con la impresión de que sus propios movimientos no tienen ningún interés”. Este cuestionamiento de la relación entre la propia movilidad de los espectadores y de la danza exige desde entonces para esa generación, como en otros momentos, el proyecto de un desplazamiento radical del estatus del movimiento danzado. (BARDET, 2012, p.65)

O ato parado, o caminhar, o sentar, o levantar, o cair, todas essas ações não cultuadas enquanto dança, participam de uma noção anterior, revelando que a gestualidade carrega uma valoração, dependendo do seu modo e lugar de atuação. Essa separação fundamenta, através do entendimento cultural de uma forma de expressão, o que não é e o que é dança, traçando não só um tipo de relação entre sujeito e objeto cultural, mas também entre o pensamento do bailarino e a forma que sua dança acontece, isto é, na subjetividade que gera a investigação e o trabalho de quem se debruça na expressividade do movimento.

Os locais da dança, as formas, a produção desta, mantêm-se na base da instituição cultural que interfere nas condições da subjetividade em apreender suas matérias de expressão, de movimento, de limites entre o que é dito cotidiano, comum, e a estipulação de um contexto para o que pode ser valorado enquanto cultura artística. Sugerir que a dança se dá na movimentação cotidiana, nesse comum que propõe ao não-bailarino um lugar para o movimento ser efetuado enquanto expressão estética, dilata as valorações acerca da concepção do que é dança. Mas, que princípios se propõem, que formas de gerir esse comum se estruturam enquanto comunidade perante a desestruturação de uma forma cultural que pretende se compreender dança? Uma dança do comum, da comunhão, do alastramento da imagem que funde-se na situação irreconhecível da coisa dançante, do cotidiano, que se alarga em comunicação, em compartilhamento. Sobre a partilha do comum, enquanto comunidade, Peter Pál Pelbart sugere:

Parafraseando Paolo Virno, seria o caso de postular o comum mais como premissa do que como promessa, mais como um reservatório compartilhado, feito de multiplicidade e singularidade, do que como uma unidade atual compartilhada, mais como uma virtualidade já real, do que como uma unidade ideal perdida ou futura. Diríamos que o comum é um reservatório de singularidades em variação contínua, uma matéria a-orgânica, um corpo-sem-órgãos, um ilimitado (*apeiron*) apto às individualizações das mais diversas. Como se vê, quando se concebe o comum como um tal fundo virtual, como vitalidade social pré-individual, como pura heterogeneidade não totalizável, ele nada tem que ver com as figuras midiáticas, políticas, imperiais que pretendem hipostasiá-lo, representá-lo ou expropriá-lo. Daí porque a resistência hoje passa por um êxodo em relação a essas instâncias que transcendentalizam o comum, e sobretudo pela experimentação imanente das composições e recomposições que o perfazem. (PELBART, 2003, p.30). 62

Sendo o que dissipa-se em um mesmo nome, o comum esconde ao mesmo tempo em que irradia diferenças em infinitas variações, singularidades díspares que se friccionam situando premissas de resistência, no ato de transbordar-se para uma massa de conexões heterogêneas. A dita cultura de dança acadêmica dos palcos (ou os *ismos* históricos a que pertence) dissipa-se no comum, o cotidiano inapreensível alastra-se, podendo também se desvencilhar do acordo gerado entre as instituições gestuais da motricidade, em limites quantificáveis conforme suas qualificações (o que é o movimento comum e o que é o movimento dançado). Mas, também, como o autor expõe nesse mesmo texto, abre-se a uma atmosfera de sucessíveis encontros de captura, borda de uma cultura que também dissipa-se em multiplicidades coptáveis pelo dito CMI que, querendo ou não, incita a subjetividade nos seus contextos pré-individuais, mas a fazendo retornar, sorratamente, a uma espécie de representação. O comum é também um espaço de identificação, de mera reprodução, em uma luta invisível que se mostra na mesma proporção em que se esconde: unidades enquanto setorizações de diferenças identitárias e experimentações que se erguem involuntárias, subsistindo nesse jogo de atuações multiplicadas. O paradoxo que se tem nessa arena atual da construção de um espaço que circule esse tipo de força “pré-individual, como pura heterogeneidade não totalizável” e a identidade de um valor representado, cria uma tensão nessas novas formas de manifestações das ditas culturas, pois é fácil criar um modelo e cair na sugestão do que Guattari intitula de cultura-alma coletiva, onde a heterogeneidade de tipos culturais se lançam na imagem representativa de uma promessa e não possivelmente de uma premissa. Entram em vigor os modos e meios pelos quais a cultura da dança se expressa, na qualidade de acontecimentos das danças tradicionais – dança popular, dança dos guetos, dança de rua, nos salões de festas, dança social, nos palcos e nas galerias de arte, dança clássica, expressionista, moderna, dança acadêmica, etc.

Para cada um, atribui-se um mercado, um meio de produção, um modo de subjetivação, um tipo de cultura-mercadoria. O Contato Improvisação se orienta para a esfera do comum ao mesclar todas essas danças em um amontoado de acontecimentos, solidificando-se em vivências e trocas de artistas que levam a dita dança pós-moderna para os salões, a dança social para os palcos, a gestualidade da rua para um modo de pensar o improvisado, e o popular para um meio de acontecimento estético, vivenciado, muitas vezes, sem a necessidade de um mercado (como acontece em algumas Jams gratuitas).

O CI embaralhou estas condutas, criou comunidades de dança do extraordinariamente

comum, infiltrou-se desacelerado e velozmente cotidianizável?

A busca pelos princípios do movimento, e não somente por uma forma de expressão, inclui o corpo cotidiano, não separando as condições para que cada cultura ocorra em determinado momento e/ou lugar. O tempo de pesquisa do bailarino é o comum, e seu espaço, o cotidiano. Premissas que não alimentam promessas, mas que se encarnam no agora enquanto exploração milimétrica dos seus movimentos. Talvez, o contra a que se vá primeiramente, deve-se, de fato, a um desconforto do modo que a cultura investe e solidifica valores na capacidade motora do corpo cotidiano.

Eu acho que um dos motivos de eu ter me envolvido com dança foi terminar o desenvolvimento do meu movimento. Isso porque eu tenho um anseio por encontrar, por terminar, por explorar. Por fazer, basicamente, o que bebês fazem quando começam a se mexer. Um anseio por descobrir mais do que o movimento é, ou pode ser. Eu penso que há proveito em manter viva essa busca, numa cultura que engendrou um ambiente que depende de supressão física e sensorial para existir. A maior parte das pessoas que estudam dança não têm a ambição de serem dançarinos, ou não são sérias com essa ambição. Eu acho que eles tentam completar uma fisicalidade, que fica bagunçada depois de 12 anos ou mais sentados dentro de uma escola. Essencialmente, a civilização urbana nos privou do movimento e do desenvolvimento sensorial, que ocorreria em um ambiente natural. (PAXTON, 2008,p.1).²²

Essa realidade, do modo que a cultura opera e de como esse conceito impera, produz não só uma falta, ou uma repressão, mas um desgaste profissional de uma experiência que não se coloca mais no desejo de um corpo que dança e sim na reprodução do que este pode fornecer, tornando-se uma invisível e real submissão aos parâmetros dispostos na orientação de nosso desenvolvimento motor, enquanto Paxton se relaciona com o seu desenvolvimento motor calcado em uma “cultura que engendrou um ambiente que depende de supressão física e sensorial para existir”. Estaríamos nós, já na esfera do CMI, solidificados na subjetividade de uma cultura provedora de uma hiperestimulação sensorial por meio dos moldes publicitários e das esferas da cultura de massa que dissemina mais imagens do que o sentido é capaz de captar. Estaríamos, nós bailarinos, distantes dessa lógica? Por onde se começa

22 “I think that one of the reasons I got involved in dance is to finish my movement development. Because I have a hunger to find and to finish and to explore. To do essentially what the babies do when they begin to move hunger to find out more about movement is or can be. I think that provides a service to keep this search alive, in a culture with has engineered an environment, which requires physical and since world suppression to exist. Most to the people who studied dance and some ambitious to be dancers in fact or unserious about that ambition . I think they try complete physicality that gets messed up by sitting for 12 years in school or longer, essentially urban civilization has curtis off from movement and sensorial development, wich would occur and the natural environment.”.

uma pesquisa do movimento? Que sentido tem ela dentro no universo estético?

Ainda exploramos o desenvolvimento motor calcado em uma liberdade que esse sistema insiste em nomear, intitular e incisivamente depositar, ou apenas nos colocamos na reprodução sistemática de uma cultura-valor em processo de solidificação de seus valores artísticos? Guattari pensa os regimes culturais enquanto expressões coexistentes nas suas aparições históricas. Na época do desenvolvimento sensório-motor de Paxton, na sua infância, ainda se situavam questões relacionadas ao regime fordista de produção em massa de corpos em “linhas de montagem”, afogando as sensibilidades e suas possibilidades de desenvolvimento do movimento. Já na nossa era, a linha de montagem é desenvolvida através de uma hiperestimulação cognitiva, mas seus aspectos de desenvolvimento sensório-motor ainda não persistem enquanto modelização de espaços bem definidos para que uma cultura-mercadoria floresça. A instituição de espaços e tempos específicos para cada cultura-alma coletiva florescer mergulha na subjetividade e em territórios que permitem tal ou tal expressão, distinguindo meios onde se permitem a atuação de cada manifestação. Lembramos Guattari no mesmo texto do diagnóstico cultural reacionário:

E a cada alma-coletiva (os povos, etnias, grupos sociais) será atribuída uma cultura. No entanto esses povos, etnias e grupos sociais não vivem essas atividades como uma esfera separada(...) Mas elas não fazem cultura, nem dança, nem música. Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir bens, com sua maneira de produzir relações sociais. Ou seja, elas não assumem, absolutamente, essas diferentes categorizações que são as da antropologia. A situação é idêntica no caso da produção de um indivíduo que perdeu suas coordenadas no sistema psiquiátrico, ou das crianças antes de sua integração ao sistema de escolarização. Elas brincam, articulam relações sociais, sonham, produzem e, mais cedo ou mais tarde, vão ter que aprender a categorizar essas dimensões de semiotização no campo social normalizado. Agora é hora de brincar, agora é hora de produzir para a escola, agora é hora de sonhar, e assim por diante. (GUATTARI, 2005, p.18)

Esse comum setorizado, originado de uma cultura temática, desencadeia os lugares de reprodução de gestualidades, expressões, tipos corporais, fragmentos de uma forma ou outra de sequenciar experiências, representado-as no tempo e as deixando experimentar em um determinado espaço. Desejo, talvez seja a palavra para desvincilhar-se do termo cultura, produção por desejo, não porque algo lhes confere um status cultural, não porque a expressão deve ser antes diagnosticada para um entendimento compreensível, não porque a finalidade estipula um objetivo único da matéria de expressão. Nesse sentido, ainda temos a mesma questão incitada por Paxton: o desejo de desenvolvimento do movimento atrelado às novas instâncias que não participam necessariamente da compreensão do que é cultura dentro

das instâncias de um certo “senso comum”.

Anterior aos processos de subjugação dos procedimentos disciplinares a inovação e a infinita possibilidade de retomar o aprendizado do movimento coexistem enquanto atitude de um tipo de bailarino que desvincula-se do seu contexto cultural para explorar suas criações singulares. Afinal, o que é a improvisação, senão o meio e o modo de se ater com prontidão ao imprevisto, ao que não se supõe enquanto comum já dado, mas que compõe com o desejo de engendrar mais e mais e mais e mais? “Ou isso ou aquilo”, supõe sempre a língua que fala para diferenciar o imutável, “e isso com isso e aquilo”, supõe uma comunidade de adição para incorporar a diferença que se cria. (DELEUZE, 2005)

É do comum a expressão por desejo, mas até onde vai a diferença? Como não pasteurizar todas suas relações e manter viva suas conexões e aberturas de expressão?

No comum se expande o desejo, e uma forma o subtrai de seu enredo. Se tudo é, diz aquele que faz da liberdade o jogo hipotético de uma homogeneização preguiçosa, tudo pode. Logo, se qualquer coisa faz, qualquer parte é o tudo do comum. Os velhos espasmos de uma paralisia interagem no comum, no entendimento de que se as categorias culturais se borram, borram-se todos os limites estipulados, deixando-se marcar por qualquer coisa que se faça expressiva, perdendo-se nessa falta de território, nessa “desterritorialização rápida demais para que qualquer existência se faça”. (ROLNIK, 2011).

O que pode se tornar a mais paradoxal paralisia, daquele em que o desejo não engendra mais e mais e mais, mas busca sempre o escape do *ou* como meio de apreciar a confusa liberdade por ele mesmo estipulado. A ideia de improvisação enquanto qualquer coisa que se possa fazer em um indeterminado momento, ou qualquer força que interaja em qualquer circunstância, já que o limite não existe, apenas afirma uma busca por um sentido padronizável do entendimento cultural.

O improviso interage no comum longe de uma coisificação amorfa, de uma comunicação passiva, de uma espera de qualquer fato que vem, solidificada nessa ideia dicotômica entre limites pré-concebidos ou experimentos imprevisíveis. É tão pouco o que se alcança quando essa ideia esgota o comum de uma aparente liberdade perdida no todo; é tão longe dos princípios do movimento que esse caos sem figura se expande inócuo e desgarrado de si, e parece ainda mais capturável quando se mostra nessa gestão de “qualquer um pode o que quiser no momento em que a expressão vir por uma vontade que chega”. Que liberdade é essa que desvincula certos limites coreografados nos corpos culturais de um modelo de vivenciar o desenvolvimento sensório-motor, mas que ainda preserva uma força de criação

enquanto criação e consistência de um território? Que força atinge aquela liberdade do experimentável quando em comunidade, em partilha de comuns? Examinemos seus entraves, suas paragens, seus distúrbios, seus atalhos.

2.8

Instaurar. Seria preciso demarcar um território, florescer alguns princípios, estipular outros, que ainda estivessem abertos, conectáveis, dialogáveis, que confluíssem no comum a ativação de encontros imprevisíveis. A expansão do Contato Improvisação no momento em que a contracultura *beatnik* e *hippie* floresciam, trouxeram alguns momentos estranhos para o coletivo que pesquisava a técnica da improvisação.

Logo que as primeiras performances alcançam uma maior visibilidade, logo que a concepção de uma maior liberdade enquanto característica dessa nova dança surge, logo que seus “criadores” começam a disseminar em aulas o conhecimento trabalhado, ocorre um *boom* do Contato Improvisação no contexto norte-americano. Nesse enredo, o previsível ocorreu: professores que frequentavam algumas aulas tomam para si mesmos a liberdade de começar a ensinar outras pessoas, facilitam jams, elaboram princípios de uma dança que vá de acordo com uma elevação espiritual, questões transcendentais, ou até mesmo beirando grupos de auto-ajuda e todo o pacote em que a liberdade é entendida como qualquer, mas qualquer mesmo, meio de expressão que possa também atuar no acontecimento “revolucionário” que ocorria. Além da problemática que, sendo uma prática que exige um bom preparo físico, lesões começam a acontecer, pessoas dispostas a improvisar, pensando que nela não exige um minucioso preparo, se acidentam facilmente. O comum se expande segundo a representação que cada um consegue administrar no seu aparato subjetivo, a forma que muitos apreendem do Contato Improvisação parece já ser repetível e com alguns minutos de experiência o improviso já parece obter seu lugar demarcado, bailarinos se formam rapidamente e o conceito de improvisação em contato é estipulado como qualquer coisa que se dance através daquela forma que se observa.

Após a primeira apresentação que sugeriu o marco inicial do CI – *Magnesium* em 1972 – o grupo denominado *Re-Union*, composto por cinco bailarinos e pesquisadores, decidem articular um modo de gerenciar esse movimento. Há sempre a opção mais radical dentro do universo cultura-mercadoria: um escritor e conhecido do grupo tenta articular uma organização para o CI, estipulando até mesmo utilizar um “© Steve Paxton et al.” e um fundo em que cada professor contribuiria com uma porcentagem, no qual ele seria o gerente da

empreitada. (NOVAC,1990)

O grupo, obviamente, não aceita a proposta. A criação da revista, em 1976, denominada *Contact Quartely*, até hoje em circulação, surge dessas discussões. Como articular ambientes em que o comum se expresse certamente com algum limite, mas que também possibilite a adição do conhecimento de novos pesquisadores e que engaje uma comunidade que se ative, além da dança, no seu diálogo constante em outros meios de expressão? Como fazer da técnica não um método fechado, mas princípios comuns que estejam abertos ao desenvolvimento de novos princípios?

Pensar enquanto pele: limite poroso, mas que tem um limite. A improvisação lança aí sua pesquisa discursiva: traçar uma publicação que leve para o comum uma discussão sobre as práticas, modos, meios e formas de se compreender, ensinar e performar o Contato Improvisação. O corpo editorial composto por 5 fundadores, aceita artigos, ensaios e escritos acerca destas temáticas, situando as práticas para uma articulação em que se possa encontrar um diálogo e um modo de esboçar alguns contornos que atuem no desenvolvimento dessa pesquisa, atualmente, de caráter mundial. Antes desse formato de publicação, havia-se rascunhado a *Contact Newsletter* como forma de publicar cartas entre os pesquisadores e para o público geral, levantando questões e sugerindo pensamentos acerca da improvisação. Na primeira edição dessa revista, em 1975, Steve Paxton demonstra uma incisiva colocação acerca do *boom* hippie que a contracultura havia inserido no CI:

Eu quero que fique registrado que eu sou pró sensação física no ensinar deste material. O simbolismo, o misticismo, a psicologia, o espiritualismo são baboseira. Ao de fato ensinar a postura ou ao discutir *momento* ou *gravidade*, eu acho que cada professor deveria se ater a fatos sensoriais.... Pessoalmente eu acho que nós deveríamos guardar para nós mesmos nossas ideias sobre auras e campos energéticos e P.E.S. até que possamos realmente demonstrar e ensinar sobre tais assuntos. Pessoalmente, eu nunca vi nada acontecer que fosse anormal, para-físico, ou extrassensorial. Pessoalmente eu acho que nós subestimamos a profundidade do "real". (PAXTON apud NOVAC,1990, p.82)²³

A investigação árdua e o trabalho em que os pesquisadores do Contato Improvisação

23 "I want to go on record as being *pro-physical-sensation* in the teaching of this material. The symbolism, mysticism, psychology, spiritualism are horse-drivel. In actually teaching the *stand* or discussing *momentum* or *gravity*, I think each teacher should stick to sensational facts. . . . Personally I think we should guard our thoughts about auras and energyfields and E.S.P. until we can actually demonstrate *and* teach such matters. *Personally*, I've never seen anything occur which was abnormal, para-physical, or extra-sensory. Personally I think we underestimate the extent of the "real." (Emphasis in original)."

investiram seus desejos, deslocava-se para o universo libertário de comunidades em busca de algum valor calcado no misticismo, espiritualismo, etc. O lugar comum começa a se manifestar nessa busca por um real além daquele vivenciado no cotidiano, subestimando as forças e as qualidades energéticas do corpo enquanto realidades exteriores regidas por significados advindos de outras áreas, como a psicologia e o simbolismo. Não que essas conexões com outras teorias e métodos não fossem efetuadas, atualmente vemos que a pesquisa no CI abrange conceitos da neurociência, filosofia da mente, métodos de educação somática, etc. Mas, confiná-lo em uma perspectiva do corpo e das suas dimensões energéticas como espaços que estão além dessa matéria, que joga e investe nas pequenas percepções das forças que o atravessam, seccionando sua abertura para graus de compreensões ocultos, ou até mesmo religiosos, transferem seus princípios não mais para o domínio do comum, mas para a esfera de uma especialização adestrada para conciliar com suposições extrasensoriais.

O investimento é no regime sensório-motor, dimensão das pequenas percepções em que a dança age enquanto pensamento e corpo. Talvez o que ocorreu se deu pela confusão com os preceitos básicos do CI que advém das artes marciais, em especial do Aikido, no qual Steve Paxton estudou exaustivamente. O conhecimento do *Chi*²⁴, que em culturas milenares, como a chinesa, é reconhecido como a energia existente em tudo aquilo que vive, escapa de uma construção de transcendência permitida aos enredos extrassensoriais da estipulação metafísica. Sendo a energia de tudo que é, sua materialidade é fato, e não suposição, como algumas filosofias acreditam. Sendo não só energia cinética, o Chi também não pode ser considerado meramente um energia transcendental. Talvez a questão de que exista uma zona de contágio entre a energia cinética do corpo com energias mais etéreas, compreendendo uma certa fisicalidade imaterial, uma materialidade intensiva, propensa a dimensões no qual não

24 O conceito de *Chi* é fundamental para a compreensão do pensamento chinês, que abrange as artes marciais e a medicina, podendo ser sintetizado, brevemente, como a energia de tudo aquilo que vive, sendo o motor e a fonte necessária para que qualquer coisa exista. O ciclo do *Chi* é um processo permanente de fluidez, captação, restauração, realização e conversão energética de tudo aquilo que existe, não só o ser humano. O Aikido(prática que obtém grande importância e influência na gênese e na compreensão do CI, utiliza o conceito japônes de *Ki*, que corresponde ao de *Chi*). Como a pesquisadora é formada em práticas marciais chinesas, algumas que obtém princípios semelhantes aos do Aikido, enfatizamos nessa escrita os princípios do *Chi*. Aqui uma breve explicação: “La comunidad médica china considera que el Chi y la sangre están estrechamente relacionados. Donde vaya Chi, va la sangre. Por esta razón “Chi Shiee”(Chi-Sangre) suele utilizarse en los textos médicos chinos. Se cree que Chi proporciona la energía a las células sanguíneas para que se mantengan vivas. En la realidad, se cree que la sangre es capaz de almacenar Chi y que ayuda a transportar Chi de aire especialmente a todas las células del cuerpo.”(JWING-MING, 1992, p.43). Não sendo uma mera energia cinética que pode ser revertida em um “controle” por parte do bípede, que acessaria esse terreno transcendental, mas uma relação física com esse corpo energético.

há um “controle” do Chi, mas um processo de contato e relação, talvez essa confusão, cara ao pensamento ocidental, tenha causado a efusão espiritualista no CI.

A utilização de um conhecimento que se lançava fora de uma compreensão legitimada por um tipo de cultura ocidental não queria ser absorvida inteiramente por nenhum tipo de culto ao orientalismo e sim trazer uma espécie de coordenada e direção para os princípios estabelecidos no início da pesquisa que, querendo ou não, havia se orientado para práticas marciais e se conectando com elas pela busca de uma relação com o pensamento do *Chi*.

A confusão acerca desses conceitos, que beiram uma representação banal e patética de um orientalismo de mercadoria, estão longes de uma compreensão e da demanda do aprendizado marcial. Mas como sair desse embate? Como ainda permanecer no seu hibridismo, entre dança, movimentos cotidianos e aprendizado marcial, sem repercutir, enquanto organização, na sua mutação ocidentalizada espiritualista de contato imediato com a transcendência em comunhão?

Patentear a prática do CI era contra alguns princípios, assim como desmoroná-lo em um lugar qualquer de instituição de valores dogmáticos, conclusões de teorias psicológicas, transcrições de simbologias enigmáticas, comunidades de ocultismos incorporais. A realidade e o comum elencando seus próprios movimentos, dissolvendo suas próprias soluções, encontrando seus próprios caminhos, é distinto de um atropelamento massivo de uma cultura-mercado ou de um procedimento de construção identitário de uma cultura-alma coletiva. Que seja reconhecido como um território específico, mas que a construção mesma de sua especificidade se alastre para além do grupinho unitário – dimensão receosa que na sua hermeticidade institui algum tipo de segurança padrão na comunidade ou até mesmo uma esperança, sugestão de um eternamente inalcançável fator extracorporal, que se expande em direção ao nada, a uma meta cega de devaneios de suposições.

Mas, todos esses embaralhos, idas e vindas do Contato Improvisação ainda não demonstram e só aquecem a pergunta que silencia-se, que ao mesmo tempo não se responde: o que é Contato Improvisação, o que é essa comunidade?

2.9

Nome. Um nome, uma descrição, alguns princípios básicos, abertos a adição de novos conhecimentos das singularidades existentes, solidificados em torno da realização de novos meios de gerir não só a dança, mas o corpo que cotidianamente se expõe a esse comum gestual, a esse levantar e cair, tocar e ser tocado. Temos um episódio marcante sobre as

infinitas discussões sobre o que é e o que não é CI.

Certa noite, no Workshop de Movimento de Vermont, em Putney, há alguns anos atrás, em torno de 50 pessoas se reuniram para discutir Contato. Nenhum tema em específico foi colocado. Portanto, nós começamos do zero e perguntamos, O que é esta coisa chamada Contato Improvisação que as pessoas querem tanto fazer? O que é? Algumas pessoas disseram que se tratava de comunicação, um tipo de código; outros disseram que se tratava de dividir o peso, ou ter um treino rigoroso, ou adquirir novas habilidades e outros disseram ainda que se tratava de desenvolver sensibilidade. E a lista continuava. Depois da discussão, no caminho de volta para os quartos, alguns de nós estavam passando perto de onde estudantes moravam e eu ouvi por uma janela aberta enquanto caminhava, "Eles sabem o que é, mas eles não vão dizer. Esse Steve Paxton passou um legado de ambiguidade que impede todo mundo de falar o que é, mas eles sabem." Eu ri quando a ouvi, mas eu pensei bastante sobre o que ela disse desde então. E eu acho que ela está certa. Steve não somente ofereceu uma dança, como ofereceu um jeito embutido de mantê-la viva. Agradeço, Steve, por isso. (SMITH,1997, p.77)²⁵

Uma estranha compreensão ocorre na experiência do Contato Improvisação: nunca sabemos ao certo o que é, e se sabemos, parece não nos faltar as palavras, mas nos sobrar o que dele não cessa de ser discutido. O surpreendente é que sempre há algo mais para encontrar, uma definição a ser feita que ainda não está completamente elaborada, um achado que antes nunca havia se mostrado. Penso nas tantas definições elaboradas não só por Steve Paxton, mas por todos aqueles que contribuíram e contribuem para o desenvolvimento dessa prática, sugerindo um movimento, um achado, uma definição, um recorte singular que compõe o universo da improvisação para essa pesquisa se realizar, para essa prática se refazer, a mudança se mostrar.

A descrição do que é Contato Improvisação se deixa em aberto, não só pela sua incapacidade de descrevê-lo de forma sintética, mas pela incapacidade de apresentação que requer não somente uma direção precisa, mas uma experimentação minuciosa. Essa pergunta, essa simples pergunta que se lança ao mar infinito de variações, do como ele se dimensiona e do como ele requer a capacidade de absorção de cada singularidade que o prática, abre tanto ao universo de uma necessidade de compreendê-lo por meio da experimentação e da prática,

25 "One night at the Vermont Movement Workshop in Putney a few summers ago, about 50 people gathered for a discussion about Contact. No particular subject was slated. So, we started from scratch and asked, What is this thing called Contact Improvisation that people are so hot to do?, What is it? Some people said it was about communication, a code of sorts; others said it was about sharing weight, getting a vigorous workout, acquiring new skills, and others said it was about developing sensitivity. And the list went on. After the discussion, on our way back to our rooms, a few of the students were living and I heard through an open window as we walked past, "They know what it is, but they just won't tell. That Steve Paxton has passed on a legacy of ambiguity that keeps everyone from saying what is, but they Know." I laughed when I heard her, but I've thought about what she said a lot since then. And I think she's right. Not only did Steve offer a dance, but a built-in way of keeping it alive. Thanks, Steve, for that one."

como também em definições móveis que se intersectam com seus variados sentidos e princípios. Mas, e dentro de sua comunidade de definições móveis, haveria alguma política?



Figura 5. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Magno Magnus.

Esboçar políticas fora de categorias representativas, orquestrar dinâmicas do comum sem uma definição óbvia de comunidade, salientar disfunções culturais e reprogramar os gerenciamentos cognitivos da atividade na dança, reestruturar uma sensibilidade forçada a certas colocações, produzida em certas disposições. A lógica política do processo macroestrutural pode garantir direitos, mas e as poesias das relações destruturalizantes, que dilatam mais do que garantem, incitando as potências afirmativas da singularidade, quando em relação com os universos que a atravessam, como atuam enquanto política? Que procedimentos são capazes de efetuar os corpos distante da sensibilidade representativa da política com seus consensos e métodos fixados nos parâmetros do comum, que avançam enquanto postura de seriedade macroestrutural por entre os corpos da comunidade? O que transforma? O que edifica? Se pensamos as atividades políticas que se anunciam perante a recolocação de certos dispositivos semióticos alocados pelo CMI, a política que nos sobra seria, como Foucault sugere: microfísica, ou como Guattari evoca alquímico e farmacêutico: moleculares. Não que por aí, nessas minúcias da corporalidade incorporal, não deixe de passar as abismais correntes de negação da singularização, que fazem correr componentes de

uma relação de subordinação à lógica capitalística na sua nova natureza flexibilizada, globalizada, cognitiva. Ali mesmo, na produção de subjetividade talvez seja o que resta de abertura social a uma micropolítica sensível, tomar as rédeas da sensação enquanto abertura às novas relações, composições.

Em suma: do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre este plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro tipo de tensão é acessado sobretudo pela percepção e o segundo, pela sensação. (ROLNIK, 2007,10)

Se essa diferença política é de fato vivenciada, isto é, relacionada com a ordem efetiva do corpo afectivo, a articulação de uma política que desenvolva a sensibilidade em uma reeducação necessária do plano estético e sensorio-motor, corporal, opera segundo uma atividade artística essencialmente micropolítica. Mas, por isso mesmo também, capaz de realizar uma sublevação? Mas contra o quê? Contra e sobre uma experiência negligenciável, do ponto de vista daquele que passivamente deixa somente a percepção operar enquanto realização das ações, e não um encontro com a plasticidade das relações de afecção. Na sua capacidade perceptiva talvez orientemos o corpo a uma longa relação analítica, que muitas vezes negligencia seu poder de afecção. Matéria e trabalho artístico, potência e relação que exige um contágio por simbiose. Que a micropolítica não se faz sem a macropolítica, mas que esta muitas vezes impera e se faz sem a necessária realização micropolítica, pois percebe enquanto paisagem apenas uma relação que não coloca as ordenadas afectivas em jogo no plano sensitivo. Mas disso trataremos com mais afinco nos próximos capítulos. Talvez o que surja enquanto movimento macropolítico na manifestação do Contato Improvisação é essa maneira de se fazer radicalmente contra a dimensão “macrocultural” que a indústria desenvolveu, e por isso ainda é disseminado e contorcido por entre os abismos históricos da dança contemporânea. A partir do momento em que o Contato Improvisação engata a primeira, o nome de Steve Paxton é situado ainda como pesquisador e articulador de todo o processo, mas esse passa a ser gerido por um coletivo, e a própria pesquisa parece debandar para uma abertura mesma do que os corpos envolvidos tinham para oferecer. Como trazer o bailarino para uma experiência real de sua dança e de desenvolvimento singular quando subordinado a uma economia cultural que dita as regras da valoração do que é a própria dança?

Toda essa realidade da produção cultural, também está imbricada nas estruturas que

se inserem na realidade corporal do homem cotidiano, pois não é só o bailarino que tem o seu movimento estipulado segundo os lugares pretendidos para que a dança aconteça, mas todas as realizações culturais que acabam por instruir os modos de gerenciamento da capacidade sensório-motora da subjetividade. O corpo elencado enquanto uma realidade utilitária e instruído perante papéis culturais cotidianos, molda a afetividade no seu processo de realização motor. A provocação que o Contato Improvisação proporciona, sabendo que foi iniciado em galerias de arte, espaços educacionais, algumas vezes com bolsas e patrocínios relacionados a instituições de pesquisa, esteve vinculada a uma abertura do gerenciamento afetivo envolvido nos aspectos da singularidade do seu encontro com a dança, dentro de lugares comuns da produção artística, mas procurando sair deles no âmbito afetivo do processo, na sua relação micropolítica. Seu marco é obviamente (des)estruturador de uma nova maneira de se fazer dança e de se pensar a mesma, mas compreendê-la fora desse seu sentido histórico e macropolítico passa por um processo de exploração minucioso e complexo. Poderíamos falar que sua capacidade e extensão micropolítica intensifica-se no direcionamento de uma abertura para o comum/social de uma relação com os princípios do movimento.

A manifestação Contato Improvisação culminou juntamente com o aparecimento e disseminação de várias técnicas de educação somática, repensando não só as estruturas necessárias para o desenvolvimento de uma movimentação que dinamize e contribua para o corpo cotidiano, como também manuseando uma abertura para uma política de não-lesão dos bailarinos – o contexto dos processos de lesões no mundo da dança deve-se, muitas vezes, a um processo contínuo de submissão do corpo a uma virtuosidade não orgânica dos movimentos, culminando em processos inflamatórios crônicos, entre outros problemas originados do esforço repetitivo sem a necessária atenção e prevenção. O CI não só bebeu dessa pesquisa como também, de certa forma, se mesclou com esse movimento, atualmente são muitas as pesquisas que envolvem procedimentos pedagógicos advindos da educação somática. Essas duas primeiras características da prática do Contato Improvisação fundamentam um dos seus princípios: um olhar afetivo para o corpo, ao invés de um corpo para ser olhado. Ao invés do objetivo de uma dança que produz seus movimentos com o foco e atenção direcionados para o público, busca um contato primeiro com as intensidades sensório-motoras que perpassam o corpo, e o público inclui-se não mais na condição de espectador que compra o produto cultural, mas que associa-se enquanto observador ativo e sensitivo dentro do acontecimento social denominado Jam. Essa extensão, esse movimento em que se direciona a uma atenção

aos movimentos corporais, e a uma participação do público, confere-lhe uma dimensão que necessita e abrange as práticas corporais com novas sugestões e novas políticas, obedecendo a alguns princípios, e não a regras e métodos fechados. Essa micropolítica pode muito bem se orientar a criação de uma identidade cultural de uma comunidade de Contato Improvisação, mas ela mesma tem, talvez, um teor incapturável perto da estratégia que se usa: uma micropercepção dos micromovimentos que há no corpo. Steve Paxton dimensiona essa questão relacionando-a a cultura:

A dança existe como uma inspiração contra as normas culturais de passividade generalizada, que aprendemos na escola, no trabalho, no comportamento das pessoas em público. Quando vemos um dançarino, nossos corpos são estimulados de uma maneira que nós mesmos não alcançamos - até que vemos e sentimos isso tudo. Apesar do peso da tradição, a cultura está ciente de que não se sabe de tudo. A cultura está ciente de bebês nascendo, a cultura se preocupa com a possibilidade deles não aprenderem sobre a cultura, a cultura gastas muitos de seus recursos e design para assegurar que sobrevivam tantos bebês quantos for possível. Eu suponho que nós sejamos esses bebês, e nós tomamos o fardo do peso da tradição, e ao mesmo tempo nós sabemos que cada um de nós inventou, por si próprio, o caminhar, o pegar, o brincar, o comunicar, e esse espaço pessoal dentro do espaço cultural pode, proveitosamente, continuar a crescer enquanto nós nos lembramos de cultivá-lo.(PAXTON, 2014, p.4).²⁶

Dança enquanto acontecimento sensório-político, gerenciado na atenção ao que a cultura solidifica e investe no corpo-a-corpo incorporal do comum. Ir contra as regras culturais, os parâmetros sociais de antes, no caso da dança, o corpo; não investir primeiramente numa investigação singular que não cessa de ser experimentada, pode garantir direitos, mas não existências. Nesse lugar, onde o afecto permite-se o seu desenvolvimento segundo os desejos singulares, onde a dança e o improvisado se mostrarão de diferentes e variadas formas, talvez haja um sentido incapturável pelos moldes culturais traçados na estrutura que Guattari nos propõe, pois o que está em jogo é a dissolução desse trajeto político e econômico esboçado e instaurado na movimentação do bailarino e do corpo cotidiano enquanto demarcações culturais. Talvez o que não possa ser capturado pelo sistema

26 “Dance exists as an inspiration against the cultural norms of general passivity that we learn in school, at work, in general behavior in public. When we watch a dancer, our bodies are being stimulated in way we could not ourselves achieve – until we see it and feel it. Despite the weight of tradition, culture is aware that not everything is already known. Culture Is aware that babies are being born, culture is worried that the babies might not learn about the culture, culture spends much of its resources and design on insuring that as many babies as possible survive. I suppose we are those babies, and we have assumed the burden of the weight of tradition, and at the same time we know that we each invented walking, reaching, playing, communicating in and by ourselves, and this personal space within the cultural space can profitably continue to grow for as long as we remember to grow it.”

cultural é uma certa relação a que nos doamos diariamente a sensoriar e ir além nos entraves que carregamos, nas pequenas submissões a que nos espelhamos, nas paralisias sedimentadas, nas técnicas expressivas devidamente relacionadas. Nesse campo de luta, onde o CMI encrava e investe seus poderes, ao nível corporal e incorporeal, somos como investigadores cirúrgicos demandando novas qualidades e outras intensidades, aí nos colocamos o problema: o que pode a dança resistir?

Considerando que a vida social é o destino final da força inventiva assim instrumentalizada – sistematicamente desviada de seu curso para a produção da intoxicante imagosfera –, é precisamente a vida social o lugar que muitos artistas tem escolhido para armar seus dispositivos críticos, já impulsionados a lançar-se numa deriva para fora da atmosfera igualmente intoxicante das instituições artísticas. Neste êxodo criam-se outros meios de produção artística como também outros territórios de vida (daí a tendência a organizar-se em coletivos, que se relacionam entre si, juntando-se muitas vezes em torno de objetivos comuns seja no terreno cultural ou político, para retomar a autonomia tão logo se realizem tais objetivos). Nestes territórios, voltam a respirar tanto a relação sensível com uma alteridade pulsante (ou seja, a experiência estética), quanto a liberdade do artista de criar em função das tensões indicadas pelos afetos do mundo em seu corpo – o que se choca contra muitas barreiras intransponíveis no território institucional da arte. (ROLNIK, 2007)

Dessa força inventiva, clamada por esse novo modelo existencial, lubrificada nas entrelinhas da revelação política, pode parecer que traçamos uma nova utopia relacional de pequenos grupos que se solidarizam. Talvez Rolnik possa parecer profética no recorte do seu enunciado, mas arrisco aqui uma tradução do que escorre nas supostas entrelinhas aqui vislumbradas: é preciso estar à margem, no êxodo, com sangue, é preciso reconhecer no outro não a mesma margem, mas o sangue. São necessárias muitas incursões para saber o que se deseja, e não mais em uma dimensão que se estenda além do processo cotidiano, do comum. A desculpa talvez embutida nos herméticos e blasés meios em que a arte institucionalizada impera, de que pertencem a casta dos artistas reconhecidos, pelo nome, por estarem acima desse comum, na relação egóica de concorrência de produtividade estética, apenas solidificam certas percepções institucionais do meio artístico. São necessários longos anos para aprender a perder certos tipos de lógicas afectivas que se direcionem através de um estudo crítico acerca das próprias sensações, das próprias maneiras de agir no *socius*. Não separando mais o desejo enquanto indivíduo, mas coexistindo em uma capacidade de realização política, trabalho de afecção constantemente ativa nos procedimentos cotidianos que são concomitantes com a pesquisa estética e sensitiva. É preciso trabalho no sentido de uma incursão semiótica de todo o aparato de subjetivação que revestem o corpo, como

as duras camadas de pele podem se adentrar em uma certa linearidade hierarquizada, um pouco de prática não submetida a uma interiorização atenuada, pela sensibilidade e solidão de ressentir a si mesmo, é preciso sair de si em público. Sair de si, não buscando uma espécie de eu puro e interior, que não tenha se tornado aquilo que já é, nem máquina neurótica, nem atitude obsessiva, nem atitude espiritualizada, somatização do mundo em ansiedade colocada, apreensão de um futuro inerte e compactado com o que passivamente recebe. Como elaborar a mais interna e externa existência dançada? Todo esse quadro corporal e incorporeal que se desfaz na tua frente, sem colaborar com as pequenas doenças que proliferam na subjetividade cotidiana em nível social e cultural, sem julgar a imagem que atropela o corpo na sua eficiência significante, sem adotar de tentativas de resistências presas a uma fórmula ultrapassada, sem pasteurizar uma relação com o outro na espera de uma emoção maior, de uma catarse autêntica, sem dar a si mesmo a humilde tarefa vitimizada posta a resgatar uma sensibilidade perdida, sem as alegorias eufóricas de buscar um prazer interior, sem os transtornos repletos de ser sábio egóico de seu reflexo de tónus, sem as manias estipuladas na luta conflitiva de procedimentos relacionados a uma esfera personificada e midiática, uma relação estipulada pela mídia e consumida na ação de nossos fazeres.

São tantos os campos de batalha e luta política associados a nossa relação com a sensibilidade e com a produção de subjetividade, que o campo em que se instaura o bailarino passa a ser necessariamente macro e micro políticos, não há separação nesse “atletismo afetivo” (ARTAUD, 1999, p.151) cotidiano de sua produção estética. Sim, talvez a tarefa mais política e o campo de batalha mais incisivo esteja nos nossos corpos, na improvisação dançada de nossos afetos, aí sim, podemos insinuar uma compreensão política acerca de nós mesmos.

Assim, entrecortando esse balanço geral das relações entre corpo e política, entre ação estética e práticas culturais capitalísticas, dimensiona-se para uma abordagem mínima, molecular, tensionando aquilo que se faz na aprendizagem e na tentativa de orientar a ação no seu desenvolvimento sensitivo, sem muitos nomes, sem muitos métodos, apenas com a abertura necessária para que aconteça a dimensão de uma dança, assim seria de fato uma orquestração micropolítica, um improviso, o que dá chão e potência para que uma queda, ou um salto, ocorra em um horizonte macropolítico. Uma “comunidade que vem”²⁷... uma comunidade que dance.

27 Título do livro de ensaios de Giorgio Agambem *A Comunidade que vem*. (AGAMBEM,1993).

DO CONTATO



Figura 6. *Jam Com Tato: movimento e improvisação.* Foto: Carol Barreiro.

*“Se se põe o centro de gravidade da vida, não na vida,
mas no “além”- no nada -,
tirou-se da vida toda gravidade.”*

Friedrich Nietzsche

*“Os recursos físicos do planeta estão próximos do esgotamento,
e os recursos nervosos do cérebro social estão próximos do colapso.”*

Franco Berardi Bifo

3.

Iniciação. Ao iniciar uma aula de Contato Improvisação alguns professores tendem a incitar a turma com o seguinte enunciado: vamos fazer 10 minutos de aquecimento individual para “entrarmos no corpo”. Entrar no corpo. Mas o que é entrar no corpo? Para todos aqueles que escutam essa incitação, sendo iniciantes na dança ou não, há uma estranha quietude nesse momento, em que parece haver a possibilidade de um retorno, uma volta, encontro com um corpo que estava colapsado, deturpado, esvaziado por algum outro lugar. Mas que outro lugar é esse? Esse enunciado pressupõe que chegamos em uma aula, em um espaço para a prática corporal onde necessitamos esvaziar-nos da linha operacional que estávamos acionando, do modo de pensamento e movimentação que estávamos sugerindo, para iniciar um contato com um outro lugar, mas que nunca foi exatamente outro, posto que sempre estivera ali: o corpo e o colapso que dele fazemos. E essa preposição incide sobre um outra questão: se até então não estávamos “dentro” do corpo, onde estamos quando nos encontramos fora dele?

3.1

Gestação sedentária. “Entrar no corpo”. Parto ao contrário, condição fetal, retorno aquático de uma gestação silenciosa. Afastamento das tensões desnecessárias geradas pela condição bípede de nossa situação humana, uma abertura à conexão com outras maquinarias do movimento. Entrar no corpo parece sugerir um novo local de experimentação, uma exigência na qual não estamos condicionando a habitualmente ser desenvolvida na atividade corporal. E o que utilizamos no cotidiano que não envolve o corpo dessa forma? Nós conhecemos a situação obviamente ordinária a que investimos nosso corpo e a relação contratual com a forma de pensamento ocidental a que fomos submetidos, onde a velha divisão corpo/mente ainda impera sobre nossos vícios cotidianos. Mas, a questão aqui não é de novamente colocar Platão na fogueira, nem fazê-lo ressentir sua culpa no hall da hierarquia científica do conhecimento humano – na sua concepção do sensível submetido a uma Ideia inteligível; nem muitos menos Descartes – cujo modelo institui o sujeito pensante

na racionalidade justificada como fundamento da existência. Sabendo a situação em que o corpo implementou para si o protocolo platônico-cartesiano, trata-se aqui mais de perceber como isso opera, evidenciando qual seria o dispositivo que acessamos para que essa “entrada no corpo” seja efetivada, sugestão de outra tendência postural, e desenvolvimento de sensibilidades quando em contato com o movimento, com a ação.

Esbarramos na partitura de nossas exigências cotidianas para esse estranho lugar onde “carregamos” o corpo, pensando não carregá-lo, mas com toda certeza utilizá-lo em prol de nossa condição pensante. Carcaça de nossos dias, colapso de nossas horas, amém.

O inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta – e frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e da má-compreensão do corpo. (NIETZSCHE, 2007, 11)

Ok. Que nem ao menos sabemos o que é um corpo quando resolvemos pensar sobre ele, intuímos então que nem sabemos o que seria experienciá-lo também, já que o manto da objetividade se faz *a priori*, anterior a qualquer experimentação. Talvez nunca tenhamos observado de perto, lubrificando suas partes, acionando suas velocidades, estabelecido algumas conexões. Máquina já produzida, corpo fast-food. Mas também disso já sabemos (saber que não sabemos sobre corpos), Spinoza precisou ser excomungado para nos dar o prazer de ouvir essas palavras, e também porque sentimos o tal peso histórico de um pensamento utilizado para fortalecer uma estrutura cultural de valoração desses racionalismos, de interpretações sobre o corpo. O problema é talvez, não somente a movediça lama conceitual, mas sua realidade física que, somatizando esse “manto de objetividade, da ideia, da pura espiritualidade”, deixando-nos deslizar pelas suas tantas doenças posturais, problemas de peso, atrofia muscular, disfunções articulares, problemas cardiovasculares, distúrbios de sono, etc. Essas e outras consequências que adoecem a fisiologia através do sedentarismo humano que, querendo ou não, tem relação direta com nossa forma de pensar o mundo, e com a forma que já pensaram o mundo por nós. A operação da nossa motricidade fisiológica, atualmente exigida em conexão total com o mundo tecnológico, que sedentariza os membros a fim de uma superexcitação do dedo indicador na política teclas *touch*, e que cada vez mais corresponde ao universo virtual das relações sociais e do acesso torrencial à informação, garantindo ao animal humano sua posição estática, viagem imóvel de sua postura sedentarizada.

Talvez esse entrar no corpo diga respeito a um excesso de utilização de nossa

capacidade cognitiva que, no direcionamento de suas forças, dissociou-se um pouco do desenvolvimento motor e sensorial do corpo. Essa cobertura, esse “manto da objetividade”, estrutura uma inteligência voltada para o cérebro enquanto centro sináptico de uma inteligência racional, esquecendo que em todo o corpo movimenta-se já uma constituição de diversos fluxos nervosos, pensamentos celulares. Mas, ao menos uma coisa sabemos sobre corpos: quando não ativamos nossas estruturas nervosas, elas caem em desuso, empacam no sedentarismo de suas conexões, morrem. Fato, científico fato, atualmente o mínimo é possível como ginástica laboral, caminhada no parque, academia, personal trainer, power yoga, spinning, crossfit, de tudo um pouco, nos damos conta: não é possível ficar sem se mover, ao fórceps me moverei, temos que nos mover, é recomendável. Resolvemos, um probleminha, um pequeno problema, nada filosófico, apenas necessário na sua utilidade: sedentarismo nunca mais! Mas, enquanto toda essa funcionalidade corporal não recaia na mesma estrutura, no mesmo sedentarismo do pensamento que continua a disfarçar suas “necessidades fisiológicas” através de uma melhor “qualidade de vida”, não é esse o termo? Mas o que sabemos mesmo sobre a qualidade do corpo, mas e o que sabemos mesmo sobre a vida?

3.2

Extremos. Não só no sedentarismo físico, como também todo o pensamento que reveste e investe seus preceitos na função utilitária do corpo como um fim em si – fluxo extenuado na cultura-valor desportiva e artística quando relacionada ao perfeccionismo exigente de uma fisiologia-mecânica de mercado, na concorrência entre velocidade, força e desenvoltura, não temos aí também um certo tipo de sedentarismo? É a moda quantitativa dos músculos adornados de sua suada conquista almejada para o lugar do melhor. Consumir o corpo, gastá-lo, limite em que ele, também, não aguenta mais. Nesse lugar, do extremo movimento, da mais complexa performance, o curto-circuito é fato, e todos os problemas acima relacionado ao sedentarismo aqui se mostram também enquanto um desgaste precoce do sistema nervoso, das articulações, tendões, músculos, etc. Fato relatado na curta vida útil de muitos bailarinos e esportistas que cada vez mais cedo desencadeiam problemas corporais que comprometem a atividade física. Sedentos pelo corpo: uma desenfreada espécie de função-útil de um sistema produtivo de performance máxima, outro freado pela sua potência de expressão pela paralisia de sua mobilidade. Onde entramos no corpo?

3.3

O quê? O que funcionalmente elencamos como necessário para perceber o movimento? O que representamos para nós mesmos que nos faz “sair” do corpo, ou nesse extremo movimento, ou na sua incansável paralisia? Onde está o pensamento incorporado na ação que realiza? Uma pausa, um tempo de respiração, silêncio, quietude, alguns segundos para sentir a gravidade agindo, depois o início de um desequilíbrio, o caminhar, o cair, virar-se de cabeça para baixo, estirar, alongar, resistir, tocar, empurrar, deslizar. Essas simples ações, encontradas também no cotidiano, escapam ao mesmo tempo do comum, silenciadas, ou apenas tendo sua atenção investida em outras orientações que não aquelas voltadas para a capacidade sensória do corpo. Funcionalismo corporal. Se operamos na órbita de nossas exigências funcionais em uma relação difusa entre o que sentimos e o que pensamos, fazendo do corpo em movimento uma mera ação da sobrevivência cotidiana, ou de virtuosismo artística e desportiva, desconhecemos suas possibilidades de funcionamento e de sensibilização. Cognição em colapso, o que não move mesmo movendo?



Figura 7. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Gabriela Cerqueira.

3.4

Colapsamos? A imagem de um corpo colapsado nos sugere primeiramente a falta total e completa de tônus muscular, a anestesia nervosa e a impossibilidade de

movimento motor. Segundo o texto do filósofo-professor-ativista Franco Berardi Bifo, o colapso social e corporal calcado no nosso sedentarismo afectivo é uma crise em relação direta com o capitalismo cognitivo que, na era tecno-informacional, obtém seu ápice na relação entre mercadoria e afecto:

A privatização da necessidade e a redução do bem-estar a aquisições destruíram todo sentido de dignidade e amor próprio. O tempo social foi ocupado pelo fluxo de publicidade. [...] Amor, ternura, sexo, afecções e cuidado com os outros transformaram-se em mercadoria. Cada pessoa tornou-se proprietária de muitos cartões de crédito, obrigada a trabalhar mais e mais a fim de pagar uma dívida cada vez mais crescente. A dívida tornou-se universal, e isso criou as condições perfeitas para o colapso. No fim o colapso aconteceu. O crescimento nunca mais voltará, não apenas porque as pessoas não poderão pagar pela dívida acumulada durante as três últimas décadas, mas também pelo fato de que os recursos físicos do planeta estão próximos do esgotamento, e os recursos nervosos do cérebro social estão próximos do colapso. (BIFO, 2010, p.3)

Esse estado imageticamente trazido à tona pelo texto de Bifo espelha a realidade não somente de um colapso econômico e social, mas de toda um aparato cultural que influencia a subjetividade a uma eterna criação de estados que associam corpo, afecto e mercadoria. Esse estado, exigido e disseminado no corpo utilitário/cotidiano, investe no desenvolvimento da subjetividade a fim de uma superexicção de suas cadeias cognitivas, sedimentando a atividade mecânica corporal no que diz respeito a suas potencialidades, pois o conhecimento do mundo através da ativação de sua motricidade e de suas percepções é setorizado e sedentarizado através do fluxo mercadológico-cognitivo. O desejo é transformado em necessidade e a invenção não está mais sujeita a um poder repressor, sim incitada na sua produção enquanto forma de manutenção de uma mercadoria-corpo calcada na sensação de um bem-estar (conforto sedentário). Produção essa que busca muitas vezes um fim em si, de algo a ser consumido, digerido, assegurado. Produzir é “produtificar”. No colapso, ruína do tônus: quando não anabolizado, flacidamente encostado, não no seu teor muscular somente, mas na sua “musculatura afetiva”. (ARTAUD, 1999)

No mesmo texto Bifo dissecou: “Hoje o lugar essencial da crise de superprodução é o mercado da atenção, o tempo de elaboração consciente disponível na sociedade.” (BIFO, 2010, p.4). Essa atenção, não é só hiperestimulada na sua produção, como também bombardeada exaustivamente no que já criou, culminado em um certo tipo de tempo perceptivo, fazendo com que ela passe de uma imagem a outra, de uma afecto a outro, “em que todos dispõem, com dificuldade, de um tempo de atenção equivalente a uma viagem de elevador”. (BIFO, 2010, p.4). Nesse colapso a impossibilidade não é de invenção, mas de uma ação que seja, mobilidade estranhada, pausa necessária, sensibilidade direcionada,

o mínimo para que uma dança apareça na sua atenção investigativa. É possível descolapsar o comum, doando-lhe não só uma outra velocidade mas também uma nova produção? Qual é o tempo que precisamos para acionar nossa atenção corporal? No colapso, a relação sensação-ação subordina-se ao aparato meticuloso de uma certa velocidade corpórea-cognitiva. Em tempo de colapsos, o que dançar?

3.5

Comum sem corpo. A dança saiu do teatro, configurou-se na aparição de jams, apareceu também com movimentações cotidianas nas performances, elementos do comum, mas que indiscutivelmente carregam princípios infinitos a serem estudados e compreendidos. Se as práticas relacionadas ao CI se demonstram imbricadas no cotidiano, porque ainda necessitamos dessa quebra do comum para instaurar a dança e as percepções minuciosas dos movimentos? Por que ainda diferenciamos os lugares possíveis para que esse tal retorno aconteça? Nesse sentido parece contraditório necessitarmos de uma “entrada no corpo” para iniciar uma aula, posto que deveríamos dissipar e disseminar o aprendizado sensório-cognitivo já na nossa movimentação cotidiana. E, também, essa “entrada no corpo” envolve uma atmosfera de intencionalidade da consciência, justificada enquanto abertura a um universo fenomenológico, onde a unidade psicofísica está sedimentada na necessidade de afirmação da unidade corpo-mente. Trabalho feito por certos filósofos, mas não por certos bailarinos. Não vem ao caso estabelecer uma conexão do aparato mental tratado como vetor unidirecional de uma entrada no corpo. Esse vetor bípede denominado mente que deve entrar no corpo. Refletindo-se também nesse corpo-mercadoria enquanto fim em si. Mas falaremos mais adiante sobre essa questão. Pois esse longo e árduo aprendizado, que faz da pesquisa na dança uma cadência sem fim de descobertas, demanda tempo, atenção e, sobretudo, um direcionamento afectivo não intencional para a presença no nosso dito comum.

De que nos valem as intenções? Talvez uma direção: todo corpo poderia, primeiramente, colapsar enquanto colapso, não se agarrando a qualquer possibilidade de um certo descolapsar bípede. A segurança cognitiva e o conforto capitalístico. Essa queda que nunca vem. Assumir o colapso. Mas, para isso temos que entrar no terreno de uma apropriação sutil de alguns elementos, estratégia de guerra, manual de primeiros socorros, receita sem fim de alguns possíveis e novos horizontes, estranha técnica que não para de ser apreendida e aumentada, dissipada e contraída. Chegamos colapsados, arrastando-nos o

que nos resta de corpo para uma aula de CI. Lá procuramos erguer um movimento, acordar um certo tônus, despertar uma operação sensória, abandonar uma crise, flácida crise, daquela que nem sabemos ao certo porque sucumbimos, e mal sabemos também como sair, mas eis que surge esse momento, algo que nos fale, que nos incite, que nos mova, mesmo que para a mais completa imobilidade atenciosa, alguém nos diz: 10 minutos você tem para entrar no corpo. Ao menos 10 minutos! Já é o esboço de um começo, de um longo começo...

3.6

Extensão investigativa. Cair, sentar, levantar, andar, princípios básicos que norteiam a dança e a atividade do corpo no dia-a-dia, fornecendo um extenso meio de investigação para o bailarino, onde as práticas da educação somática começam a se relacionar diretamente com a atenção dançada. Colapso enquanto reeducação. A atenção orienta-se, sobretudo, na capacidade incondicional das mudanças e impermanências, não há como relacionar-se com a dança, em especial no CI, enquanto local seguro de uma precisão estática. Estacionamento de colapso. Improvado aqui não só como a conexão entre um série de acontecimentos improváveis e imprevisíveis, mas como o estado de precisão e prontidão necessário para cada mudança. Não me garanto imutável frente à mutabilidade, ao imprevisto, mas me garanto modificável a cada circunstância em que me é apresentada a diferença. A segurança aqui não é necessariamente proteção, mas seguridade de que ao perigo nos entregamos. Minuciosa articulação: levanto para cair, e nessa queda minha dança leva junto sua possibilidade de acontecimento, simbiose com o meu cair utilitário, dramático quando colapsado frente a estrutura emocional, inviabilizado se repetida sua estagnação afectiva.

Tudo bem, colapsamos, mas desse colapso mesmo exigimos sua dança, sua circunstância, sua possibilidade de erguer-se, o encaixe de seus ossos, alavanca dos membros, a maleabilidade dos seus órgãos, a costura de seus músculos, rede nervosa de bolsões e, também, extremidades, intensidades advindas de suas dimensões incorporais.

Entrar no corpo sugere aqui uma situação: alcançar algo que está fora da exigência de uma aula formal, pois esse entrar não é meramente utilitário, uma exigência técnica de um virtuosismo do movimento, para iniciar o trabalho corporal no CI utilizamos uma espécie de educação sensitiva, onde a mudança de hábitos na relação corpo-subjetividade é essencial. O resultado de um aprendizado na dança surge, muitas vezes, perante a repetição de um exercício bem executado, no CI muda-se um pouco essa relação: o aprendizado começa

através de uma necessidade de investigação solitária, onde o afecto de si para si ganha se dimensionado e explorado, também, fora da sala de aula. Entre o abismo da técnica mecanicista²⁸ e a máquina de sensações, Paxton dissecar:

Costuma-se dizer que leva dez anos para fazer as pernas de um dançarino. Este número sugere que se um dançarino ou dançarina fossem estreiar nos anos finais de sua adolescência, eles precisariam ter começado as aulas com oito anos de idade. As aulas de técnica e sua duração prolongada alcançam muitas coisas além de pernas. Ninguém consegue dizer quanto tempo leva para desenvolver a mente de um dançarino, mas claramente o próprio cérebro precisa ser potencializado para rapidamente aprender combinações de movimentos - uma habilidade que pessoas normais raramente precisam mostrar. E eu estou curioso sobre esse aprendizado; qual o significado de conseguir dançar, por horas, fazendo o movimento de outra pessoa?... (É como um tipo de vampirismo, não? É como.... Eu só acho interessante. Eu acho estranho que nós de fato aprendemos a *não* fazer nosso *próprio* movimento, por horas. Que nós conseguimos passar horas fora do nosso eu-movimento e dentro do eu-movimento de outra pessoa.) Isso porque no mundo da dança, o movimento vem mais do professor, ou do coreógrafo. (PAXTON, 2014, p.1)²⁹

Fazer um movimento estipulado, enquanto treinamento técnico para adquirir bases sensitivas e noções motoras, requer uma qualidade de prática na dança que tanto pode se orientar e se bastar na condição da mimese quanto refinar e intensificar esse aprendizado através de uma experimentação singular de suas matérias de expressão. A atenção investigativa do bailarino dentro da sala de aula, forma-o muitas vezes através de uma

28 Mecanicismo segundo a visão de Bergson: “O instinto mecanicista do espírito tem mais força do que o raciocínio e do que a observação imediata. O metafísico que temos dentro de nós sem o saber, e cuja presença se explica, como veremos mais adiante, pelo próprio lugar em que o homem ocupa no conjunto dos seres vivos, tem suas exigências estabelecidas, as suas explicações feitas, as suas teses irredutíveis: todas elas se resumem na negação da duração concreta. É preciso que a mudança se reduza a um arranjo ou a um desarrajo de partes que a irreversibilidade do tempo seja uma aparência relativa à nossa ignorância, que a impossibilidade de voltar atrás seja apenas a incapacidade do homem de repor as coisas no seu lugar.”(BERGSON, 2009, p.32). O conceito de duração de Bergson se mostra, no trabalho dessa dissertação, imbricado nos conceitos de Deleuze e Guattari em relação ao pensamento sobre a diferença e a multiplicidade. Por sua obra conter, mais diretamente do que na obra de Deleuze e Guattari, uma crítica ao pensamento mecanicista, utilizamos essa breve visão que se encontra no primeiro capítulo da obra *A Evolução Criadora*. Também trabalharemos com uma visão crítica ao mecanicismo a uma metafísica dualista através dos conceitos de forças ativas e reativas de Nietzsche, conceitos que iremos desenvolver mais adiante neste trabalho.

29 “It is said takes 10 years to make the legs of a dancer. that number suggests that if a dancers too debut on stage in the teens,they should have begun clases af the age at 8 years. the technique class and their long-duration,achieve many things besides legs.no one can speak how long it takes to develop the mind of a dancer.(...)But clearly the brain itself must be enabled to quickly learn movement combinations, a skill the normal person may really have to do. And im curius about that learning. What does it mean to be able to dance for hours doing someone else’s movement. It’s like a kind a vampirism, isn’t it? It’s like, um... I just think it’s interesting, I think it’s odd, that we actually learn to not do our own movement for hours. That we can spend hours outside our movement self and in somebody else’s movement self.

habilidade de técnicas advindas de outros corpos. Mas e as pesquisas singulares, condição expressiva do corpo, trabalho mental³⁰ segundo Paxton: em que momento esse pensamento pode vir a ser a realidade criativa do encontro estético em que a dança se faz corpo em coletividade? Como subordinar-se apenas à representação por repetição dentro do processo de investigação da improvisação? Qualidades que estruturam a repetição por imitação, na ideia mecanicista de certas funções musculares: a perna da bailarina. E convocação do corpo em sua qualidade intensiva de reorganização gravitacional, produção de singularidade: mente do corpo, mente coletiva dos corpos. Não que a coreografia represente esse sistema em que o movimento do outro necessariamente te subjuga ditatorialmente, pois tanto na mimese, quanto na representação do movimento, pode-se acionar uma abertura para a produção e desenvolvimento de uma mente do corpo, distinto de uma mente que apenas formata o corpo.

São relações minuciosas. Se o que interessa no movimento estipulado é uma investigação assídua de suas possibilidades e de suas infinitas relações com esse outro que sempre chega, seja ele movimento, inquietação, espaço, gravidade, corpo, tempos distintos que acionem uma expressividade singular, contato por velocidades, declínios, antecipações, quedas, fracassos, atos inaugurais, isso também pode ser ensinado através “das pernas”, através dos anos. Mas, a questão aqui é: porque partir do desenvolvimento mecânico, por que partir da mimese – por que enfatizar tanto esses dois lugares? Parece que, quando programado na repetição do movimento alheio, limita-se um eu e um outro, pertencendo a

30 O conceito de mente aqui colocado em Paxton nos revela características não de uma mente de expressão meramente racional nos seus aspectos cognitivos, e também, diferente de uma abordagem fenomenológica, em que a relação com o corpo se forma através da orientação de uma mente intencional. Através das relações maquinicas imbricadas no conceito de produção de subjetividade já esboçados nesse trabalho, traçamos um paralelo com o conceito de mente de Paxton através do que Guattari sugere enquanto ecosofia mental, segundo o autor: “A questão da ecologia mental pode surgir a todo momento, em todos os lugares, para além dos conjuntos bem constituídos na ordem individual ou coletiva.(...) Mito ou teoria, a pretensão científica, a pertinência dos modelos relativos à ecologia mental deveria ser julgada em função de: 1) sua capacidade de circunscrever as cadeias discursivas em rupturas de sentido; 2) sua possibilidade de operar conceitos autorizando uma autoconstrutibilidade teórica e prática.”(GUATTARI, 1990,p.38). Trabalharemos, também, com o conceito da mente do bailarino através do pensamento de José Gil sobre o CI, onde este articula o conceito de *consciência do corpo*, exploraremos esse conceito com mais afinco adiante no texto.(GIL,2004). Por enquanto apenas esboçamos algumas pistas das falas e escritos sobre a mente através da leitura de Paxton, paralelamente a filosofia de Franco Berardi Bifo que, assim como Guattari, exprime o conceito de uma mente não voltada para a realidade individual do sujeito, e sim como um processo social em intersecção com as mutações do processo cultural tecnológico. “Es la ecósfera mental, esa esfera inmaterial en la que los flujos semióticos interactúan con las antenas receptoras de las mentes disseminadas por el planeta. La *mente* es el universo de los receptores, que no se limitan, como es natural, a recibir, sino que elaboran, crean y, a su vez, ponen en marcha nuevos procesos de emisión y producen la continua evolución del mediascape.”(BIFO,2010, p.175)

essa relação entre o sujeito que tenta mimetizar o outro enquanto aprendiz. Na improvisação temos um aprendiz por invasão e simbiose desse formato outro que não somente formata o movimento, mas cria. Encontro chão-pele, máquina braço-peso-do-outro, apoio-superfície, centro de gravidade-bipedismo, desorientação-labirinto, cóccix-crânio. Simples, questão de relação intensiva, isso sugere um outro nome para aquele que faz em si a forma do movimento do outro, não é mimese, é contato, contágio, não é contar o tempo música da coreografia – chatice rítmica do tempo comum, é outrar-se violento e imprevisível nesse outro que chega em contato extremo com o seu corpo. Invasão. Mimese-repetição e contato-invasão. Porque muitas vezes apenas quantificamos um valor superior na dança enquadrada nas potências performáticas das pernas, dos glúteos, a virtuosidade da leveza, a representação dos tempos musicais, instrumento-corpo para olhos famintos, desenhos no espaço com desenvoltura de perfeição gravitacional. Gozamos ainda na forma da perfeição, caucasiana-bailarina-barbie anoréxica, balé das bundas de domingo do Faustão, a força muscular disfarçada de levitação e erotismo. Porque leva tempo, leva muito esforço, a mania do esforço muscular, do suor, das 10.000 horas, da força, porque necessitamos da força. Força maquiada de deslize gravitacional. Essa estruturação técnica do corpo nos leva a compreendê-lo enquanto um vetor unidirecional na relação corpo-mente: desenvolvimento muscular para, depois, uma abordagem expressiva, a causa disposta na técnica que levará a uma perfeita finalização da forma, da desenvoltura perceptiva. Mente mecanicista, e maquinaria que a todo tempo pode ser desenvolvida para uma dança que vem a ser corpo, subjetividade em construção não apenas mecânica, mas do corpo como um todo, tanto em seus afectos corporais quanto incorporais. O que se dá entre a força muscular e esse aparato em construção constante de uma outra subjetividade, de uma outra dança, provocando novos corpos sociais. Aspectos de uma ecologia mental, que estratégia de guerra se utiliza? Que livro de fisiologia ler, que ideia anatômica comprar? Campo, também, sempre, de um outro: quando o inimigo é anatômico. Há certos pensamentos que reverberam entre as diversas áreas que apreendem saberes sobre o corpo, como advém de um tipo de investigação que visa a parte muscular da força no desenvolvimento motor. Conceito fisiológico em mecanicismo científico: pois descobrimos, nós, bípedes, posto que os quadrúpedes já devem estar cientes disso há milênios, que nossa anatômica visão sobre o corpo, enquanto objetificação de suas partes, se baseia em um pensamento relacionado ao corte, à paragem, ao corpo morto. Que a anatomia tem a improvisação? Nossa grande ciência anatômica investigou o corpo humano através da faca, esquecendo que, quando vivo, o contato entre essas partes que ela mesma

desmembrou, se dão por fluxos, molecularidades que compõem não somente uma estrutura de encaixe muscular e ósseo, mas uma ampla gama de infinitos componentes que não estruturam partes para chegar em um todo, mas que se tornam partes mesmas de processos de intensidades e fluídos em contágio. Realizando através do tecido conjuntivo o transporte, a manutenção e a mutação de diversos componentes que trafegam no corpo, descobrimos a rede fascial³¹ e seus infinitos fluxos para compreensão da compensação postural. A visão anatômica que estuda apenas a condição da dissecação dos tecidos musculares e ósseos, traçando uma compreensão do sistema motor, esquece o fluxo vivo que há na ramificação do tecido conjuntivo e de seus trânsitos celulares e extracelulares por todo o corpo. Alguns séculos de atraso em relação a condição anatômica de nossas micromovimentações, fato que o bailarino vivencia, mas não cientificamente na língua dos bípedes. Ciência muscular:

O predomínio absoluto da apresentação do músculo isolado como a primeira e última palavra em anatomia muscular (juntamente com a convicção de que a complexidade do movimento humano é ingênua e reducionista, e que a estabilidade pode ser obtida somando-se a ações dos músculos individuais) permite que a atual geração de terapeutas pense de outra forma. Entretanto, esta forma de ver e definir os músculos é simplesmente um artefato do nosso método de dissecação – com uma faca na mão os músculos individuais são fáceis de separar em torno dos planos fasciais. Porém, isso não significa que esta é a forma como o corpo “pensa” ou é biologicamente montado. É um modo de saber se um “músculo” é uma divisão útil para a cinesiologia do próprio corpo. (MYERS,2010, p.1)

Atualmente os terapeutas que iniciaram o desenvolvimento da teoria miofascial, considerados enquanto “terapeutas alternativos”³², desenvolvem uma ideia de anatomia baseada na noção de tensegridade. Essas teorias ressaltam que, os meridianos da fascia e suas conexões celulares através dos trânsitos que ocorrem na matriz extracelular (MEC), são essenciais no entendimento e na percepção da motricidade bípede. O sistema motor não se faz somente através da compreensão das funções orgânicas de cada músculo em conexão e tração de suas partes com outras, através dos ligamentos e dos tendões, tendo como base a estrutura óssea e os impulsos nervosos. O contato entre todas as partes do corpo e sua ligação através dos meridianos miofasciais permitem compreender o corpo vivo que elabora uma lógica de pensamento em rede, onde as compensações e organizações posturais são

31Fascia é um tecido conjuntivo que ramifica-se nas estruturas musculares, ósseas e nervosas, tendo como características a estabilidade, deformação, tensão fixação, elasticidade e compensação postural.

32 Ida P. Rolf (criadora do formulário de Integração Estrutural de manipulação miofascial) e Leon Chaitow (criador da Terapia Neuromuscular) foram os iniciadores da pesquisa sobre os meridianos miofasciais Segundo Thomas W. Myers (2010).

observadas através desses sistema de fluxos, e não somente a partir de cortes anatômicos. Se cada parte se faz na construção individual de suas funções, como por exemplo a noção de que uma disfunção plástica do músculo pode ser resolvida trabalhando o próprio músculo, os terapeutas miofasciais compreendem que talvez uma fascia em conexão com um órgão, localizado do outro lado do corpo, que ramifica-se em um nervo, pode estar dando vazão aquele problema muscular. Essas teorias anatômicas permitem cartografar a conexão e a comunicação entre os elementos e componentes corporais através de seus trânsitos contínuos, apontando tendências desses fluxos com suas relações posturais. Sua lógica de pensamento desmembra a visão anatômica que prioriza, através do corte da faca, as partes corporais e suas determinadas funções estruturais. São trânsitos descontínuos, operações de velocidades, comunicação extra celular, relações de fluidos na constituição motora, corpo extensivo. Não sua qualidade funcional de conexões mecânicas, mas maquinaria de elementos que ultrapassam órgãos, se conectam através de tensões do tecido conjuntivo, fazendo o corpo operar em tensegridade, não mais em compressão somente. Sistemas fasciais que também se conectam com os sistemas nervoso e vascular. Sistemas complexos que desenvolvem-se através da ligação do seu circuito interno com outros circuitos, fuga dos movimentos corporais isolados: atitude do bailarino que faz um *fuet* (passo do ballet clássico) compreendendo apenas um determinado movimento de tendão, ou somente pela leitura da forma do ângulo da perna, ou da atitude muscular captada pela rigidez da força. São tantas as formas de representar apenas a forma! O que faz um bailarino compreender a dimensão corporal? Suas latitudes e longitudes³³? Músculos torneados, separados da condição mental que é trazer para si uma consciência não somente cortical, mas celular e extracelular³⁴. Que o pensamento encobre uma prática, envolvendo a dimensão perceptiva do bailarino, podendo também estar nos movimentos coreografados, codificados. A questão aqui talvez seja a de não valorar com demasia a ideia de que: para dançar tal ou tal músculo deve executar repetidamente um exercício, para dançar é necessário um instrumento condicionado pela materialidade do corpo somente, e não de todo seu aparato que constitui uma complexa rede de cadeias sensoriais, perceptivas, nervosas, fasciais, vasculares e mentais, do corpo em

33 Latitudes e longitudes segundo a definição de Guattari e Deleuze: “os afectos são devires.(...) A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação. Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos define-los por características de Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos.”(GUATTARI & DELEUZE, 1997, p.42). Mais adiante trabalharemos com esses conceitos.

34 Consciência celular segundo a compreensão de Bonnie Cohen e sua técnica de educação somática do método Body-Mind Centering®, mais adiante trataremos de algumas de suas compreensões acerca dessa relidade perceptiva do corpo e da consciência celular.

relação a sua própria matéria de expressão. Um pensamento muscular em direção a um pensamento da tensegridade, pensamento das redes e dos fluxos, em distinção de um pensamento da morta anatomia do corte. Pensar a consciência do corpo que já está em conexão com todos esses circuitos que trazem o outro ao abraçar a gravidade, deslocamentos de suas intenções, caos de formas, imaterialidades, disfunções, diagramas de intensidade, desorientações espaciais apreendidas enquanto força de afecção em trânsito extensivo do corpo. Mas e o colapso? O colapso é esse, esquecê-lo, particularizá-lo somente em uma forma muscular, analisar seu cadáver na mesa da sala de dança, adentrando o cotidiano na tentativa utilitária de um corpo-protése de mentalidade cirúrgica. Não queremos a faca sedentária da resolução conclusiva, e sim o trânsito que se torna, até mesmo na mais arrebatadora paralisia, dança, condição do colapso. Já entramos, estamos, somos esse corpo, também, enfim, colapsamos.

3.7 Ala traumatológica. Diagnóstico 1. Anamnese dos corpos colapsados: que afectos colapsam, como se acionam, que estados paralisam, que realidade transforma desejo comum em consentimento somente, que medo te sugere a paralisia, que paralisia sugere medo, o que te move que não é música, o que alcança quando não tem objetivo, qual a inutilidade de teu gesto cotidiano, como se orienta no espaço, em que conflui tempo e tónus, quando espera respira o quê?

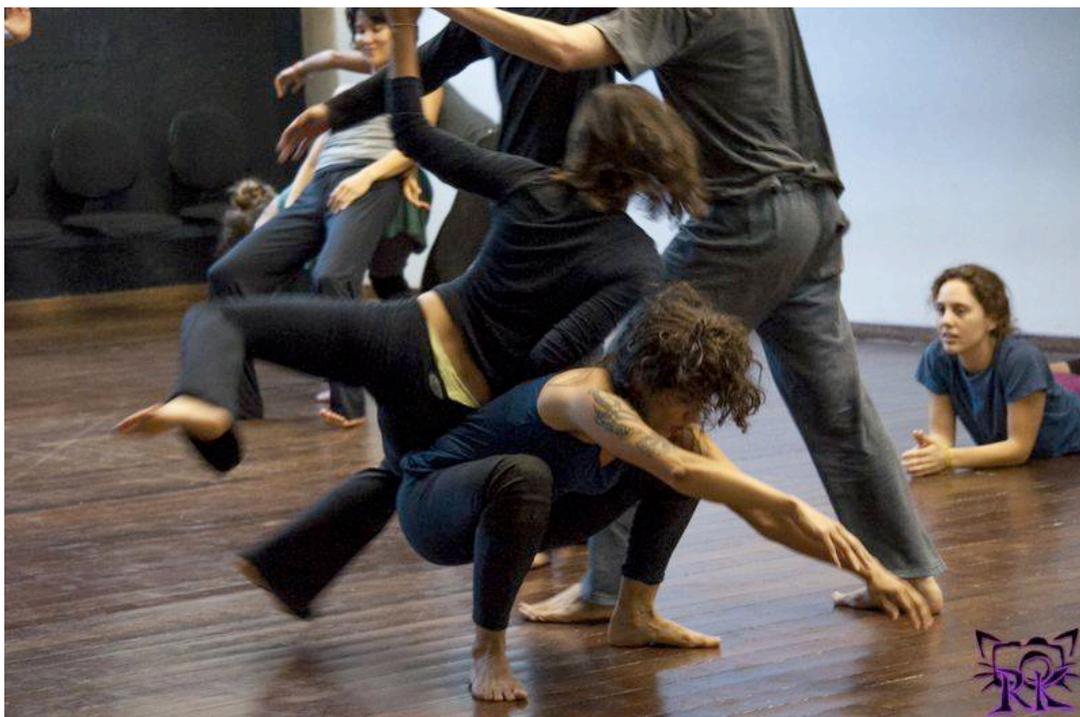


Figura 8. *Jam Com Tato: movimento e improvisação.* Foto: Raissa Kapiski.

3.8

Pensar no susto. Estouro, ruído, queda, barulho. Todos olham abismados, um certo pânico, silêncio suspense, três segundos são necessários para a compreensão do que aconteceu. Suspensão do instante em que há um hiato, paralisia, um grau de observação em que ainda reverbera o suspense, contração social, uma dúvida entre o pleno terror ou o confortante apaziguamento, um espasmo entre a compreensão narrativa do que representamos para nós mesmos e a repreensão do diafragma que vira foto respiratória. Nesses milésimos de segundo em que o susto se faz e se refaz, é o exato instante em que o bailarino comete uma silenciosa atitude: não esperar pela resolução cognitiva da consciência, mas acionar o corpo a de fato perceber inteiro o puro acontecimento que surge. Urge. O tempo de significar um fato é lento demais para o reflexo dançado. O susto envolve uma certa concepção de erro,⁹²

todo acometido que imprevisível chega causando, sem causa certa nem efeito preciso, chega mesmo é causando (no gerúndio).

E o que te assusta? Atualmente, nesses momentos em que ando averiguando, ou apenas sugerindo, na realidade social de nossas caras assustadas, parece que cada vez mais esse suspense tem levantado os ombros e tensionado os músculos, cada vez mais o susto anuncia um ar denso de terror. Medo. Pânico. Medo. Pânico: Repete a cara do susto levado à sério, aquela ameaça que tem uma resposta eufórica mas ao mesmo tempo paralisada, hesitante e comprometida. Quando se trata de medo o susto não é engraçado, pode causar até infarto, morrer de medo de morrer.

Buscamos, talvez, uma segurança para escapar do susto, pois é nele que vemos surgir uma realidade irrevogável de que há um fora, um outro, um espaço, em que a invasão existe de fato e que querer estar seguro é apenas uma ideia que fazemos para nos sentir menos assustados, menos amedrontados? Paradoxo do medo: quanto mais a ideia de segurança se instala, mais o pânico a preenche. Para Steve Paxton, a ideia de segurança e conforto físico se dá através das situações culturais e de suas relações mercadológicas, trazendo para o corpo uma ideia de suposta aparência de proteção social.

Minha sensação era de que os seres humanos eram estranhamente superprotegidos - uma grande e gorda cultura americana, cada dia mais flácida. Quem viveu a década de cinquenta viu o começo, a chegada desse jeito de ser, em que satisfação e conforto vêm antes de tudo. Acontece depois da guerra... depois de passar por toda aquela merda, é normal - você quer deixá-la para trás. O que estava à frente de nós era conforto, propagandas, carros, filmes, e TV, o que na minha opinião conseguiu reduzir a capacidade cognitiva de uma nação inteira a nada. (PAXTON, 2008, 5).³⁵

A situação política, originada de uma guerra no caso dos Estados Unidos, e fomentada pela indústria do conforto, compromete a ação na sua atenção específica ao movimento reflexo, pois o imprevisto não cabe em um lugar onde o corpo condiciona-se a um repouso mecânico articulado na ideia de uma segurança habitual. No caso latino-americano, podemos traçar o caminho das ditaduras existentes e o retorno a uma democracia que, nesse período pós-traumático, o homem parece buscar assegurar-se, acabando por acuar-se perante o que sai da previsibilidade do costume. Se esse diagnóstico já era de certa forma evidente no início

35 “My feeling was that human beings were strangely overprotected—a big fat American culture getting ever more soft. If you lived through the ’50s you saw it starting, the encroachment of an attitude of satisfaction and comfort being very important. It happens after wars.... After you’ve been through that shit, it’s natural—you want to put it behind you. And what was put in front of us was comfort, advertising, cars, movies, and TV, which managed to stop the thinking of a nation in its tracks, as far as I can see.”

dos anos 60 como a fala de Paxton evidencia, o que nos resta atualmente em que os dispositivos mercadológicos se inserem na base das relações que a subjetividade traça?

Juntamente com a análise do filósofo Franco Berardi Bifo citado anteriormente, o bem-estar e o conforto enquanto mercadorias articulam um “sedentarismo da percepção” de si, do outro e do ambiente social, confluindo em uma forma específica de afecção: esquecimento do corpo e a impossibilidade sensitiva de percebê-lo e acioná-lo em um momento de perigo, em que o inesperado se faz, em que a improvisação surge enquanto um redirecionamento do movimento no imprevisto. “Não basta, pois, o espanto imóvel, o espanto contemplativo, precisamos de um *espanto agressivo*, que ameace, que questione.” (TAVARES, 2013, p.25).

Para o improvisador o perigo é real, não é um espanto metafórico, é agressivo porque se dá no perigo físico do acidente de fato, onde o conforto da mente é o confronto com o imediato. Procuramos a capacidade de desenvolver e de relacionar reflexos básicos, primitivos segundo os fisiologistas da razão, instintivos, perante a natureza cortical. Nos deixamos sair de uma certa condição corporal que, mesmo sendo prerrogativa para o desenvolvimento motor e cognitivo do corpo, estacionou em um sedentarismo sensório, cognitivo, motor e, como não seria diferente, cheio de patologias por dimensionar o corpo através dessas relações com seguradoras corporais, o corpo-mercadoria, corpo previsível, corpo assustado, corpo setorizado. Medo enquanto atitude, representação emocional de não saber lidar com o susto.

Segundo o filósofo Franco Berardi Bifo, isto se dá através da relação com as diversas formas em que nosso sistema é bombardeado por aquilo que ele chama de *infosfera*, a atmosfera de informações que nos cobre e recobre, bombardeando o tempo de assimilação cognitiva e desestruturando o corpo no que diz respeito a sua potência de afirmação singular, e de contato com outros corpos, com outros tipos de informações.

Podemos falar de pânico quando vemos um organismo consciente (individual ou social) sendo subjugado pela velocidade dos processos em que ele/ela/aquilo está envolvido e não tem tempo de processar a entrada de informação. Nestes casos o organismo, de repente, não é mais capaz de processar a abrupta quantidade de informação vindo para o seu campo cognitivo, ou mesmo aquela que está sendo gerada pelo próprio organismo. Transformações tecnológicas deslocaram o foco da forma capitalista de organização da esfera da produção de bens materiais para a infosfera, a esfera dos bens semiológicos. Com isso, o Semio-Kapital se torna a forma geral da economia. A acelerada criação de mais-valia depende da aceleração da infosfera. A digitalização abre o caminho para este tipo de aceleração. Signos são produzidos e postos em circulação numa velocidade crescente mas o terminal humano do sistema (a mente incorporada) é colocado sob pressão crescente, e finalmente sofre colapso sob pressão. Creio que a atual crise econômica tem algo que ver com este desequilíbrio no campo da semio-produção e no⁹⁴

campo da semio-demanda. Este desequilíbrio na relação entre a oferta de bens semióticos e o tempo socialmente disponível de atenção é o núcleo tanto da crise econômica quanto da crise intelectual e política que estamos sofrendo agora. (BIFO, 2008,p.148)

A informação enquanto reprodução do acontecimento, sinal de que tudo, afecto, desejo, corpo, sensibilidade, cognição, tudo pode ser convertido em informação e esta, em mercadoria. Não enquanto mera representação do real, mas como meio e forma de solidificar o real. Uma *infoeconomia* que, segundo o filósofo, transmite e reafirma que a produção da informação enquanto mercadoria se torna a potência criativa do séc. XXI. Quanto mais acúmulo de informação, mais inteligência, quanto mais produtividade de informação, mais criação. Crise refletida no ato reflexo, não há tempo de assimilação e resposta corpóreo-cognitiva para o tempo de resolução entre a informação que chega e a presença corporal. Ritmos distintos, haveria então uma espécie de temporalidade própria de assimilação, algo que se forme através de um repertório de desejos com devidas durações para que algo se presentifique? Quanto tempo é necessário para algo se materializar, para uma dança se fazer?

Não sabemos mais, passamos de uma informação imaterial para outra como se o contato e o contágio fossem já dados, esclarecidos, sem a perpetuação de sua realidade física, sem sua epiderme de realidade. Não que perpassasse nesse argumento um tipo de julgamento moralizante, perto das novas conquistas tecnológicas, que nos consumiriam enquanto devorador de potências destrutivas do semio-kapital. Bifo, assim como Guattari, não apontam a subjetividade maquínica recriminando as relações do ser humano com a natureza de sua subjetividade agora envolta por mais fluxos, mais apoios, novas dimensões, comunicações e estratégias tecnológicas. São apenas novas conexões. A semiotização do inconsciente e todas as esferas dos corpos sociais implicadas nas novas formas e explorações que o dito CMI traça necessita, também, de uma abordagem que evidenciem outros conceitos que deem conta de tal mudança, que repensem suas novas referências e contextos. Se a dimensão da realidade muda para uma total virtualização das capacidades de atuação corporal e de acionamento da atenção, é extremamente necessário não só uma utilização e criação através desses movimentos, mas uma dura crítica ao que eles impõem.

Que os processos corporais, sensoriais e cognitivos sofrem mutações, e que tais mutações necessitam ser revisitadas tanto nas suas potências como nas suas possíveis capturas, é uma tarefa não só da filosofia, como da prática clínica, da arte e da ciência. O que nos cabe, nessa geração que “aprendeu mais palavras de uma máquina do que da sua própria mãe”, é visitar a realidade do corpo sensorial, do corpo erótico (BIFO, 2014) que foi

de certa forma bombardeado desde cedo por essa infosfera, reproduzindo certas mudanças de comportamentos e reestruturando certas patologias. Que doenças cabem ao corpo que hoje dança, que tempo orienta ele no seu fazer estético, que atmosfera social o absorve? Uma necessidade de retorno a uma dimensão não extasiada pelo excesso de informações que cobrem e recobrem nossa recepção da informação? Ou uma adequação a esse limite entre informação e realidade física?

Não se espera aqui, com a filosofia de Bifo, um retorno a uma percepção e a uma sensorialidade pura, anterior aos processos de relação do homem com a tecnologia. Não é também, através de uma perspectiva pessimista sobre as novas orientações culturais da era tecnológica que esse retrato é feito. Já não há mais retorno possível, mas colapso sendo infinitamente recriado, pensado, transposto. O que nos mostra o corpo social, colapsados, muitas vezes, nessa mutação dos moldes de produção de subjetividade, situam algumas patologias que rasgam a realidade e o cotidiano, nos dando uma dimensão das condições existenciais que os corpos atualizam e reproduzem. As patologias imprimem no real os colapsos, os fluxos, os cortes, as relações que os corpos orientam nas suas afecções, nas suas paragens. A abordagem de Bifo não leva em conta somente as patologias na dimensão da doença como falta, sempre em busca de uma utópica “gorda saúde dominante”³⁶. A questão aqui é analisar as paragens, os declives, os cortes, os bruscos desvios em que a subjetividade cai e decai no seus alicerces, onde ela implode a si mesma enquanto dissociação entre o tempo de atenção disposto na sua singularidade e a relação com o fora, com o tempo de atuação dispostos nesses novos universos de referência imateriais e materiais, na infosfera. As mudanças relacionadas aos padrões comportamentais que a indústria do conforto investe no seu arsenal mercadológico passa por uma ressignificação das instâncias relacionadas à produção e criação de um tempo perceptivo, e na realização de algumas patologias, todas elas, talvez, relacionadas a uma espécie de pânico calcado na dissociação de uma realidade física, de um contato epidérmico.

36 “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada de processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.”(DELEUZE, 1997, p.14)

Si en la sociedad moderna la patología prevaleciente a nivel epidérmico era la neurosis producida por la represión, las patologías que hoy se difunden epidérmicamente tienen un carácter psicótico-pánico. La hiperestimulación de la atención reduce la capacidad de interpretación secuencial crítica, pero reduce también el tiempo disponible para la elaboración emocional del otro, del cuerpo del otro y del discurso del otro, que busca ser comprendido sin lograrlo. (BIFO, 2007, p.9).

Esse corpo físico, epidérmico, inaugura suas conexões, seus novos locais de fala e de atuação segundo as quantidades crescentes de virtualização da realidade na forma de informação. A problematização das doenças, da somatização de certas instâncias informacionais, reverbera o investimento das forças que ali engendram formas de afecções. O pânico, segundo Bifo, tem essa sua nova dimensão estratégica que assume nos corpos uma paralisia dos processos de relação com a atividade sensorial, com o tempo cognitivo, isto é, há uma aceleração maior do que a nossa capacidade de resposta é capaz de assimilar. Esse procedimento gera um estado permanente de pânico em relação ao outro, na capacidade de reconhecer a alteridade enquanto corpo físico, relacional, realidade que sai da atmosfera de segurança caracterizada pelo fluxo corrente de informações, onde quem gera o acesso e a disponibilidade desses meios virtuais, não tem que lidar necessariamente com o espaço do outro, com a relação epidérmica desse outro.

Pânico. Que susto de realidade ainda nos transtorna, que resposta ainda somos capazes de assumir no enfrentamento real com o outro, esse ser em extinção que transformar-se em imagem, em *profile*, em capacidade de gerir e disseminar informação? O que se torna o outro se ele tem somente a capacidade de afectar-me na comunicação gerida pelos meios de controle comunicacionais, que invadem o sentido também da solidão, posto que sempre pairam em uma suposta conexão em rede na vida cotidiana, podendo ser solicitados a qualquer momento via aplicativos, redes sociais, e-mails, etc.

O excesso de presença do outro na virtualização de sua companhia devora e impossibilita uma sensação de solidão, ao mesmo tempo que distancia o contato com a realidade física desse mesmo outro. A segurança e a satisfação que esses modelos de comunicação geram através das facilidades tecnológicas inovam as formas e as relações dos gerenciamentos coletivos, abrindo-os ao fantástico universo da rede mas que, também, abrem portas a novas patologias que servem tão bem à indústria de fármacos ainda mais como um modo de consumo informacional que essa subjetividade é capaz de desenhar, de intencionar na sua subjetividade.

Elevadas taxas de déficit de atenção, de suicídio, depressão e maiores índices de

síndrome do pânico transformam a dimensão comum e banal de nossa realidade corpórea no século XXI. Colapsamos em medo, o pânico enquanto meio de confortavelmente estancar-se na segurança. Câmeras nos olhos, *selfie* como prerrogativa para existir, imagem representativa de um suposto eu agradável, seguro e confortável, o final feliz que dura um *like*. Colapsado. Sensação de estranheza de si, o que fazer quando não há informação disponível via prótese-telefone-celular, ou quando o silêncio recobre a mais entranhada solidão?

Quando no coletivo, a hiperstimulação da atenção também se torna solidão pseudo-comunicativa, hipertextualização do mundo, informação, informação! Não seria de fato um desejo, às vezes, de tirar essa curvatura da cervical estacionada no aparelho eletrônico e ver na coletividade que há um outro desconhecido? Uma possibilidade epidérmica do choque em estranheza sem o pânico do que surge em diferença, susto acometido do imprevisível sem o medo de desfalecer de frente ao perigo que é, nada mais nada menos, do que a condição da própria realidade trágica da vida... vertigem: “Lembrar, pelo menos de vez em quando, que a vertigem é a preciosa pulsação do enigma da vida em nosso corpo, enigma de sua condição trágica, o caráter implacável do movimento vital, sua violência positiva ou ativa.” (ROLNIK, 2003, p.9). Que o corpo ainda seja capaz de realizar atenções à essa condição vital (penso nas mortes causadas por *selfie*), sem o pânico que o susto proclama quando nos direciona ao desconhecido, com a certa relação que o imprevisto está ao alcance de nossos enredos e que ele deseja, também, ser experimentado, acionado, incisivamente atuado enquanto condição de colisão, dança epidérmica de nossas patologias, violência do que move. Que o colapso saia do seu pânico para talvez uma próxima queda, uma próxima patologia, mas que seja, ao menos, liberto dessa mesma estagnação já diagnosticada, e que saiba cair também frente a colisão que nos apaga. É esse o corpo que deseja dançar, é essa a dança que chega em corpo.

3.9

Reflexologia de subjetivação. Steve Paxton conectou os princípios do Aikido ao desenvolvimento do seu trabalho com a improvisação na dança. Essa arte marcial japonesa desenvolvida no início do século XX utiliza como forma de defesa o redirecionamento energético da energia do atacante através do contato físico, utilizando quedas e movimentos circulares. Essa característica atua fortemente no CI se revelando através da prontidão necessária do artista marcial em plena exposição ao perigo e ao inusitado, sugerindo ao corpo

uma atenção a cada movimento executado em relação às possibilidades de choque e colisão. Essa orientação (ou desorientação) da atenção no CI sugere que a dança deve obter um estado de alerta constante, onde qualquer pensamento de distração, qualquer outro foco que não esteja situado no que ali ocorre em acontecimento, possibilita essa quebra que dissocia corpo virtual e corpo atual. Nossa capacidade de gerar uma atenção sem muita tensão nos fornece a percepção necessária não para nos prevenir do susto, mas para incessantemente buscá-lo. Encontrar a rapidez do instante em que o corpo recebe um ataque de um outro corpo, ampliando a percepção e a sensação desse momento. Nesses princípios, elabora-se o desenvolvimento e a recuperação dos atos reflexos constituintes do desenvolvimento sensório-motor que, segundo Bonnie Cohen (2015), podem ser estimulados durante todo o decorrer de nossa vida, não só durante algumas fases da infância.

Os atos reflexos, que iniciam seu desenvolvimento já nas fases fetais, podem ser observados nas crianças através das primeiras relações que desenvolvem em contato com a gravidade, após a saída da condição uterina. São os padrões de desenvolvimento motor que iniciam sua caminhada até a articulação com respostas mais complexas como as reações posturais (RP) e respostas de equilíbrio (RE).

Os atos reflexos, enquanto atividade permanente da relação entre uma resposta básica que o corpo adquire frente a um estímulo, quando dimensionada apenas à certos automatismos, não relacionados às capacidades físicas e energéticas³⁷ que podem ser trabalhadas em todo o decorrer da vida, se camuflam na natureza cortical de nossas relações informacionais. Segundo alguns critérios científicos da natureza evolutiva de nosso sistema nervoso, há diversos tipos de reflexos, alguns exercidos e acionados dentro de uma faixa etária específica, onde o desenvolvimento do córtex no decorrer da vida irá nebulizar tais condições reflexivas iniciais, que só se mostrariam enquanto estruturas para o desenvolvimento motor mais refinado de nossa condição bípede. Para essas linhas de pesquisa os procedimentos de desenvolvimento motor dos bípedes e as condições para o desenvolvimento somático se debruça em relações isoladas. Essas análises se baseiam nas afirmações que o desenvolvimento cortical não se ligaria às condições motoras primárias, estando estas somente nas áreas subcorticais responsáveis pelo automatismo do movimento. Quando se tornam inutilizadas com afínco no decorrer da vida, os atos reflexos parecem ser características exploradas somente enquanto padrões de determinadas faixas etárias, servindo

³⁷ Conceituamos energia sempre em relação ao *chi* advindo da conceituação do pensamento chinês já anteriormente conceituada nesse texto.

apenas como suporte para movimentos mais complexos. Então, o córtex acabaria por evoluir para outras dimensões psíquicas, e não mais para ativação desses padrões reflexivos no decorrer da vida adulta, pois estas já estariam automatizados numa espécie de núcleo subcortical. Segundo Machado:

As várias áreas funcionais do córtex foram inicialmente classificadas em dois grandes grupos: *áreas de projeção e áreas de associação*. As áreas de projeção teriam conexões com centros subcorticais, enquanto as áreas de associação teriam conexões apenas com outras áreas corticais. Essa conceituação inicial não pode mais ser mantida, uma vez que está demonstrado que todas as áreas corticais tem conexões com centros subcorticais, especialmente com o sistema ativador reticular ascendente, cuja ação ativadora se exerce sobre todo córtex. Contudo, a divisão do córtex cerebral em áreas de projeção e associação, embora bastante esquemática, é ainda útil e pode ser usada dentro de uma conceituação nova: áreas de projeção são as que recebem ou dão origem a fibras relacionadas diretamente com a sensibilidade e com a motricidade. As demais áreas são consideradas de associação e, de modo geral, estão relacionadas a funções psíquicas complexas. (MACHADO, 2004, p.263).

O pensamento anterior utilizado pela ciência na divisão da áreas de realização da atividade cognitivas pelo córtex, é tomado agora em uma conexão entre o desenvolvimento psíquico “refinado” com as áreas subcorticais relacionadas à sensibilidade e ao desenvolvimento motor. Essa é apenas uma separação didática para a compreensão da funções neuroanatômicas, mas que também podem ser problematizadas através de suas relações com o desenvolvimento cognitivo a que estamos dispostos na dita infosfera. O problema aqui entre essa relação dos reflexos primários na condição de natureza subcortical e o refinamento cortical, encontra-se no desenvolvimento demasiado das áreas de associação em divergência das áreas de projeção. Isto é, nossas relações com os procedimentos formais de educação, assim como toda a esfera informacional que no seu ritmo próprio engendra um tipo de resposta cortical – entre outros fatores – talvez ainda se mantenha a dissociação entre performance do córtex comunicacional, lógico e desenvolvido, em detrimento de um reflexo trabalhado na sua área motora e sensitiva, em permanente desenvolvimento e ativação.

Segundo Bonnie Cohen, que baseia sua pesquisa nas relações do desenvolvimento motor tanto de crianças como de adultos, em entrevista à Nancy Stark Smith, bailarina da primeira geração de CI, o reflexo do bailarino é capaz de revisitar respostas nubladas pelo desenvolvimento da natureza cortical. Nessa entrevista, em que discorrem sobre as condições reflexivas do bailarino de CI quando no desenvolvimento da desorientação espacial – prática desenvolvida para ampliar as condições esféricas do espaço e de dar mais repostas de equilíbrio que utilizem não só a verticalidade – o bailarino passa a utilizar das áreas subcorticais da ação a fim de explorá-las em um redirecionamento dos padrões

automáticos. Ao realizar movimentos com a cabeça e com o cóccix enquanto membros, não fazendo da espinha o eixo central de irradiação motora para verticalização do corpo, o bailarino de CI desenvolve uma articulação não apenas cortical com o reflexo, não procura atuar na direção de entendimento associativo da ação pela natureza cortical, mas deixa que os movimentos subcorticiais surjam e subam à uma espécie de superfície cortical, transformando e redimensionado o automatismo das respostas reflexas (COHEN, 2015, p.242).

As questões relacionadas à prontidão e atenção físicas, quando não trabalhadas e exercitadas já na fase adulta, podem sustentar uma disfunção dos atos reflexivos no nível subcortical, onde a orientação do corpo não possibilita mais uma saída dos padrões conhecidos e previstos, que vão sendo automatizados segundo a relação que traçam com o desenvolvimento cortical.

Nancy: *Como é possível provocar um reflexo ou uma resposta que não está acontecendo, ou integrar o que está preso? Como você faz esses desvios?*

Bonnie: Acho que você precisa levar consciência para aquela áreas. Onde a reação não está ocorrendo, há uma ausência de consciência celular ou....absorção. Há uma falta de absorção celular da informação. É como se as células fossem estimuladas, mas não registrassem.

(...) **Nancy:** *É realmente interessante. É quase como se, pelo fato de você supor que o reflexo está lá, você conseguisse evocá-lo.*

Bonnie: Ele sempre está lá.

Nancy: *Então, você tenta eliminar os obscurecimentos ou fortalecer o reflexo em si ou torná-lo consciente de si mesmo?*

Bonnie: Algumas vezes um determinado estímulo terá uma resposta padronizada diferente daquela do reflexo. Portanto de certo modo, você precisa enfraquecer essa outra resposta. Inibi-la. Por exemplo, quando alguém cai no Contato Improvisação e fica todo rígido, você precisa ajudá-lo a soltar a rigidez antes de descobrir como cair sem se machucar.

Nancy: *Então, parece que o trabalho realmente é realizado de forma muito improvisada no que se refere à maneira como provocar esse reflexo.*

Bonnie: Totalmente. Ele é totalmente improvisado. A única coisa que sabemos é que o reflexo está lá e que um determinado estímulo pode provocá-lo.

Nancy: *A mente consciente precisa estar ciente da consciência das células?*

Bonnie: Acho que na maior parte das vezes é melhor que ela não esteja. Essas são respostas não corticais, portanto se o córtex se envolver, tudo ficará mais complicado. (COHEN, 2015, p.270)

Quando o córtex se envolve no sentido em que Machado anteriormente enfatizou, relacionado às elaborações psíquicas de natureza associativa, há uma espécie de predominância do conteúdo cortical sobre o desenvolvimento e a redescoberta dos padrões reflexos. Bonnie descreve como o bailarino realiza os procedimentos investigativos em relação aos seus padrões psíquicos, quando busca repostas motoras que saiam das

padronizações não desenvolvidas no decorrer da vida. Por meio da improvisação, todo esse material anteriormente já revisitado pode ser atualizado e descoberto em novos caminhos. Não há como capacitar uma resposta reflexa se atrelada apenas à sua condição cortical, no qual muitas vezes sugerimos enquanto aprendizado do movimento, antecipar o entendimento funcional à experimentação subcortical de nossas ações. Por isso, a improvisação responde a essas investigações de uma maneira mais eficaz do que o estudo somente feito por repetição como, por exemplo, a coreografia.

Talvez ainda seja necessário trazer uma diferenciação entre o córtex e o subcórtex no que se refere à disponibilidade do bailarino de intensificar as relações subcorticalis quando em exercícios que o oriente para além da mimese na dança. Como o córtex é mais utilizado nas suas funções associativas, na natureza psíquica das funções bípedes, é próprio de uma lógica que pretenda desenvolver e trazer à tona os atos reflexos enquanto sensibilizadores de novas relações subcorticalis, práticas que estejam dissociadas da predominância cortical. Deixá-lo adormecer, parar sua coerência investigativa, sua natureza associativa, “demasiada humana” como diria Nietzsche, destituindo uma insinuação despótica dessa função cortical. Que o córtex pare de agir um pouco, para que o movimento seja, enfim, uma exploração subcortical, sem chefe, sem comando, sem coreógrafo, sem diretor de cena, apenas exploração de suas potencialidades de refinação e criação de novos padrões responsivos.

Nessa qualidade investigativa, descobre-se não só os padrões automáticos que o corpo obtém na sua natureza de resposta, mas o desenvolvimento de novas relações com a gravidade e com os estímulos espaciais, isto é, há a possibilidade de criar novas atitudes reflexas. Bonnie também adentra uma nova visão sobre os atos reflexos, posto que eles estão lá, pois foram produzidos e muitas vezes estagnados na primeira infância, mas que, na atividade da improvisação, podem ser revisitados e desenvolvidos em qualquer faixa etária, com variados meios e trajetos para que isso ocorra, sendo a dança improvisada um deles. Nesse sentido, há uma lógica de pensamento que é também revisitada, posto que a concepção de que um evento traumático quando situado em certa fase do desenvolvimento cognitivo/sensório/motor da criança, pode ser explorado, posteriormente, enquanto criação de novos padrões em qualquer idade, inovando a teoria acerca das características de um tipo de “evolucionismo motor” paralisado em uma determinada fase. O trauma não é visto como o que falta, mas o que pode ser co-criado, reinventado.

Bípede. Qualidade de investigação permanente, não tendo em vista a elaboração de uma atitude de conhecimento associativo que necessita de uma regressão intencional para

conectar-se com as fases de desenvolvimento do reflexo, nem de uma pré-disposição infantilizada, onde o acesso surge pelo meio da dramatização psicológica para instaurar certos “retornos” de cura. Crítica essa também vista na análise de Guattari acerca de noções desenvolvidas na área psicológica, nas quais elabora-se uma visão da subjetividade calcada pela falta em condição paralisada do trauma. Quando estas teorias psicológicas configuram uma abordagem estrutural, situam a condição dos componentes que transformam e produzem a subjetividade através de um vetor de retorno às condições psicológicas representando-as enquanto uma memória estagnada, deixando de lado a exploração criativa desses mesmos lugares. Marcas de memória que devem ser revisitadas no vasculhar do inconsciente e não enquanto possibilidade de recriação desse mesmo inconsciente. É a crítica que o autor desenvolve junto com Deleuze na obra *Anti-Édipo*, no qual o inconsciente não é mais visto enquanto teatro de representação, mas enquanto fábrica de produção, constituindo a base dos conceitos de Guattari acerca dos procedimentos de produção de subjetividade na obra *Caosmose*. Segundo o autor, constitui-se uma subjetividade não mais estratificada por momentos evolutivos paralisados no tempo, e de certa forma conduzidos à uma espécie de congelamento retornável apenas na medida da representação. Retorno psicológico acessado pelos atos linguísticos: não há ainda a predominância cortical na maioria nos procedimentos terapêuticos? Relata Guattari, em ressonância com abordagens distintas no próprio terreno psicanalítico:

O psicanalista e etólogo americano Daniel Stern, em seu livro *The Impersonal World of the Infant*, elaborou uma concepção do *self* muito inovadora, que pode nos esclarecer um pouco sobre o caráter polifônico da subjetividade. Ele descreve, no lactente, até a idade de dois anos, quatro estratificações do *self*:

- do nascimento até dois meses: o *self emergente* (sense of an emergente *self*);
- de dois-três meses até sete-nove meses: o *self núcleo* (sense of a core *self*);
- de sete-nove meses até quinze meses: o *self subjetivo* (sense of a subjective *self*);
- após quinze meses: o *self verbal* (sense of a verbal *self*).

Enfatizemos que cada um desses componentes do eu, uma vez aparecendo, continua a existir paralelamente aos outros e é suscetível de subir à superfície, ao primeiro plano da subjetividade, de acordo com as circunstâncias. Daniel Stern renuncia aqui às psicogêneses diacrônicas do tipo das fases psicanalíticas – fase oral, fase genital, período de lactência...onde os retornos no tempo eram sinônimo de fixação arcaica e de regressão. Daqui em diante, existe verdadeiramente polifonia das formações subjetivas. (GUATTARI, 1992, p.155)

Em detrimento de teorias que conjuram uma certa impossibilidade de retorno à essas fases, senão caricaturadas no nível familiar, onde há uma personalização dos padrões de desenvolvimento cognitivo-sensório-motor reduzidos à relação do inconsciente e da representação de seus dramas psicológicos evolutivos, Guattari orienta-se por uma

espécie de transversalidade diagramática³⁸ dos componentes da subjetividade. Uma subjetividade em heterogênesse e polifonia de suas produções é capaz de situar e criar territórios de produção autopoieticas³⁹, elaboradas não enquanto um regresso à condição de um certo trauma, mas à criação, se possível, de novas instâncias de constituição, outras condições para que tais fases se insiram enquanto revisitação criadora. Bases rítmicas que podem retornar segundo o estabelecimento de certas relações corporais com seus universos incorporais de referência, potências de uma criação e atualização das infinitas funções e matérias constituintes da subjetividade.

Há uma característica de transversalidade de todos os ritmos e tempos que perpassam e confluem os movimentos de subjetivação da qual um corpo passa no seu desenvolvimento cognitivo, motor, sensível, perceptivo e de construção de sua singularidade. Segundo Guattari, a visão clássica da psicanálise elabora e discrimina as etapas do desenvolvimento psíquico através da distinção entre fase anal, oral, etc, situando-as, quando interpostas por um evento traumático, em uma acessibilidade possível somente através de um contexto de retorno da memória enquanto acesso linguístico. Posto que esse acesso ocorre

38 Deleuze, na sua obra *Diferença e Repetição*, inicia o desenvolvimento, através de uma análise da filosofia de Foucault, do conceito de diagrama enquanto crítica à pragmática linguística. Na obra *Mil Platôs VI,II*, através da conceituação de *máquina abstrata*, os autores sugerem um encontro com a linguística, nas quais os componentes não-linguísticos são tomados por conjuntos de matérias não formadas e por funções diagramáticas dos conteúdos expressivos, enquanto meio de compreensão das relações entre significante e significado. Com uma ideia de que a ação e o pensamento possam se desenvolver sem a necessária relação com conteúdos representativos e conscientes, a máquina abstrata sugere relações intensivas, ao invés de substâncias formadas e mecânicas para o entendimento das semiologias e subjetivações. Segundo os mesmos: “Assim definida por seu diagramatismo, uma máquina abstrata não é uma infra-estrutura em última instância, tampouco é uma Ideia transcendente em suprema instância. Ela tem, antes, um papel piloto. Isso ocorre porque uma máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo algo de real, mas constrói um real por vir, um novo tipo de realidade. Ela não está, pois, fora da história, mas sempre “antes” da história, a cada momento em que constitui pontos de criação ou potencialidades. Tudo foge, tudo cria, mas jamais sozinho; ao contrário, com uma máquina abstrata que opera os *continuums* de intensidade, as conjunções de desterritorialização, as extrações de expressão e de conteúdo.(...) Eis então que, no nível diagramático ou no plano de consistência, não existem nem mesmo regimes de signos propriamente falando, já que não há mais forma de expressão que se distinguiria realmente de uma forma de conteúdo. O diagrama só conhece traços, pontas, que são ainda de conteúdo, dado que são materiais, ou de expressão, por serem funcionais, mas que arrastam uns aos outros, se alternam e se confundem em uma desterritorialização comum: signos-partículas, partignos.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.86)

39 Em muitos momentos Guattari utiliza o termo grego de *autopoiesis*, outras vezes utiliza o termo de vozes auto-referência, ambos se elaboram na sua filosofia segundo essa conceituação: “Vozes de auto-referência: que desenvolvem uma subjetividade processual autofundadora de suas próprias coordenadas, autoconsistencial (que há um tempo atrás eu havia relacionado à categoria de “grupo sujeito”), o que não impede de instalar-se transversalmente às estratificações sociais e mentais.” (GUATTARI, 1993, p.179)

predominantemente através da fala e da escuta, esquecendo, muitas vezes, de outros componentes ainda em estado de formação, como as qualidades gestuais, as relações sensitivas e todas as forças constituintes dos processos de subjetivação que extrapolam as características linguísticas, os estados de afecção⁴⁰. Subjetividade essa retornável e atualizável na realidade de suas experimentações em fases pré-verbais, de suas relações motoras e sensoriais que podem, segundo a análise de Bonnie Cohen, estar sendo exploradas e desenvolvidas no nível subcortical. Sabemos que traçar um paralelo com a visão científica, a educação somática de Bonnie e do CI, com as práticas da esquizoanálise e os desdobramentos da psicanálise, já é um tanto quanto heterogêneo. Mas se analisarmos ambas as lógicas de pensamento enquanto criadoras de uma relação polifônica dos aspectos que envolvem as condições, os modos e os meios do desenvolvimento corpóreo com um todo, indo além de uma análise de desenvolvimento estrutural evolutivo, vemos a constituição de uma realidade que intui uma produção de subjetividade em caráter contínuo de criação. Não há mais uma passagem temporal que resida na forma de evoluir de uma fase a outra, garantido uma certa fundamentação do desenvolvimento corporal enquanto orientação para um determinado fim, situando seus componentes enquanto linearidade retornável somente à medida em que houver um procedimento intencional do córtex. Que tipo de reflexos pode o corpo efetuar quando apenas solidificado na visão de que eles, uma vez evoluído para a condição bípede, não pode constituir-se enquanto atualidade de subjetividade que recria uma área, por exemplo, pré-verbal, que possa explorar padrões dos movimento de empurrar e ceder nitidamente explorados antes do engatinhar, ou do fato “trans-subjetivo das experiências precoces da criança, que não dissocia o sentimento de si do sentimento do outro.” ? (GUATTARI, 2006)

Problemas corticais, pois se não há transversalidade das relações, a sedimentação se faz em níveis de experimentações de si passíveis de determinações e estagnações traumáticas, ao invés de afirmações criadoras e desenvolvimento de novas habilidades auto-referenciais. Mas, que não corra o risco, também, de se tornar apenas uma capacidade centrípeta do sujeito conversor do centro-eu, pois essa transversalidade se faz por expansão, de abertura, força

40 Ainda sobre as relações dos territórios de criações autopoéticas (vozes de auto-referência) e as determinações discursivas: “O que se afirma por ocasião dessa travessia das regiões do ser e dos modos de semiotização são traços de singularização – espécie de carimbos existenciais, que datam, “acontecimentos”, “contigenciam” os estados de fato, seus correlatos referenciais e os Agenciamentos de enunciação que lhes correspondem. Esta dupla capacidade dos traços intensivos de singularizar e de transversalizar a existência, de lhe conferir, por uma lado uma persistência local e, por outro, uma consistência transversalista – uma transistência –, não pode ser plenamente captada pelos modos racionais de conhecimento discursivo.” (GUATTARI, 1993, p.180)

centrípeta de outrar-se. Não há uma intenção pré-disposta, formando uma disponibilidade para recuperar certos “níveis de subjetivação” já passados, e sim uma transversalidade dessas relações e desses territórios, que compõem e dispõem das relações emergentes de sua subjetividade sempre em formação, meio de afeção de múltiplas referências. *Autopoesis*: possibilitar zonas de interferência que afirmem em potência o que o córtex tende a estruturar em trauma, sair da falta e entrar no possível, ainda há uma dança em potência de submergir em produção de subjetivação? Sair da consciência reflexiva para afirmar novos reflexos, susto que não reconhece automatismos, mas descobertas improvisadas, cair da condição bípede, atualizar suas relações subcorticais.



Figura 9. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Micheline Santiago.

4.

Prontidão. Nessa qualidade marcial, nesse alerta constante, entra em vigor uma espécie de força invisível, mas nem por isso menos palpável, uma atenção voltada para cada situação, para cada micromovimento, para cada encontro perpetuado. Improvisar, do latim *impromptu*: prontidão. O perigo aqui é deixar que essa atenção caia na agonia de uma prontidão neurotizada, a esperar o susto do imprevisível com um teor de previsão, aprontando-se para um suspense em que se suspende a prontidão e se lança a desconfiança. Dois pânicos: um gerido pela conforto de quem suspende a possibilidade do susto acontecer, construindo uma estética da segurança através de um investimento econômico e

funcional (ambientação de espaços assépticos e vigiados, mercadoria do pânico); o outro compreendendo que a qualquer momento o imprevisível pode lhe assustar, e por isso digere sua segurança na velocidade consumível das múltiplas concepções de seguridade que supõe (relação imaterial, atenção corporal operando na infosfera somente, estrato patológico). O primeiro situa-se no que Paxton reverberou: a inauguração de uma cultura que preza pelo bem-estar, calcado na compra de uma segurança de mercado, trazem produtos que lhe conferem o status necessário para uma estética distanciada da imprevisibilidade, do susto. A outra no sentido que Bifo nos coloca: a tentativa de alcançar um conforto nessa busca sempre insatisfeita de novas seguranças, de novas realidades e em tempos rítmicos divergentes (tempo de atenção cognitiva dissociado do tempo corporal), onde o pulsar dessa possibilidade de insegurança existe como meio e forma de ativação de uma atenção cognitiva altamente desterritorializada (a aparente ação de lidar com o inusitado é não se comprometer com território algum, mas consumir o mais rápido todas as promessas de segurança cognitivas). Medo de lidar com o inesperado e medo de não estar nele. Pânico.

Pensemos em todos esses microterrores que nos paralisam no colapso da letargia perceptiva do comum, e que entram em embate com as exigências e com os princípios experimentados no CI. Não há possibilidade de ativar o inesperado na dança se o outro, que dança comigo, e eu, que danço com esse outro, obtém não só pânico enquanto um dos componentes constituintes enfatizados nos processos de subjetivação, mas todas as emoções em que constituem esse tipo de vibração: dúvida, expectativa e ansiedade. Na qualidade marcial que relacionamos com o CI, dizemos: dance com o que você tem, isto é, não espere o precioso momento em que uma vontade ative sua necessidade afectiva de “entrar no corpo”. Dance com o que você carrega. Se obtém medo e insegurança, use isso, exaustivamente ele vai se orientar para outro lugar, a prática faz com que seu movimento reflexo corresponda a uma nova atividade cognitiva. Tudo bem, danço com o que tenho, mas o perigo de se dançar com medo/pânico é real, e impulsiona a dança a um certo grau de probabilidade de lesões muito maior. Não saber assustar-se sem colapsar no medo é uma barreira física aos impulsos oferecidos na dança. Esse treinamento de “descolapsamento” e de realização de ir além do sedentarismo perceptivo passa por um processo de exaustão que pode levar anos, posto que o pânico e sua incorporação afectiva também demandou anos para alocar-se.

Os fluxos de mudança imateriais, disponibilizados na *mass media* enquanto relações virtuais de contato com os planos corporais, efetuam-se na sua realidade corporal enquanto ativadores de uma inércia da inação cognitiva, sensório-motora, situando-se no investimento

de uma imagem pronta, da mercadoria de resultado. Isto é, tanto na sua realidade de consumo material, como na sua relação com a virtualização e com as relações informacionais, o corpo demanda uma velocidade rápida demais que na realidade é a mais pura paralisia. Reconhecer esses dispositivos, discriminar suas equações, solidificar aquilo que é imaterial, atenção cognitiva inserida para destrinchar os traços e os universos de referência incorporais que habitam a matéria: mercadorias prontas, segurança de ponta, fluxo de produção de alta performance, *fast food*, aquilo que é vendido para o seu conforto, para a segurança do lar, próteses de ações cotidianas, efeitos de suposta facilidade, rapidez e autonomia das relações – mecanicismo das funções. O quanto você suporta de instabilidade, o quanto seu corpo suporta de subjetividade sem prótese?

Paradoxalmente, a ideia de superproteção não é um ambiente realmente seguro, pois o fantasma do pânico reconhece no corpo uma alienação das capacidades corporais, instalando um regime de atrofia da ação, desnivelando sua capacidade de responder a situações de desconforto e perigo. O pânico frente ao perigo colapsou sua ação, produzindo uma pseudo-segurança sedentária, não desejando o imprevisto. Decupemos suas tendências.

4.1

Afecto(ha)bilidades. Definimos aqui algumas qualidades afectivas de certas emoções como o meio e o modo de evidenciar alguns aspectos dos corpos condicionados ao regime do CMI, que culminam no colapso corporal, situando-o também enquanto relação desse “entrar no corpo”. Encarando o corpo como um campo de forças a ser atravessado constantemente pelos acontecimentos⁴¹, os componentes que o toma como, por exemplo, o pânico inserido no assustar-se, sabemos bem, não pode ser generalizado, sendo que cada corpo obedece a um sistema de forças próprio na sua simbiose afectiva. Mas, ao problematizá-las segundo uma perspectiva singular de quem aqui escreve, apenas evidenciamos, sem a ideia de uma projeção generalizadora, certos tipos de forças afectivas que perpassam diferentes corpos, e que operarão de variadas formas quando submetidos a um determinado impulso. Nesse sentido, talvez seja necessário, como a própria prática do Contato Improvisação nos sugere, evidenciar uma situação perceptiva no qual engendra-se confusamente a relação entre sensação e emoção. Segundo Susana Kelsseman, há uma grande diferença entre essas duas

41 “O corpo não pode, pois, ser pensado no mero registro do somático, do biológico, daquilo que *stricto sensu* se denomina fisiologia. O corpo tem a impalpável concretude de um campo de forças, ou de uma superfície de cruzamento de infinitas perspectivas. No corpo fala linguagem dos sinais, a natureza do corpo é de uma semiose infinita.” (GIACOIA, 2002, p.212)

orientações:

Hablo de sensación porque considero que las sensaciones son agujones, pulsos, vibraciones, unidades más pequeñas que las emociones. Las emociones podrían ser pensadas como un conjunto de sensaciones que se articulan y toman diferentes configuraciones a las que llamamos emoción. Doy un ejemplo: frío, oscuridad, humedad, pueden articularse en la emoción de miedo según algunas sensibilidades. Cada persona podrá hacer su propio registro, porque la emoción, desde este tipo de pensamiento corporal que bosquejo, es singular y no valdrían las generalizaciones, aunque exista esa tentación. (KELSSEMAN, 2007, p.24)

A ideia de uma consciência de si muitas vezes confunde as percepções de uma sensação e de uma emoção. Um empurrão pode imprimir não só uma queda, mas um direcionamento energético (chi) que possa ser utilizado para a dança, mas também podemos cair na condição psicológica de uma emoção, como a lembrança que um empurrão causado por algum trauma da infância surge enquanto um sentimento de tristeza, de impossibilidade. Tudo bem se isso ocorre, é o mesmo corpo que somatiza suas lembranças, que estagna algumas emoções. Mas, e se ele paralisa nessa tentativa de gerir essa expressividade emotiva dessa condição, o que ele representará no movimento? Essa mesma emoção. Enquanto bloco de sensações a emoção opera de maneira diferenciada do afecto, mas sobre isso falaremos mais adiante. O que Susana Kelsseman evidencia na sua fala é essa capacidade que temos de representar uma emoção enquanto padrão energético, e muitas vezes dramatizar esse estado corporal através da ação. Uma subjetividade capaz de deixar passar os tecidos emocionais em suas qualidades intensivas de relações ainda não formadas, mas que se tornam passagens, impulsos, sutilezas, velocidades, muitas vezes invisíveis, pequenas sensações, efêmeros tiques e que não se basta na resolução conclusiva de uma emoção. Sensibilizar o que não é emoção. Capacidade de não representar a si mesmo um estado.

O exercício de contrair certas sensações através de um conhecimento emocional pode tanto conferir graus de generalizações quanto possibilita traçar um dissecamento através de compreensões acerca da realidade afectiva do que carregamos enquanto emoção. Características de um sintoma molar: compressões da realidade perceptiva de uma emoção. Tempos moleculares: sensibilização dos blocos de sensações. No que tange o aspecto perceptivo do CI, não estamos nos relacionando com a sensação através do discernimento de nossas emoções enquanto estados, mas da mutabilidade afectiva que esse corpo carrega, ampliando o sistema sensorial através de uma velocidade de atenção para com as movimentações ali existentes. Isto é, não representamos a dor, o medo, a euforia, a alegria na procura de sua capacidade expressiva, mas procura-se os mínimos afectos que

atravessam o corpo e que, querendo ou não, podem se sedimentar enquanto uma emoção. Não sendo o bailarino que abre o caminho para que essa sensibilização ocorra, mas a sensibilidade mesma que atua no corpo invadindo as trações emocionais.

Susana Kelsseman recobre sua prática terapêutica a partir do conceito de *sensoriar* as sensações, distinguindo-as da ação sentir as emoções. Entre um e outro sintoma: se a capacidade de sentir as emoções não abre caminho para sensoriar as sensações, como alcançar uma espécie de retorno a uma sensibilidade já estagnada se ela só é acessada por meio de uma emoção? Por meio de um ressentir? Se a agudez perceptiva a que um corpo mostra-se e aciona-se apenas através das emoções, não saberá implodir algumas estratificações corporais podendo criar um novo tônus, uma nova sensibilidade. Patologias biopolíticas:

Vos y yo crecimos confiando en la existencia de un Estado protector, en mecanismos sociales que protegerían nuestro derecho a una vida digna, a la salud, a la educación, a la vivienda, a un medioambiente sin riesgos, a una justicia igualitaria. Aprendimos que era bueno encomendarnos a las instituciones sociales y no ejercer la ley de la selva, el ojo por ojo, la venganza por mano propia, el gatillo fácil. Nuestra sensibilidad podía descansar del propio cuidado. Michel Foucault nos decía que durante siglos el cuidado de sí mismo significó para el gobernante el cuidado de los otros, ¿por qué dudar? Alguna autoridad reaccionará, algún organismo nos defenderá. Fuimos cediendo encarnadura, delegando la sensibilidad en instituciones que ignorábamos cuán deshumanizadas estaban. Se generó así en nosotros, poco a poco, una *máquina de inmovilización y desmovilización*. ¿Para qué movernos si no obtendríamos respuestas a nuestras necesidades? ¿Para qué registrar las necesidades? ¿Para qué nos sirve ser sensibles? Los mortíferos *para qué*. La *cosa* comienza a rodar cuando experimentás a la sensibilidad más como molestia que como fuente de vida, cuando reaccionás ante algo que te parece injusto y te juzgan susceptible, paranoico. Las *distonías* son efectos de una cultura que produce una manera de *sensoriar* y después la juzga como patológica. Y así te llegan nuevos para qué y empezás a filtrar lo que te incomoda en lugar de utilizar la incomodidad como disparador de una conducta para un cambio. Chau inteligencia sensorial. Los filtros se te instalan y te muestran el camino. Quedás filtrado, porque los filtros no sólo cuelan sensaciones insoportables, producen *desgano sensorial* para nuevas experiencias. Estoy filtrado, decís. Esta máquina se construye en la complejidad de un fenómeno de insensibilización progresiva, que está en la raíz del Daño en el Tono Vital, forma del Daño Psicológico. No vibrás. Nuestro sistema nervioso está herido. ¿Cómo reaccionar ante un daño que no percibís como tal? El Daño en el Tono Vital es una herida en la sensibilidad, en la capacidad de ser afectados y de despertar conductas acordes. Del mismo modo que los receptores auditivos no registran los ruidos que los exceden y se van ensordeciendo, así las situaciones que deberían escandalizar y mover a acciones solidarias, se naturalizan. (KELSSEMAN, 2007, p.24)

O Dano em Tônus⁴² Vital, diagnóstico da técnica de educação somática denominada

42 Tônus é entendido, na Eutonia, enquanto a qualidade do movimento muscular quando disposto à estímulos. É onde se encontra a maioria das informações captadas pelos sentidos através das relações musculares e de suas conexões com o sistema nervoso e outros sistemas do corpo.

Eutonia, revela os bloqueios, os enrijecimentos, as fraquezas e as debilitações de um tônus que não desenvolve a capacidade de sensoriar. Nessa prática a restauração de um tônus em *distonia*, termo utilizado para conceituar esse dano, pode ser acessado através de condições de sensibilização do paciente, não somente de significações psicológicas ao dano em questão, através de uma noção emotiva somente. O acesso ecoa através e junto com a realização de uma criação de um novo tônus existencial que redescubra a sensibilização de suas sensações, singulares, posto que cada corpo tem um tônus para ser criado. O que se procura é um corpo que possa fluir sem sua acumulação emotiva estagnada, pois tanto um tônus altamente alegre e altivo pode, nas suas pequenas formas de mobilizar sensações, estabelecer um bloqueio corporal na articulação dessas mesmas emoções.

Não condiz, enquanto forma e lógica dessa educação somática, em específico o pensamento de Kelsseman, valorar emoções e seus significados para a obtenção de uma certa saúde corporal, sim no trabalho singular de uma capacidade de afirmação da sensorialização, que será sempre demandada por novas criações, novas conquistas, diferentes tônus que devem emergir de acordo com tal momento em que agem determinadas sensações. E o poder de proteção que, segundo Kelsseman, disposto nessa aventura *biopolítica* do fomento pelo CMI, nos recobre e nos descobre sem tônus, colapsados. Podemos então lamentar sua agonia desprazerosa onde ronda nosso ressentimento em algo que finda, na percepção pessimista de nossos substratos emotivos ou então tratar de impulsioná-la com fé e crença em uma vida alegre e altiva, baseada no status da “gorda saúde dominante” já explanada anteriormente. Qual é o seu processo terapêutico – supondo que colapsado se encontre? Não sei. Mas, vai ser alimentado seguindo uma lógica emocionada de suas ações, enquanto reação ao que se encontra, enquanto representação de um estado? Ou pode, de repente, ser infiltrado na sinuosidade das sensações que ali perpassam, que não obtém nome próprio, que só são capturáveis à medida de sua intensidade?

Longe dessa atitude de diferenciar estados através de nomes, palavras: pânico, tristeza, alegria, rancor; supõe-se: velocidades, deslizos, resistências, trânsitos, impulsos, mínimas quedas, desequilíbrios, não procurando evidenciar o que se move, nem para onde se move, mas que ali está, que ali se encontra, em plasticidade de tônus. E a cura não se torna aí também um procedimento estagnado, uma evolução que tende a um estágio sem permanente modificação, a velocidade mesma desses tempos de sensação é que farão certas estagnações não perdurarem em forma de paralisia patológica. Mas, antes de adentrar nesse universo das micro-percepções nas sensações, primeiramente proponho uma tentativa de dissecação das

emoções que representamos para nós mesmos, e que se constituem, algumas vezes, certas paralisias sedentárias de um corpo que dança.

Ao discorrer sobre os sentimentos de pânico, o susto e a segurança, evidenciaremos um sistema emocional que parece pairar enquanto pensamento e pulsação do corpo coletivo, relacionando com um limite que certas emoções criam a uma dança, e que exige um reposicionamento aguçado de suas relações afectivas. Corpo colapsado na sala de dissecação.

4.2

Pânico. O pânico parece articular-se em três movimentos: paralisia pela dúvida, tentativa de afirmação da segurança através da expectativa e remoção da atenção pela ânsia. Não seria o pânico a indicação crucial de que algo está à sua frente, um impedimento, uma aparição, mesmo ela extremamente ocultada? Tem sempre algo à sua frente: o pânico de você não conseguir alcançá-lo, faz com que a ação titubeie gerando a dúvida imaginária – função da infosfera; o pânico de permanecer no mesmo lugar reverbera na busca por um outro, por um além, por qualquer coisa que se faça (ou se compre) em velocidade extrema, gerando a expectativa – ritmo da infosfera; e aquele pânico que reverbera no desejo intenso e imenso de que algo deve acontecer, não sabendo muito bem o quê, constitui a ânsia – ocultamento da infosfera. Essa é a síndrome emotiva, calcada no esburacamento do corpo erótico, segundo Bifo, e do corpo vibrátil segundo Rolink:

A “síndrome do pânico” seria a experiência traumática do assombro perante a crueldade da vida que destrói formas de existir, crueldade que na contemporaneidade se faz presente numa frequência incomparável com qualquer outro período da história do Ocidente ou qualquer outra civilização. O que desencadearia esta síndrome é o fato de que, clivado do corpo vibrátil, o indivíduo vive a destruição recorrente de modos de existência como ameaça de destruição de si mesmo, a tal ponto que parece atingir o próprio organismo. O fulano em pânico imagina que seu coração está prestes a explodir, ou sua respiração prestes a parar, etc. – uma ameaça imaginária produzida pelo medo e desamparo, os quais neste caso atingem um tal grau de intensidade, que instalam a subjetividade num verdadeiro estado de pânico, ultrapassando o limite do tolerável e tornando-se traumáticos. (ROLNIK, 2003, p.7)

O trauma constitui uma sensibilidade colapsada, altera a subjetividade nos seus procedimentos de percepção e questionamento da realidade corporal. O que vem a se dispor na emotividade do pânico enquanto alteração dos estados sensíveis, dos afectos que ali perpassam, dos sintomas ali sedimentados, varrendo a capacidade de sensoriar os afectos. Sensações impulsionadas em um pacote emocional, submergindo no corpo seus

componentes de reação, paralisa condicionada pelo trauma.

Que nascer já é um trauma, todos sabemos, mas aqui parte de um trauma generalizado, pois segundo Rolnik (2003), nunca havíamos experimentado de forma epidêmica essa esfera social traumatizada em pânico, que varre a singularidade nas suas expressões enclausuradas por determinados tipos de emoção. Que a emoção é esse componente que limita enquanto padrão macro, uma expressão solidificada enquanto ideia de nome, mas que também possa se abrir para novas compreensões, que pânico sustenta a ação na sua vontade de ultrapassar essa emoção? Dissecado.

4.3

Duvidoso... Busca pelo equilíbrio na dúvida no corpo de baile do comum. O equilíbrio estático sugere que há uma possibilidade de pausa, um lugar vistoso feito de relações estáveis e duráveis em condição de constância, o balanço dos seus pesos em proporção de igualdade. Há desequilíbrios, o caminhar é já uma relação entre a construção e desconstrução de equilíbrios, o cair e o levantar são modos dos equilíbrios ocorrerem. Quanto mais desequilíbrios ocorrem, mais possibilidades tenho de criar equilíbrios. Minha dúvida se encontra na antecipação de todas essas realidades em que o equilíbrio se mostra, deslumbro todas as possibilidades de supor e propor equilíbrios, mas receio quanto penso em testá-los, em acioná-los. Me engole a dúvida da suposição, a realização que possa talvez ser melhor no outro lugar que não é o agora, mas que propõe-se tão maravilhoso quanto esse outro aqui ó, mas que tá do lado do outro que sugere um novo, etc.

Nesse alto vislumbre mental do possível, o equilíbrio é fincado, procurando pela perfeição da proporcionalidade, a paralisia tende a essa tentativa milimétrica de compor todas as igualdade na escolha de uma parte. Esse passeio de suposições não pretende desequilibrar-se, quer mesmo é estar no equilíbrio, pois busca a forma exata de seu comportamental instinto de procura idealizada, sabendo-se atrelado a uma realidade de previsões comparativas de posições estáticas. Nessa busca por um equilíbrio perfeito nunca se sai de uma ideia de equilíbrio que é a própria paralisia. Se o movimento necessita de desequilíbrios e descompensações inesperadas, a paralisia da dúvida é esse terreno imóvel da precaução enquanto escolha a ser deslocada apenas na suposição, não na aparição em realidade de mudança. Permaneço no meu ideal de equilíbrio, procurando-o na infinita indecisão. Perceba que para sair do meu lugar busco sempre o melhor lugar, para dar um passo suponho todas as considerações que minha atividade cognitiva possa oferecer enquanto

antecipação e previsão do movimento. A escolha enquanto produto de uma subjetividade que pressupõe uma liberdade de ação, atrapalha-se na multiplicidade das sugestões que lhe chegam, das promessas que sua percepção consegue produzir. Titubeio em um passo que for, uma queda, um deslize, e nesse momento em que paio na dúvida, suponho uma escolha consciente, que é demasiadamente idealizada para a tarefa da dança, apenas um floreamento sináptico que não compactua com as necessidades da prontidão a que estamos exercitando.

Modo de operação do pânico: meu equilíbrio é sempre o mesmo, para sair dele devo escolher minuciosamente que movimento fazer. O CI opera por desequilíbrios, não por conjunturas pré-estabelecidas, tentativas de perfeição, conexões diretas com as previsões estáticas que quero dar ao meu território sacralizado por um escolha bem feita: sim, fiz uma escolha bem feita por que o duvidoso mesmo depois de já ter decidido ainda titubeia na sua indecisão, por isso deve continuar a afirmar a si mesmo que era o melhor a se ter feito. Ressentir é a pós-dúvida em pânico de ser. A dúvida são todas as expectativas incorporadas na busca por um equilíbrio estático.

4.4

Espero. Espero na expectativa da minha segurança. Não pressuponho, espero, há algo firmado em uma segurança inalcançável que concebo rascunhada nesse universo a que pretendo lançar-me, algum dia, não se sabe muito bem quando, nem o porquê, espero. Esse horizonte que espreita meus atos, colaborando com uma ideia de que algo melhor há de surgir no conforto que me propõe a segurança, permanece e se comporta como a vantagem de minha inação, no fundo um terreno propício avançará. Expectador dos acontecimentos, de mim mesmo e dos outros, avanço sem avançar, imobilidade convergida na captura de minha busca incessante de aparelhar-me sempre com a possibilidade de um futuro realizável, mas nunca de fato vivido enquanto acontecimento. Sugiro que meu conforto e minha segurança ocorram não porque no agora tenho um limite bem estipulado de minhas ações, mas que o futuro em mim avança para um fim, sou a sua causa e dele admiro seu possível efeito. Relevo de mim do que não posso fazer no agora enquanto efeito sem causa, mas procuro a realização que converge para uma relação de continuidade característica de minha incessante expectativa de seguridade, de realização, de melhora. Meu otimismo esperançoso não só me retira da presença que devo dar atenção, mas da potência de subversão em que não precisaria exigir um final feliz. Minha expectativa elabora as circunstâncias de valores associados a uma eterna pretensão do que me sugere sucessão, não necessariamente conheço o caminho a

traçar, mas dele espero a fantasia da emoção e a alegria da compensação. Nada que em mim pulse extemporâneo, necessário e insurgente conflui para o acontecimento que atendo-me no alcance da expectativa final.

O pânico se comporta nessa espera que talvez em nada chegue (nihilismo esperançoso?), em que sucessivamente só confirme o inalcançável dessa espera, e não tenha como chance se comportar como inesperado naquilo que nunca se orientou enquanto expectativa. Meu pânico é de que uma ação do desejo no presente me faça desviar da minha tão segura expectativa que criei, antes, muitos antes que o agora, mas que avança para esse futuro que esvazia minha presença. Pânico de a nada chegar, esse nada fantasiado de coisa alguma reverbera a falta de segurança, e por isso no agora tenho que me presentificar o futuro, com medo de perdê-lo, já que é para ele que corro sem parar. Minha expectativa me faz vencer a morte, pois com ela tenho amanhã, mais do que esse hoje que pode corromper-se sem projeto nenhum nessa influência instantânea do inesperado. Espero, enquanto espero, avanço, para essa minha tão já rascunhada expectativa. Meu pânico é a insegurança de não ter amanhã, por isso faço do agora seu futuro seguro.

4.5

Da ansia. Toda ansia tem um vômito que não quer sair, mas que apenas reverbera, dilacera internamente seu incômodo, e não se propõe a lidar com o fora. Internaliza seu desconforto corroendo os circuitos nervosos, fala de si sem sensibilizar-se, reverberando em movimento, peso mal resolvido que insiste em limitar-se. Não respira, soluça. Não expõe, contrai. Condição limitada pelo meu grau de consentimento engessado nas particularidades de minhas formas fixadas, de meus aparelhamentos mal resolvidos, minhas estritas relações petrificadas. Algo que move em pânico de ansiedade sem meta, qualquer meta vale o que não se pode mostrar, e não se mostra por incapacidade de perpetuação de algo que dure, sensação de um quase lá que sempre chega exaustivamente sem lugar de realização. Agonia que chega de súbito na condição de uma falta exaustivamente atualizada, pânico de que não seja o agora aquele a se demandar, pequena inspiração que nunca se mostra, o que quer o agora, o outro, o novo, esse pulsar do que chega e não se sabe como chega, mas que quer chegar. Torna-se precaução de uma impossibilidade, e por isso mesmo considera-se o terror do agora uma situação de perigo iminente, essa relação com o presente que só se encolhe, estendido em ruminar vagaroso da carência do que não se tem. A tentativa de mostrar-se nunca será completa, não viabiliza singularidades, sempre meio termo, escondida por entre alguns

dizeres que nunca se expressam mas que consomem o tudo que vem com a afobação de um viciado ou com a rapidez de um esfomeado. Nessa ânsia sem sentido se consome a si mesmo um tempo que não suporta o agora. Pânico de permanecer no mesmo lugar sem nunca tido estado nele.

4.6

Quando valorar emocional. O pânico pressupõe espera, dúvida, ânsia, mas: o que adquire uma condição para que estas emoções surjam e se tornem repetidamente uma ação corporal? Nesse lugar em que, condicionada a ação, se formam uma repercussão das qualidades afectivas sujeitadas à certas sedimentações emocionais, o que nos revela o susto do imprevisível?

Na nossa produtiva subjetividade se encontram impulsos e potências por onde a dança se perpetua, uma atenção afectiva deseja desatolar um drama, uma desorientação emocional para que o movimento se faça. Na imprevisibilidade dos fatos o acometido se torna incerto, uma queda há de reverberar um erro propício, um salto há de lançar-me, talvez, para o outro, mas se o outro mesmo não me segura (suposição de que há uma segurança externa), sei desviar e afirmar essa suposição da falha. Não esperar do outro uma terreno seguro, não esperar. Se entro em pânico ressinto na relação com o outro, apenas reajo nesse território, sem uma afirmação dos movimentos que estão em jogo. Nesse intuito, a motricidade não se separa mais da ativa atenção que cartografa os mínimos movimentos e os rápidos acontecimentos com que o corpo lida. O movimento reflexo enquanto informação nervosa não passa necessariamente pelo córtex cerebral, e sim somente pela medula, não obedecendo a uma certa “vontade cortical”, a uma consciência cerebral. Nem por isso, se torna mera reação, mas sim afirmação do reflexo na sua descoberta iminente, imanente. Mas, haveria como chegar nessa velocidade específica, a afirmação de um movimento reflexo sem passar também por uma emoção já impregnada enquanto qualidade afectiva desse mesmo reflexo? O susto, o inesperado, quando sedimentado em uma resposta específica, a do pânico, ansiedade, medo, dúvida, desacelera sua resposta, ou paralisa uma possibilidade de ação. Estipulando realidades que se configuram em relações de repetições nocivas a certas circunstâncias mutáveis, atuando enquanto vícios de ações reativas perto de um possibilidade de afirmação da criação. Nesse sentido, revisitar a fisiologia da moral na filosofia de Nietzsche, no que se refere a sua conceituação de forças ativas e reativas, é essencial, posto que valores e emoções, quando entram em jogo, tendem a diferenciar-se em ações segundo

seu grau qualitativo de afinidade com forças que aumentam ou diminuem a potência do corpo⁴³ (NIETZSCHE, 1998).

A reatividade se mostra na condição de valores instituídos, sedimentados em emoções como culpa, sofrimento, ressentimento, que não dão vazão a uma potência de afirmação criadora, tornando-se reações interiorizadas e justificadas segundo uma consciência moral. A ação ativa busca a expansão e afirmação, constituindo-se através da criação de valores, e não da sua mera repetição já estacionada segundo crenças interpretativas que negam os impulsos corporais. Esses dois modos de operação, efetuam-se segundo a capacidade de perpetuar a condição, ou não, de potencialização através da *vontade de poder* – vontade essa que não se conjectura segundo um fundamento que irá se expressar na relação com o mundo, mas que se encontra implícita na efetuação mesma das relações e das fricções das forças, é o próprio efetivo na sua efetividade (MÜLLER-LAUTER, 1997).

Não é uma vontade que se expressa pelo corpo, pelo sujeito-corpo, enquanto afirmação consciente de si, posto que o que constitui um corpo se dá pela sua *quanta* de força e pelas suas diferenças de forças com outras forças. Longe de uma quantificação dos estados de força uns em relação aos outros, o exercício dessa vontade liberaria uma certa interpretação que destitui o ponto de vista, por exemplo, mecanicista, quando toma como ponto de referência para elucidação de um fenômeno o efeito, através de uma visão quantitativa de sua causa. Causalidade da ação, mecanicismo das forças, relação sempre reativa de um pensamento que procura o efeito através de uma causa, mesmo que seja a “causa de si”. Que valor há nesse pensamento de valorar segundo os parâmetros da causalidade? Que forças agrega, o que constrói? Essa é a pergunta nietzschiana ao afirmar a mobilidade interpretativa das abordagens sobre as formas de afecção das forças. O que se quantifica na relação mecanicista é também essa força de afecção, mas partindo de uma concepção da força intensiva, isto é, que não pode ser medida por unidades (pelo pensamento de que existam unidades fechadas e formadas enquanto efeitos de uma causa), temos a preponderância de uma vontade de poder que qualitativamente se faz e se refaz, que aglomera, que destitui, que afirma, que incorpora e que cria. Mas para uma conceituação

43 Toda a sua obra apresenta os conceitos de ações reativas e ativas que revelam o seu *quanta de poder* de acordo com a preponderância, ou não, de certos valores instituídos na afirmação da vontade de poder. Vemos, dentro das obras publicadas em vida, uma dissecação desse conceito em relação a uma certa “fisiologia da moral” na obra *Genealogia da Moral*, em que se traça um apanhado genealógico de como o homem trouxe o valor de *má consciência* como fundamentação de suas ações morais, negando a vontade de poder através de solidificação de forças reativas.

dessas forças, dispõe-se de uma relação entre o responsivo e o ativo, pois já que não há apenas uma interpretação de equalização quantitativa, já que não há possibilidade de equilíbrio numérico, a diferença se dá então através das suas dimensões de qualidade: força reativas e ativas. Se o poder da vontade é potencializador da criação, se atua, não como causa de si mesma, mas enquanto exposição da atividade em efetiva afirmação, temos não uma resposta de um efeito, uma reatividade que sustenta uma resposta na sua condição de reação, mas uma força de ação que segundo a resistência que outras forças oferece, é capaz de atuar além de uma ação responsiva, de uma subordinação. Não estaganando seu caráter de reação, a ação afirmativa da vontade propõe-se em acionar-se enquanto resposta ativa, enquanto afirmação da reação, mas com a qualidade do querer. Segundo Deleuze “a força é quem pode, a vontade de poder é quem quer.” (DELEUZE, 1976, p.26)

Tudo isso que aqui se afirma não contém um caráter de manifestação meramente humano, nem de uma essência criadora da vontade que acolheria as ações humanas nos seus atos. Não é o homem quem quer, não é o homem que se apropria da força. Pois são as forças do mundo orgânico e inorgânico que operam, na sua efetividade, muitas vezes distantes da realidade das lentes humanas que relacionam os padrões de força às leis naturais e morais. Na efetividade dos organismos as forças se fazem através de comunidades, povos, Estados, corpos, mas também de elementos químicos, de células, de relações entre partículas, todas as forças no “caos das organizações de poder se alterando permanentemente” (MÜLLER-LAUTER, 1997, p.120)

A relação do corpo com a exterioridade, com outros corpos, se faz nessa fricção de uma força com outra força, no seu diferencial, tendo como motor do querer a vontade de poder. “A vontade de poder é o elemento do qual decorrem, ao mesmo tempo, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, cabe a cada força” (DELEUZE, 1976, p.25)

A qualidade de efetuação de uma força ativa se mostra na possibilidade de afirmar inclusive as outras forças, pois assim se afirma a diferença, o elemento diferenciador que há em todo embate, a vontade de poder afirmativa, afirma, inclusive as forças reativas e suas vontades de negação. Nessa relação entre força ativa e reativa, e vontade de poder afirmativa e negativa, não se toma o combate como fim em si, em que as forças reativas da emoção ressentida e dos valores negativos se tornariam as vencedoras, posto que numericamente agem em maior quantidade, posto que atualmente (e na época de Nietzsche também) estão no poder. Suas sutilezas de afecção, seus sintomas corporais, seus disfarces de síntese e de

conhecimento de causa, ainda são percebidos enquanto forças reativas, perto da realidade afirmativa do devir. Enquanto movimento do que devém, a potência de ação da afirmação é o devir ativo que mantém a maleabilidade dessas forças, destes lugares de embate, sempre em relação ao que há de vir a ser, não ao que é, ao ponto de buscar seguranças na lei e na causa enquanto limitação dos efeitos. A qualidade da força reativa é diminuir o grau de potência da força ativa, enquanto esta afirma a reação no modo de afirmar a diferença subjulgando-a quando necessário. Mas o que se afirma, o que ativa essa afirmação? A vontade de poder do corpo, do devir. Mas estas, as potências do corpo se mostram, muitas vezes, subordinadas a uma má consciência, colapsadas no ressentimento que se exprimem em ações reativas de forças calcadas em valores específicos.

A idiossincrasia democrática contra tudo o que domina e quer dominar, o moderno misarquismo (forjando uma palavra feia para uma coisa feia) de tal modo se transformou e se mascarou no que é espiritual, espiritualíssimo, que hoje passo a passo penetra, *pode* penetrar, nas mais rigorosas e aparentemente mais objetivas ciências; me parece mesmo que já se apossou de toda a fisiologia e teoria da vida, com prejuízo dela, já se estende, ao lhe retirar uma noção fundamental, a de *atividade*. Sob a influência dessa idiossincrasia, colocou-se me primeiro plano a “adaptação”, ou seja, uma atividade de segunda ordem, uma reatividade; chegou-se mesmo a definir a vida como uma adaptação interna, cada vez mais apropriada, a circunstâncias externas (Hebert Spencer). Mas com isso se desconhece a essência da vida, a sua *vontade de poder*, com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a “adaptação”; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos quais a vontade de vida parece ativa e conformadora. (NIETZSCHE, 1998, p.67)

Tendo se orientando sempre através de uma efetivação da atividade através da resposta, de uma procura alternada com a mobilidade apenas para vislumbrar seu efeito, têm-se a tendência ou a lei de tudo que é, conhecimento pela imobilidade. Observa-se a atividade através de sua reação. A concepção de uma ação sempre disposta enquanto resposta a um ataque, uma “subjetividade de defesa”, calcada em uma justificativa que recolhe-se ao universo de valores que apenas desagregam cada vez mais as potências no qual o corpo é capaz de ativar, tornando-se adaptável perante as variadas situações que o perpassam – não se torna um sedentarismo perceptivo culminando em uma passividade de, apenas, reagir?

É no ressentir passivo da negação que Nietzsche estabelece os valores que estão de acordo com tais forças reativas, posto que negam a vontade do devir e se assemelham aos negadores do próprio sentido de vida, posto que assim constroem valores e sentidos reativos na própria concepção dos conceitos. Não se tornando expansão criadora e sim mera retração, enclausura-se em um consciência estipulada perante o investimento de certos

valores calcados em determinadas emoções, determinações das respostas reativas. Ressentimento, humildade, bondade, pânico, emoções que estruturam e orientam o modo de operação da ação corporal e que se tornaram, perante a relação em que se orientaram tanto o pensamento religioso, como científico, filosófico e artístico, uma produção de subjetividade da manutenção de certos valores, eles mesmos, frutos de uma relação reativa com o corpo.

O diagnóstico do Dr. Nietzsche ainda poderia ser atualizado acerca das dimensões atuais, dos organismos e de suas fricções de força no que ocorre atualmente na esfera do CMI? Trataremos essa interpretação como um problema extemporâneo, no qual a moral reativa apenas lubrificou sua face, reenxertou seus movimentos, solidificando-se nas linhas nos fluxos de forças que culminaram no aparecimento do CMI. Afinal, não teria ele a lógica mais adaptável, mais minuciosa, mais micropolítica com seu poder reativo de despotencializar os corpos ativos no cerne de suas sensibilidades? Não seria a moral reativa a mais tranquilamente alojada enquanto sedentarismo da ação, ao mesmo tempo móvel no seu aparente desenvolvimento, mas que dispõe das mesmas particularidades afectivas de seus moldes valorativos, pequenas demonstrações emocionadas de bondade “esse voto vai para a minha família e para Deus”, ressentimento, medo, pânico, necessidade de segurança, proteção e conforto? Mais uma vez bípedes... Outra vez, colapsados.

Mas, não nos façamos de tão vitimizados, fruto dessa quantitativa massa de forças reativas que nos envolvem, posto que a vontade, quando potencializada, afirma a si mesma infinitamente na sua qualidade. A pergunta a ser feita, sempre, cada vez que uma resistência é afirmada na relação das forças é: o que se valora nessa emoção, que emoção consisti esse valor, que tipo de ação, de movimento se faz emocionar? Mas também: minha força de afecção vai até onde, onde pode a vontade se afirmar, em que intensidade ela se potencializa? Tratos bípedes de suas relações não somente consigo, mas com toda a gama de sentidos e emoções em que uma ação se desenvolve, pena se ainda pensamos que é a consciência que faz essas perguntas, pois é a intensidade da própria vontade que deve questionar, é o próprio devir que se efetua.

Que a vontade de potencializar a força imanente que há em um corpo se construa na relação que este obtém com a potência singular de sua própria construção, transvaloração segundo Nietzsche. É necessário criar não só o valor, mas como o corpo da emoção em que ela se valora. Não enquanto uma liberdade egóica de estipular uma vontade humana, já dizemos, uma vontade não é necessariamente uma humana vontade. O que passa aí? O que insiste em afirmar? O que dança além dessa capacidade de valorar algo dentro das condições

estipuladas pelas lógicas do conhecimento humano, “demasiado humano”? Isto é crucial: se a vontade pode se bastar na negação das forças ativas, a doença se torna exatamente esse ponto em que o colapsar é uma mera força reativa, força de aceitação sem afirmação. Mas, não seria a doença também uma forma, um estado que pode se diferenciar pela capacidade de mobilizar esse encontro de forças, uma certa inadaptação de suas forças ao contexto imposto, uma resistência à afirmação daquela negação que se sobrepõe? Afirmary até mesmo na doença, a potência de uma saúde.

Não seria Nietzsche mais atual, como também eternamente retornável, nessa coexistência das forças por onde passam e repassam certos valores, certas emoções, certas intensidades? Realidade do devir, seus traços extemporâneos. Dentro das doenças morais o corpo passa por forças de sedimentações emocionais, valorações reativas, é sempre embate, conflito, e esse embate é também vivido e experimentando na sua doença, pois ultrapassá-los exige conhecê-los. Mas esse conhecimento, uma vez estacionado em apenas uma possibilidade unidirecional de resposta, necessita também colapsar. Tensão do reflexo: o saber do colapso reativo é o início do movimento. Mas que tipo de ação dos corpos avança além das forças reativas? Que tipo de consciência sabe de sua doença?

4.7

Consciência. Steve Paxton compreende o corpo em ação como a forma mais básica de conhecimento sobre o mundo (PAXTON, 2014)⁴⁴. Esse conhecimento, introduzido diretamente pela micro-percepção dos movimentos que há no corpo, e pela ação que desdobra-se na dança, é denominado *consciência do corpo* (GIL, 2004). Experimentando a invasão dos movimentos corporais na consciência, o bailarino de CI perpetua seu pensamento em ato, abrindo-se ao universo da mobilidade. Isto é, não é uma consciência que exige sua relação com o corpo, de forma a abrir-se a uma tentativa de gerir seu universo perceptivo e sensorio. Difere, pois, de uma noção de consciência intencional que aciona a relação entre corpo e movimento, posto que os próprios movimentos corporais invadem a *consciência vigil*, segundo Gil:

44 Steve Paxton em *A Short History of Dance From an Outsider's Point of View* (Uma pequena história da dança de um estranho/estrangeiro ponto de vista) descreve: “O nosso mais básico entendimento do mundo deriva do corpo ativo. O nosso mais básico entendimento da dança é a relação da consciência com o corpo ativo.” “Our most basic understanding of the world derives from the active body. Our most basic understanding of dance is the relation of the consciousness to the active body.” (PAXTON, 2014, p.3).

Temos agora uma ideia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxônicos chamam *awareness*. (GIL, 2004, p.128)

Que se faça então, não somente uma consciência do corpo, mas a criação de inconscientes, vertigem daquilo que se cria. O “mais inconscientemente consciente possível” é pois, paradoxal, e é nessa tensão de forças paradoxais que inaugura-se uma consciência do corpo, no próprio corpo. O inconsciente é aqui entendido enquanto forma não formada da matéria, forma de forças em movimento que tem enquanto ação micro-percepções operadas tanto nas relações instauradas pelo consciência do corpo, como nas perpetuações de novos inconscientes. E o corpo tem consciência do que? Da sua força inconsciente. “A consciência escapa de si mesma, e deixa-se penetrar pelo inconsciente”(GIL, 2004, p.116), esse escapar de si é esburacado pelas formas de forças que trafegam nas infinitas danças que o preenchem. Incorporação, alguns diriam, dimensionando para a ala dos objetos desconhecidos de natureza imaterial esse saber consciente do bailarino. Mas, por que não tratar nesses termos?

Em outro texto, publicado em um coletânea chamada *Corpo, Arte e Clínica* (2004), cujo foco é situar as relações estéticas com as práticas terapêuticas, no qual José Gil também discorre sobre a consciência do corpo, onde cita o CI enquanto estudo de caso, observa-se uma comparação entre a comunicação dos inconscientes no desenvolvimento de habilidades consideradas mágicas para a maioria dos bípedes. Incorporação eis o termo, possibilidade não só de cura, mas de transmissão, passível dos ditos mau-olhados, realidade da abertura do corpo, como considerado em alguns rituais de iniciação, comunicação de inconscientes. O inconsciente sempre está lá, mas não como fantasma recalcado de representações atoladas e de estratificações de traumas, ele é também a produção de uma abertura a ritmos conscientes de movimentos espaciais, doando-se ao fora na sua relação intensiva. É nele que atuam as coletividades, mesmo na dança mais cotidiana, nas relações mais ordinárias, ou até da atividade clínica, da educação, das práticas discursivas, de todos os polos e póros em que habitam as singularidades na experiência de afecção. O que está em jogo não é a consciência de um inconsciente do sujeito, sim as características e funções de disseminação de suas transferências do que se produz em inconsciente. O corpo se abre a uma consciência do que já está lá, a todo tempo, mas elaborado enquanto inconsciente que surge de criação coletiva. É sempre coletiva a intersecção dessa abertura, mesmo quando sozinho, esse

inconsciente já produz muita gente, já é contaminado por outros inconscientes, já vem a ser pacto social. Que incorporação seja o termo então, já que tentamos resolver essas questões instituindo uma investigação transcendental, ou um fato inexplicável perante os moldes científicos, abominação e charlatanismo perante a realidade das terapias formais, mas que a todo tempo sejam essas então as magias comunicativas, que escapam às palavras, na coletivização das produções de inconsciente. José Gil incorpora em palavras:

A comunicação de inconscientes equivale a uma incorporação do corpo espectral no corpo do outro, porque a defasagem entre o discurso e o corpo espectral oferece a este último uma movimentação inconsciente que é assimilada (incorporada) pelos afetos (de medo, de desejo, por exemplo). O espectro entre sempre no corpo-inconsciente do outro em “más horas”, quer dizer, quando o outro se distrai suficientemente para abrir o corpo e se deixar investir afetivamente. Ora, o afeto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças. É propriamente a este fenómeno que se chama incorporação. (GIL, 2004, p.23).

Essa consciência, especificamente no CI, da qual José Gil traça nesse texto, ocorre tanto na relação traçada na dança, a fim de refinar as ações de afecção, quanto no cotidiano em que, na forma de relapso, de distração, se produz uma consciência do corpo. Mas, como pegar carona nesses movimentos, potencializá-los não em uma espécie de distração somente, mas ativar suas forças, na potencialização de suas relações?

Na dança dos inconscientes encontramos então consciência do corpo, osmose necessária, tensão de relação, fricção onde se gerem corpos espectrais⁴⁵. E essa dança, por sua vez, não está condicionada apenas ao abismo da técnica virtuosa, posto que se utiliza das capacidades reflexivas, das condições mesmas que o corpo obtém na relação com os movimentos “ordinários”, cotidianos, andar, cair, rolar, levantar, correr, pular, etc., utilizando dessa abertura mesma do corpo em que se comunicam esses inconscientes. Mas, ao invés de distração, dança; ao invés de consciência de si, produção de inconsciente coletivo.

Se os movimentos cotidianos passam a ser a expressão dançada, e vice versa, a consciência necessária para o seu aparecimento relaciona-se com a perpetuação e ativação da movimentação corporal até que ela possa se tornar consciência e produção de inconscientes. Mas, se esse retorno é ativado muitas vezes pela imobilidade do corpo, isto é, pelo sugestão de um silêncio do movimento, de uma dia “entrada no corpo” para que o próprio movimento

45 Mais adiante, no mesmo texto, José Gil dimensiona esse corpo espectral (corpo virtual) da seguinte maneira: “O que é um corpo espectral? É um corpo de afeto, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineam o corpo espectral.” (GIL, 2004, p.23)

surja, que tipo de movimento traça essa consciência? Que percepção corresponde a essa atividade que inicia-se na inação? Haveria alguma consciência que não seja corporal, isto é, que não seja movimento e ato?



**Figura 10. Jam Com Tato: movimento e improvisação.
Foto: Florence Gaston.**

4.8

Desorientar a consciência. Primeiramente o bailarino encontra-se sozinho, visivelmente parado. A ação do corpo não é considerada, no Contato Improvisação, apenas quando notamos uma extensão do movimento no espaço, o movimento já está porque o movimento é dado a todo momento. Ao percebermos uma paralisação pode ocorrer com o início de uma atividade reflexiva devidamente instituída para observar os seus efeitos e propulsionada para descobrir suas causas. O pensamento do corpo é corpo em movimento, e ele é a todo instante, o próprio movimento. Achar um buraco, uma lacuna possível em que o movimento escorra sem paragem é a investigação do bailarino, estar na ação não buscando seu início e sem previsão do seu fim. Na técnica do Contato Improvisação o corpo investiga a ação elaborando seu pensamento através de *gaps* (buracos/lacunas) encontrados na consciência comum, permitindo o aparecimento de pequenas percepções do movimento. A improvisação como caminho para investigar e a consciência do corpo ocorre em momentos que o corpo abre-se para a desorientação. Steve Paxton descreve:

Minha especulação é que *gaps* (lacunas) são momentos em que a consciência vai embora. Eu não sei para onde. Mas eu acho que sei por quê. Algo acontece que é muito rápido para o pensamento. Por exemplo, a navegação no espaço normalmente é feita com a cabeça ereta, as impressões visuais confortavelmente constantes, e a horizontalidade do horizonte servindo como um referencial importante de orientação. Quando o referencial visual muda muito rapidamente para a compreensão da nossa (bem devagar) consciência, como quando giramos, rolamos ou fazemos outro movimento de "desorientação", algo reflexivo e bem mais rápido do que a consciência assume. Nos brincamos com esse aspecto dual de nós mesmos quando vamos em parques de diversão ou quando aprendemos a virar na dança. (PAXTON, 2003, p.177)⁴⁶

A desorientação da consciência supõe que, ordinariamente condicionada a uma orientação específica do pensamento, entramos em contato com outra forma de pensar, um certo sistema de pensamento é desposado quando ocorre a dança. A compreensão do mundo através do corpo é rápida ou lenta demais para o pensamento reflexivo, para a linguagem verbal e seus conceitos. Algo escapa que não pode ser capturado pela dúvida, e até mesmo

⁴⁶ "My speculation is that the *gaps* are moments when consciousness goes away. I don't know where. But i think know why. Something is happening that is too fast for thought. For instance, the navigation of space is normally done with head erect and visual impressions comfortably constant, with the horizon's horizontality remaining an important reference for orientation. When the visual reference changes too rapidly for our (rather slow) consciousness to comprehend, as spinning, rolling and other "disorientation" movement, something reflexive and much faster than consciousness takes over. We play with this dual aspect of ourselves on carnival rides, or when learning to turn in dance."

pela escolha e pela decisão, pois o corpo é orientado pela ação imediata e não mais pela capacidade especulativa de resolver problemas e achar conclusões, eis a desorientação do pensamento para encontrá-lo no ato. Já não é a consciência que passa a perceber o trajeto minucioso da dimensão da mobilidade que ali se encontra, mas a força de uma movimentação que utiliza de suas possíveis falhas “inconscientes” e que força o corpo a uma atenção específica a outras velocidades, a outras consciências. Esburacamento invadido. Mas, que consciência é essa que necessita ser invadida? Como ela se desenvolveu e que estruturas compõem quando esse corpo a destitui?

4.9

Velocidade marcial. Há uma questão marcial nesse terreno, conto-lhes aqui uma anedota pessoal:

Em um treino de kung fu o mestre Sérgio Campos⁴⁷ me diz: você não consegue ver meu golpe porque seu corpo não consegue acessar minha velocidade, a movimentação é rápida demais para os seus olhos, sua orientação temporal está acostumada a um ritmo lento e você simplesmente não vê o golpe.

Fato, nem o esboço do golpe consigo ver, e ainda, essa lacuna da minha consciência, esse *gap*, está totalmente articulado com minhas capacidades perceptivas relacionadas ao desenvolvimento sensorial de meus órgãos. É extremamente necessário adquirir um desenvolvimento perceptivo do meu globo ocular, que está vendo através de um ritmo estipulado por um costume, e não só o olho, mas a comunicação entre os diversos órgãos envolvidos no reflexo de uma defesa/ataque, é a fusão dessas qualidades sensitivas, que devem se desenvolver nesse refinamento perceptivo. Ao encontrar um novo tempo de percepção, relaciono-o com todas as sensações e com a consciência do corpo, onde elas definirão a atenção que deve-se ter entre o tempo de um golpe e outro. O tempo do meu campo visual associa-se a um músculo, que gira minha cintura, que me desvia do choque, que subitamente eleva o meu braço, que toca o oponente, que respira juntamente com o acerto do golpe. E nesse sentido não há uma ordem de sucessão muito bem definida, pois a

⁴⁷ Mestre/ShiFu Sérgio Campos é criador do estilo de kung fu *Tian Di Chuan*, no qual acompanho o seu desenvolvimento técnico desde o ano de 2006, sendo a única instrutora bípede-fêmea formada nesse estilo.

coexistência dessas ações deve começar a embaralhar as ações estabelecidas segundo a colocação funcional de cada órgão, a conexão entre essas funções e a percepção desses micromovimentos (micro-percepções, segundo José Gil) geram a capacidade de uma atenção de prontidão para que esse reflexo ocorra. São as relações, as transmissões, as potencialidades que geram e que carregam essas variadas formas de investimento das forças inconscientes que dialogam com o reflexo, não o treinamento específico do globo ocular e do músculo enquanto sistemas isolados, é o que passa entre essas funções, o que passa entre essas matérias que irão potencializar essas conexões. E não seria também um costume pensar que cada órgão obtém uma determinada utilidade e que dissociam-se conforme nossa tarefa de relacioná-los com um fim? Segundo Nietzsche:

Mesmo tendo-se compreendido bem a utilidade de um órgão fisiológico (ou de uma instituição de direito, de um costume social, de um uso político, de uma determinada forma nas artes ou no culto religioso), nada se compreendeu acerca de sua gênese: por mais molesto e desagradável que isso soe aos ouvidos mais velhos – pois há muito se acreditava perceber no fim demonstrável, na utilidade de uma coisa, uma forma, uma instituição, também a razão de sua gênese, o olho tendo sido para ver, e a mão para pegar. (...) Logo, se o desenvolvimento de uma coisa, um uso, um órgão, é tudo menos o seu *progressus* em direção a uma meta, menos ainda um *progressus* lógico e rápido, obtido com um dispêndio mínimo de forças –mas sim a sucessão de processos de subjugamento que nela ocorrem, mais ou menos profundos, mais ou menos interdependentes, juntamente com as resistências que a cada vez encontram, as metamorfoses tentadas com o fim de defesa e reação, e também os resultados de ações contrárias bem sucedidas. Se a forma é fluida, o “sentido” é mais ainda...(NIETZSCHE,1998,p.66)

O olho não procura somente ver, mas sensoriar o que passa entre as pequenas resistência de forças, produções, subjugações, partes que não revelam uma conjunção de um todo corporal, mas funções de forças que trafegam em intensidades corpóreas. Mas a dotada consciência estipulada para a compreensão rápida e útil, percebe somente suas quantidades produtivas, seus vetores de colocação prática, seus efeitos, enquanto o artista marcial percebe as interferências e as comunicações entre um órgão e outro, chegando até mesmo a indiferenciar suas qualidades funcionais: eu vejo com a pele aquilo que escuto com os olhos. Característica marcial: sensoriar as forças energéticas que exala de um golpe que chega, para sensoriá-lo concomitantemente com uma resposta/ataque. Não elaboro a função dos determinados órgãos que irão sugerir, cada qual, uma eficiência reflexa quando condicionados às suas utilidades elementares. É da consistência do que chega que se faz reflexo, fruto da atividade de um tempo específico de invasão e dessa relação de forças entre os órgãos, entre a atmosfera constituída, entre as afecções de um corpo com outro, do solo com o pé, do olho com o campo espacial, consciência do *entre*, do que passa por ali,¹²⁷

não do que solidifica através de uma função já dada. Não sendo também uma mera reação, mas o reflexo que em si já é atividade da afirmação de uma ação, criação de seus fluxos. Nesse sentido é golpe que carrega seu próprio tempo, sua própria consciência, e não é um *eu* que tenta percebê-lo, mas a sua invasão que deve repercutir enquanto ação imediata do exercício do corpo, interação do meu movimento no outro, é na resposta/ataque em que o corpo pensa por si só enquanto afirmação. Qual o tempo de um reflexo, qual o tempo de uma força em invasão de outra força? Conscientizar-se do golpe, fazer o sistema reflexo responder e conseguir deixar que ele aja, necessita, primeiramente, de um esvaziamento das tensões emocionais e de seus valores instiuidos enquanto lógica do pensamento, isto é, com o soterramento das condições do titubeamento perceptivo, como a dúvida, o pânico, a ânsia e a expectativa, retira-se a qualidade reflexiva do corpo não deixando que ele responda por si só nessas suas operações ínfimas de forças. O que uma outra consciência reverbera?

5.

Pausa móvel. Na relação entre paralisia e mobilidade, há considerações a serem feitas. O sedentarismo perceptivo que se mostra em paralisia pode ser de fato o mais exemplar movimento, a mais rápida desterritorialização, como havíamos explanado sobre a diferença entre um sedentarismo da paralisia e um sedentarismo do extremo movimento. Ao mesmo tempo em que esse adentar no corpo estipula uma pausa necessária, sendo essa pausa a condição para que o movimento ocorra, momento de descanso da superestimulação cognitiva no qual estamos inseridos (tempo da infosfera), esvaziamento meticuloso, ponto de retorno ao grau auto-gestativo, silêncio conceitual. Onde está o movimento? Mas o que é essa pausa que o bailarino busca, como ele se abre a esse lugar supostamente intitulado enquanto não-movimento?

A distinção entre imobilidade e mobilidade parece-nos frágil, e participa de uma especulação do pensamento que recobre de um mesmo horizonte apenas duas possibilidades de um corpo ser no mundo. A opinião usual de nossa percepção visual compreende que objeto ou está em movimento, ou está parado. Quando de frente ao bailarino em um espetáculo de dança, destinando nosso corpo à cadeira da plateia, parecemos inertes frente a voluptuosidade da movimentação que ocorre em cena. A equação bailarino X espectador parece-nos óbvia: o movedor é este que se move, o que está parado é aquele que observa o movimento. Concordamos com a necessidade do “estar parado” para visualizar o movimento, para compreender o que se passa a nosso volta no olhar que pede descanso ao corpo. Mas se

encaramos a própria mobilidade do ato parado encontramos ação na matéria e matéria na ação, como na prática da *small dance*⁴⁸. Nesse exercício o ato parado é realizado enquanto dança, pois através de todos os sentidos o corpo não para de mover-se, sua condição para parar é feita já de movimento. A escuta do movimento não exige a observação feita pelo olhar, sim a execução de uma percepção do que já se encontra a todo momento em todos os corpos, sejam eles bailarinos ou espectadores, é a mobilidade que nos comporta enquanto corpo. Mas então o que o bailarino esburaca na consciência para invadir de mobilidade, e o que seria essa outra consciência feita de paragens?

5.1

Desorientar a linguagem. O recorte habitual do nosso pensamento parece ir de encontro com a linguagem verbal. Ao compreender algo, utilizamos da nossa capacidade reflexiva como meio para realizar a conjunção entre entendimento e consciência, através da ativação de nossa fala, seja ela dirigida a alguém ou a nós mesmos. Nomear é entender, nomear é anteder a uma espécie de modo de compreensão que obtemos sobre e através das coisas que nos envolvem, assim a palavra é efetuada como compreensão de uma força que age sobre um determinado objeto. O sujeito verbal impõe no ato a força que exerce sobre o objeto. Mas a dança, impondo-se através do silêncio, encontra na ação não-verbal a execução do pensamento, acionando o emudecimento da atividade verbal expressa na comunicação cotidiana entre os bípedes, que é também internalizada na relação entre a consciência e o corpo – na fala de si para si. O ato de nomear como ação do pensamento que procura estabelecer um ritmo, sugerindo-se enquanto mediador comum do nosso corpo com a realidade, convencionam nossa intencionalidade consciente. A paragem da língua parece ser a fala sem movimento do corpo. Mas, se considerarmos a própria matéria como força ativa que obtém a capacidade de conscientizar-se e de agir segundo o impulso que há nela mesma, na sua mobilidade imóvel, como na *small dance*, onde encontramos realmente a diferença entre mobilidade e imobilidade? Onde está a imobilidade senão na nomeação que buscamos distinguir através da linguagem verbal e nas formas que procuramos para conceituar e sistematizar nossa forma de compreender o mundo? E se tirarmos fora a linguagem verbal que parece instituir essa paragem, essa velocidade específica do pensamento, o que sobra

⁴⁸ *Small dance* é uma prática do Contato Improvisação que orienta o bailarino a perceber os micro movimentos que há na suposta paragem do corpo. Relaxando as tensões desnecessária afim de perceber o equilíbrio dinâmico que há no corpo para manter-se de pé, conscientiza-se do movimento que há nessa estrutura, percebendo que o equilíbrio já opera por micro desequilíbrios – movimentos, e por vetores de força que levemente empurram o chão tendo uma resposta gravitacional para o corpo permanecer de pé nos doando a sensação dos movimentos que há na suposto imobilidade.

senão essa paradoxal imagem da mobilidade imóvel do indizível?

5.2

Ato verbal. Friedrich Nietzsche discorre em seu texto *Sobre Mentira e Verdade* as artimanhas da consciência operando na relação entre os bípedes e o mundo enquanto relações mediadas pela linguagem verbal. Fonte de toda a valoração moral acerca dos conceitos de mentira e verdade, a realidade é investida de estados a partir do nome que damos às coisas. Essa estratégia moral reconhece e conceitua, compara e justifica, atestando a segurança do conhecimento e a previsibilidade das sensações.

Como ser racional, põe seu agir sob o império das abstrações: já não tolera mais ser arrastado por impressões repentinas, pelas intuições, sendo que universaliza, antes, todas essas impressões em conceitos mais desbotados e frios, para neles atrelar o veículo de seu viver e agir. Tudo aquilo que sobreleva o homem ao animal depende dessa capacidade de volatizar as metáforas intuitivas num esquema, de dissolver uma imagem num conceito, portanto; no âmbito daqueles esquemas, tona-se possível algo que nunca poderia ser alcançado sob a égide das primeiras impressões intuitivas: erigir uma ordenação piramidal segundo castas e gradações, criar um novo mundo de leis, privilégios, subordinações, delimitações, que agora, faz frente ao outro mundo intuitivo das primeiras impressões como o mais consolidado, universal, conhecido, humano e, em virtude disso, como o mundo regulador e imperativo. (NIETZSCHE, 2008, p.37)

No mundo das impressões verbais, o ato é valorado conforme os conceitos justificados pelos critérios que o homem inventou para si mesmo. A realidade de um ato é impulsionada por essa piramidal hierarquia das forças codificadas segundo uma verdade, ela mesma, instituída nos padrões da nomenclatura. A consciência se ergue através dessa valoração que recobre o movimento das coisas, atuando na efetuação de uma linguagem comparativa, instituindo-se através de uma quantificação dos estados permanentes da natureza enquanto paragens morais de um mundo que é, ele mesmo, pura mobilidade, puro devir. Considerando a consciência enquanto a instauração de uma verdade capaz de localizar no ato sua paragem, acabamos por inventar uma justificativa e um fim para a ação, um imperativo para o poder da mobilidade que está no mundo. O conceito de *má consciência* de Nietzsche nos demonstra bem o papel que a linguagem verbal efetua como reguladora das afecções corporais. A confusão valorativa que o verbo inaugura traz para o homem a capacidade reflexiva de antecipar no ato o seu fim – previsão moral para o intuito de uma prudência na “boa ação”, e de repensar posteriormente sua própria ação – reflexão moral que gera o sentimento de ressentimento.

A má consciência é aquela que não desvincula-se da valoração moral do seu

ato, esperando com ele alcançar um fim justificável ou um arrependimento exemplar. O ato é então imobilizado por um tipo de pensamento, posto que os valores instituídos para a compreensão da ação serão eles mesmos imóveis, orientados dentro das estratégias conceituais de uma cultura moral. O problema aqui talvez não seria a linguagem em si, mas como ela se desenvolve a partir e sobre valores, eles mesmos, enquanto forças reativas. O conceito de consciência e seu modo de operação estão totalmente voltados a essa lógica linguística estipulada perante as relações entre as forças, sendo a *má consciência* o modo como se constituiu a própria consciência. Se esses valores são suficientes para afirmar uma vontade de poder longe de uma reatividade e de uma negação das forças que atuam no corpo, serão válidas não somente de um ponto de vista de uma lei moral, enxertada ao comum enquanto prescrição em posição de regime de igualdade das diferenças dos corpos. A que cabe um corpo explorar o sentido de um valor?

A eterna avaliação⁴⁹ de forças que não se submetem a tentativa discursiva da lógica em que se desenvolveu a consciência que, perante os valores morais dos bípedes, caminha na terra longe do centro de gravidade que lhe cabe, procurando um além, seja esse além a gramática ou Deus, sempre se distanciando de uma relação singular de criação de seus próprios valores. Por isso, a consciência se fez e se gerou enquanto *má consciência*, instituindo uma predominância de uma reflexão discursiva, desatenta aos reflexos corporais e as minuciosidades afectivas que constroem valores não domesticados pelas tarefas de orquestração de rebanhos, solidificadas através de uma reação dominada pelas estâncias da prevenção e da causalidade.

E o bailarino, que reivindica para si uma consciência além das relações morais expressas em conceitos valorativos de natureza verbal, realmente a silencia e a destitui?

49 “Mas a avaliação não é apenas um ponto de vista sobre o mundo, ela exprime exigências psicofisiológicas, ela é indissociável do corpo que a gerou, da hierarquia instintiva aí presente, dos processos interpretativos do próprio organismo, isto é, seus modos de apropriação, de metabolização, de dominação e de incorporação de uma exterioridade. Uma avaliação brota de uma maneira de ser que ela expressa e reivindica. Dado um valor, que modo de existência, que estilo de vida ele implica? – pergunta Nietzsche. Pesado, leve, baixo, alto, escravo, nobre?(...) Então já podemos acrescentar – explicitando a direção última do pensamento de Nietzsche a respeito, e que aqui só podemos percorrer brevemente: os valores são as condições de exercícios da vontade de potência, eles são colocados pela vontade potência ela mesma, e também descartados por ela quando já não servem às suas exigências, seja de conservação ou expansão.” (PELBART, 2013, p.98)



Figura 11. *Jam Com Tato: movimento e improvisação*. Foto: Gabriela Cerqueira.

5.3

Corpo-a-corpo. Muda-se então o ponto de vista somente, pois agora é o silêncio que deve falar e a inconsciência agir? A consciência do bailarino poderia então ser somente a consciência deste inconsciente, mas por que talvez não arriscar uma inversão e aqui declarar que talvez a inconsciência esteja mais na atividade verbal do que na percepção corporal? Não declaramos com isso apenas o avesso moral do que seria esse modo de pensamento linguístico perto da lucidez do movimento corpóreo. Mas, algo recobre essa relação instaurada no pacto da não-palavra, e se esta consciência adquire uma relação de movimento, parece atender às necessidades imediatas daquilo que ali está enquanto comunicação efetiva sem o elemento mediador da linguagem, é o corpo a corpo da consciência.

A palavra enquanto cobertura da natureza do movimento ergue-se muitas vezes para tornar nebulosa a condição criada na relação entre espaço e corpo, entre exterior e interior (supondo que até mesmo o conceito de dentro e fora é originado de uma nomeação de bípedes conscientes de si no ação de “interiorizar o eu”). Deixar a consciência ser é apresentá-la, ainda enquanto consciência, nos intervalos dessa atividade gramatical. Agindo por si só encontramos a destituição de uma linguagem que proclama uma outra língua, a da criação de um silêncio móvel, a simples estrutura de um corpo que age. O vazio que fala a língua do movimento e a língua verbal que já contém esse mesmo vazio, paradoxo criado

entre corpo e palavra, tensão entre consciências. Nessa tensão criada a todo instante um desequilíbrio parece estruturar-se, é quando o pensamento se enche de verdade, enxerta rigorosamente um sentido, denomina unidirecionalmente o meio, atua com precisão de prescrição. Enquanto forças, é a palavra que predomina diretamente o discurso usual do que entendemos como verdade. O diálogo entre as consciências corporal e verbal é feito a todo instante, e o que o bailarino destitui não é a consciência verbal em si, mas os signos carregados de sentido que a atividade moral inscreveu na pele da consciência, o problema encontrado, o limite que deve ser impulsionado e acionado, servem para destituir o grau de predominância da consciência moral, que valora suas ações perante os predicados de seus sujeitos. Esquecer a língua que fala, aprender a falar novamente. Para isso, a consciência terá que aprender a cair e a dança falar.

5.4

Intensidades verbais. Procura-se exatamente a falha do pensamento conceitual, ele mesmo esburaca-se, onde uma fresta possível parece erguer-se contra essa paragem verbal encontramos os *gaps* de Steve Paxton, o movimento. A mobilidade do pensamento não permite paragens tão desgastantes, pois este não pode conter-se, sua natureza é mudar de natureza, enquanto a natureza moral será sempre submetida a uma certa moral. Através da memória da língua que fala a moral, o pensamento parece conter-se em uma espécie de imobilidade da ação esquecendo que, na realidade, “o homem repousa sobre o impiedoso, o voraz, o insaciável, o assassino, com se, em sonhos, estivesse dependurado sobre as costas de um tigre”. (NIETZSCHE, 2008, p.28)

A palavra enquanto reguladora moral forma esse corpo da consciência no qual precisamos encontrar seus buracos para o movimento vir a ser, fornecendo uma consciência do corpo. A língua em verbo orienta o conhecimento em um sentido específico, anunciando uma espécie de segurança para lidar com a volatilidade e maleabilidade da realidade, atrevendo-se a prever, é através da consciência esclarecedora e reflexiva que interagimos com o inusitado movimento. Nos parece que o silêncio seria essa possibilidade de encontrar algo mais do que o hábito de nomear as coisas, o pensamento em ato enquanto dança do improviso. Silenciar a moral e a consciência que advém desta poderia ser considerado como a irracionalidade intuitiva sem parâmetros, uma inconsciência que doa-se ao caos do irrefletido. Mas, parece que esse sistema dual da relação consciência/inconsciência apenas repete o julgamento reflexivo da atividade moral, pois uma inteligência erguida e sistematizada dentro

dos parâmetros colocados nessa ação, anuncia o ato irrefletido como inconsciente. O que difere totalmente da procura de uma consciência corporal que dialogue com essa atividade verbal, não estando contra a sua natureza linguística, mas entre suas passagens, paradoxalmente em suas paragens, no silêncio em que se escuta a mobilidade. Na consciência corporal o silêncio também fala, propulsionando mais do que pausa vazia de sentido, mas um lugar por excelência em que fala a língua do movimento criadora de sentidos. Sentido aqui que não se remete propriamente ao signo, posto que a matéria expressiva que constitui o movimento do bailarino não se doa, por analogia, à gramática e à consciência verbal. Que o signo não se constrói sem uma cadeia de sentidos que situam na lógica discursiva seu significado, mas que o movimento dançado enquanto devir sobrepõe-se (ou antecipa-se) a lógica mesma dessa elaboração. Se o signo se faz frente a uma cadeia discursiva, intuindo a atmosfera léxica de seus termos fonéticos e de suas imagens enquanto representação, o sentido se desdobra entre e com as sensações. O que garante ao sentido sua existência não é o caráter do signo, nem a sua expressão significante e sua recepção em significado, é a sua forma de atuação enquanto aspecto assignificante que, também, compõe o próprio signo, dando-lhe o sentido. Um signo não sobrevive sem um sentido, mas um sentido é capaz de atualizar-se sem um signo? Planos de linguagem. E a dança, especificamente o CI, que não pressupõe a representação de emoções, nem de estratos coreográficos iniciados por termos verbais, nem por signos constituídos, elabora essa consciência do corpo que se faz em sentido sem a permanência de uma linguagem propriamente dita, de um sistema de signos instituído. Que a dança é em si uma linguagem, é tarefa para outros desdobramentos. Mas, que a dança enquanto matéria de afecção entre forças e corpos se faz e se refaz em sentidos móveis que se pronunciam somente o seu acontecimento enquanto devir, instauram uma zona de relações que beiram e que constituem conexões com essa consciência verbal, sem se bastar nela. Criam-se outras lógicas, outras semióticas, mas o que constituem essas lógicas e essas linguagens outras que se operam no plano da dança?

O afecto enquanto processos de devir, da *hecceidade*⁵⁰ em indicação de partículas que perpassam e atualizam movimentos constituintes sem cair na armadilha de compreensão de um sujeito que, segundo Deleuze e Guattari, são estruturas molares perto da realidade molecular em que as formas se encontram ainda em estados de forças não passíveis de serem

50 Hecceidade, segundo Deleuze e Guattari: “Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data certa têm uma individualidade perfeita, à qual nada falta, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.” (GUATTARI & DELEUZE, 1997, p.47)

avaliadas enquanto formas prontas, ou sentidos já dados. A zona em que o devir se expõe e se instala participa de uma relação molecular de partículas assignificantes, questão de repousos e lentidões entre as fricções desse território que ainda está para ser constituído em imanência de atuação, formando um plano de consistência próprio, anterior aos vestígios de uma linguagem e de uma semiotização formal.

E não é a mesma linguagem, pelo menos o mesmo uso da linguagem. Pois se o plano de consistência só tem por conteúdo hecceidades, ele tem também toda uma semiótica particular que lhe serve de expressão. Plano de conteúdo e plano de expressão. Essa semiótica é sobretudo composta de nomes próprios, de verbos no infinitivo e de artigos ou de pronomes indefinidos. *Artigo indefinido + nome próprio + verbo infinitivo* constituem com efeito a cadeia de expressão de base, correlativa dos conteúdos minimamente formalizados, do ponto de vista de uma semiótica que se liberou das significâncias formais como das subjetivações pessoais. Em primeiro lugar, o verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo, ele exprime o tempo não pulsado flutuante próprio ao Aion, isto é, o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos. Assim, estamos no direito de opor o infinitivo como modo e tempo do devir ao conjunto dos outros modos e tempos que remetem a Cronos, formando as pulsações ou os valores do ser.(...) Em segundo lugar, o nome próprio não é absolutamente indicador de um sujeito: portanto, parece-nos que é perguntar em vão se sua operação assemelha-se ou não à uma nomação de uma espécie, dependendo de o sujeito ser considerado de natureza distinta da Forma que o classifica, ou apenas como ato último dessa Forma, enquanto limite dessa classificação. Com efeito, se o nome próprio não indica um sujeito, não é tampouco em função de uma forma ou de uma espécie que um nome pode tomar um valor de nome próprio. O nome próprio designa antes algo que é do acontecimento, do devir ou da hecceidade. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.50)

Um bípede dançar. Animal caminhar um. Bípede um dançar. Um devir animal. Devir um animal. Cair uma dança. Um devir bípede. Um animal devir dança bípede num cair. Que língua fala a destituição da condição “O Homem que dança” para a incorporação das formas de afecção de um dançar bípede, um animal dançar? Não é pela forma que se faz a dança, mas pelas constituições de planos anteriores a essa forma, seja ela gramatical ou não, não se vê um homem dançar, nunca é o homem constituído em si que dança, mesmo quando representado na sua natureza cortical de uma consciência de si, ele representa a forma homem, ele força a perfeição das suas cadeias musculares a formar um quadríceps-bailarino-homem que dança a representação de um sujeito. Mas, que nas mais minuciosas danças que se desenrolam em forças imperceptíveis, destituem essa mesma forma que ele insiste em representar. É sempre em prol de uma representação que ainda insistimos na natureza de uma dança necessariamente humana, posto que, sabemos nós, no devir-bruxa de outras inquisições que não as atuais, a dança já foi tida enquanto fato desumano de incorporações demoníacas, motivo de julgamento com direito de ir direto à fogueira. É sim, incorporação, mas não₁₃₅

do fantasma-sujeito espectral, mas do devir que não cessa de ser encontrado, sendo ele vegetal, animal, inorgânico, infosférico, frequencial, espectral, energético, patológico, o que incorpora-se numa dança? Algo de monstruoso, mas que, sabemos, para que o fato não seja mera representação, não se basta nas condições de desumanização de um arquétipo estipulado. Que as danças ritualísticas necessitam de partes, de pequenos talismãs, de ossos, de penas, de objetos que constituem uma expressividade própria ao que esses elementos carregam enquanto expressões de forças para constituir um território próprio, e para que o devir se instaure de fato, e mesmo ali não é representação humana de uma forma animal, é a iniciação necessária aos processos de incorporação de fato, das instensidades animais. Nunca se constitui um devir por representação, nem de si nem do outro a que se supõe incorporar no si. Invasão. E o que o CI expõe, quais seus amuletos, suas formas de forças, suas matérias de expressão próprias para constituir esses planos de consistência, seus territórios dançados? Explorar encontros caóticos que beiram o risco, que se confluem enquanto choque, que consagram as áreas de afecção, de colisão, de tensão, sem o rosto expressivo de uma emocionada tarefa de se mover, ego aceito daqueles que imprimem à expressão um signo representável. Não nos olhamos nos olhos, não buscamos um rosto, um sujeito. Nem nos sujeitamos a condição da passividade consensual de acolhimento do outro, sair da percepção da forma, do que “quer dizer essa expressão”, do que se propõe ao encontro com a passividade imprópria a que nos impele o devir. Dizem que nossa cara *blasé* já se tornou também forma, já se fez também enquanto representação, mas dizemos: ela não se forma, o rosto não se forma quando há dança, ele não quer dizer, não quer constituir comunicação representável, ele é de fato neutro, sem forma específica que caracterize ou que dê margem para qualquer tipo de relação significada dentro das compreensões corticais das valorações reconhecidas, ele é um zero do que compõe o rosto-homem, ele se torna uma zona sem as características de possibilitar uma mimese entre o bailarino e o homem. Muitas vezes a face se desfaz, deixando-se que outras formas se apoderem dessa forma elementar humana, sujeitada às expressividades emotivas que constituem também essa cadeia de significantes formalizadas na natureza do sujeito. Humanos, quando bípedes enxertam uma face no rosto não-formado, forças que o constituem além desse homem que julga ser. O devir não se faz por mimese, nem por repetição de formas, ele é o vir a ser daquilo que já não é. Indefinido, posto que nunca será de fato a forma daquilo que a força o constitui. Devir-animal do bípede que já não se coloca de pé, mas que no arrastar, deslizar, cair, voar, caminhar, deixa de ser corpo de bailarino. Que importa a postura do bailarino quando se faz o dançar? São traços,

marcas de movimento, orientando uma dissolução de sua própria consciência humana, mesmo que ainda se mostre, de fato, enquanto um homem que dança. Devir-póro epitelial. Contato- invasão. Descolapsar minucioso de suas garantias emocionais. Tempo de partículas, suores emaranhados, inconsciente auto-engendrado coletivamente. Incorporação pública. Sem o fantasma da interiorização que rebate pele adentro uma força de expansão, arrebatado, incorporado, mesmo no mais estático movimento, parado, bípede, mas sem rosto, devir-animal.

5.5

Matéria afectiva. Para que essa lacuna da consciência possa ser aberta, os seus buracos devem ser dilatados, explorados, interligando os universos a que habitualmente chamamos como corpo e espaço. Se os *gaps* do pensamento se instauram nesse silêncio móvel, nesse susto da consciência, de que matéria é feita essa lacuna que parece orientar o movimento para uma desorientação do hábito, transformando-o em lugar e caminho para a ação acontecer, rompendo com o limite entre espaço e corpo? Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *O que é a filosofia?* sugerem que a produção estética elabora-se a partir de uma sensação mista composta por afectos e perceptos. As afecções a que estamos disponíveis a todo tempo, onde o corpo é afectado continuamente por forças diversas, revelam na arte a produção ativa de um afecto, isto é, a criação de uma sensação, de uma força de afecção. Nesse mesmo movimento, a percepção ganha um percepto, um terreno disponível criado para a ação do afecto. “Os afectos são precisamente esse devires não humanos no homem, os perceptos (entre eles a cidade) são os afectos não humanos da natureza.” (DELEUZE/GUATTARI, 2005, p.220)

A condição desumanizante dessa matéria afectiva é o movimento que doa para o devir a força atuante da consciência inconsciente, consciência do corpo em criação de inconscientes. Não há aqui máquina humana que possa sustentar as informações que constituem o mundo, mas produção de subjetividade enquanto cerne da relação de afecções que perpassam suas forças cósmicas, rítmicas, de velocidades e lentidões. A condição humana de perceber abre-se ao espaço que é também composto de forças. É isso um corpo? Força de afecção distribuído segundo suas relações, conexões, trocas, toque com outras forças, debruçados na dança do caos: “(...) é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante”(NIETZSCHE, 1998, p.41)

A divisão bem delineada entre nossa natureza corporal e a natureza espacial pode

agora atuar enquanto uma diferença de força qualitativa entre os perceptos e os afectos. Como Nietzsche supôs no seu texto citado acima “tudo que sobreeleva o homem ao animal” (NIETZSCHE, 2008, p.37) faz parte da sua natureza moral que aciona a linguagem para desenvolver seus parâmetros.

Quando há uma abertura ao devir, o movimento muda a natureza que ali estava para confundir-se na tomada de uma força que afecta e deixa-se afectar, nessa condição cria-se um território aberto à prática que encara a criação como meio de esculpir a realidade, produzindo um percepto. Não é mais o homem que percebe a condição de movimentar-se sobre a terra, mas o percepto que incorpora o afecto e vice-versa. As diferenças entre as forças da percepção e da afecção são delineadas pelas condições qualitativas de seus movimentos de criação. Enquanto criador de um percepto na consciência, encontra-se o *gap* algo a ser construído, erguido, elaborando nesse vazio silencioso o terreno por onde empurra os limites para novos horizontes. Na percepção de si – enquanto esvaecimento de si - e do mundo, constrói na mobilidade mesma um ritmo, uma situação, apenas como lugar de passagem, mas em que o sentido do afecto possa ser realizado. É a percepção desse espaço, desse *gap*, dessa lacuna, que cria um percepto por onde escorrerá o afecto. O que se encontra na natureza do movimento dançado é o pacto móvel que o corpo sente e comunica através de um percepto, impulsionando a criação de um afecto. Uma sensação mista, uma qualidade estética, o ato que inaugura uma consciência do corpo espacializado, do espaço do corpo.

5.6

Anima. Devir-animal. O corpo contorce o hábito porque desumaniza-se, pode tornar-se espaço. Afectos e perceptos. A ação desorientadora da consciência radicaliza-se em um pensamento desumanizante. Se a moral foi a justificativa humana para apoderar-se da ação, a ação mesma agora cria um afecto próprio que corresponde a uma organização corporal desprovida de uma sensação necessariamente humana. A vertigem da criação afectiva incorpora os movimentos do devir, atualizando sensações que escapam da prerrogativa que o homem sedentarizou na consciência. A mudança que ocorre no bailarino não é uma mera mudança de sensações, mas a provocação da criação de sensações mistas, não se muda a máscara somente, mas a sua própria natureza, a mutação ocorre na coligação das forças extensivas do corpo que colocam em cheque a condição humana baseada na perspectiva moral, pois, segundo Nietzsche, é ela que condicionou o homem a entender-se enquanto homem. A dança, especificamente o CI, evidencia a capacidade de comunicação afectiva –

enquanto criador de afectos – no exercício da experimentação de si, do outro e do mundo através do contato em que se relacionam essas três forças⁵¹. Procurando uma consciência corporal, acaba por obter a consciência espacial, já que estas coexistem enquanto forças que mutuamente se afectam. Quando o bailarino entra em contato com outro corpo, já não está a procura de uma comunicação, como na atitude verbal, em que as perguntas serão necessariamente respondidas, em que o diálogo respeita a vez que cada pessoa obtém a palavra. O que está em jogo é essa atmosfera afectiva conquistada no espaço, dilatada no corpo e que transmite por osmose uma comunicação que fala ao mesmo tempo que o outro, embaralha-se, desorienta-se, mas que dança na condução vertiginosa dessa consciência enlaçada entre corpos e espaço, condição desumanizada da comunicação, realidade afectiva da matéria que move. A percepção do bailarino quando move-se nessa mistura, substancializa um diálogo em que a coexistência dos elementos fundem-se em um terreno do puro movimento de afectação. A comunicação, o diálogo corporal é, no Contato Improvisação, feita através de forças que se afectam continuamente através da consciência do movimento. Para o corpo que toca outro corpo na dança traduz-se: um movimento que invade outro movimento criando perceptos e afectos. A expansão dessa consciência, a junção entre matéria e espaço, a qualidade móvel dessas forças, orientam o pensamento para ação no improviso. A criação é a percepção onde o “si”, o mundo e o outro constroem-se de uma matéria feita de forças afectivas, enlaçando-as na desorientação da própria matéria, da própria consciência, pois ela já é puro movimento.

5.7

Queda de si. Em *Fall After Newton*, vídeo de comemoração dos 11 anos de existência do Contato Improvisação, Steve Paxton inicia sua narração fazendo referência ao momento quase mitológico da queda da maçã de Newton, onde este desvendou a lei da gravidade:

Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton se inspirou a descrever suas três leis do movimento. Estas se tornaram o fundamento de nossas ideias sobre a Física. Sendo essencialmente objetivo, Newton ignorava como era a sensação de ser a própria maçã. Quando pomos nossa massa em movimento, nós nos levantamos sobre o chamado constante da gravidade, com o convite das forças centrífugas. Os bailarinos pegam carona e brincam com essas forças. (PAXTON,

51 Inserimos aqui o pensamento *ecosófico* de Félix Guattari que supõe, em 3 movimentos distintos, porém inseparáveis, a prática de uma ecologia filosófica, relacionando o conhecimento subjetivo, da alteridade e do meio ambiente coexistindo enquanto ações indissociáveis do ponto de vista da produção de subjetividade enquanto forças intensivas. (GUATTARI, 2009)

2013, p.1)

Sua referência demonstra o fato de Newton ter percebido o enredo, o trajeto e a condição daquele objeto que caía em sua cabeça mas que, desconsiderando a realidade de ser a própria maçã, contemplou a queda e anunciou sua lei submetendo-se a constatação de observador exterior ao fato. A realidade do tempo da queda da maçã e de sua desenvoltura no espaço, quando orientadas na concepção do bailarino que sensoria o peso e a velocidade da gravidade enquanto forças de afecção, conclui que as reações podem ser diversas, múltiplas e multidirecionais como complementa Steve Paxton: “Além da terceira Lei de Newton, nós descobrimos que para cada ação muitas reações iguais ou opostas são possíveis. Aí há uma possibilidade para a improvisação” (PAXTON, 2013, p.1)

A criação de atos reflexos e o treino árduo de receber a gravidade em relaxamento do movimento, sem a precaução da resposta, encaram as possibilidades de uma imprevisibilidade da própria natureza da ação. Longe de querer demonstrar uma “nova lei da gravidade” Paxton observa e experimenta as condições possíveis para uma dança improvisada, que não se bastaria na fórmula exposta como condição de uma ação responder sempre a uma reação precisa. Essa espécie de segurança matemática como forma de previsão científica para as forças que agem nos corpos também podem ser rebatidas pela experimentação empírica de uma prática afectiva de acionar os lugares de confro corporais, pois se coloca, também, na posição de confrontar teorias afirmadas sobre ele. O corpo, ao relacionar-se com a gravidade, se torna uma força em relação com outra força, destituindo a realidade constitutiva de uma relação do sujeito que encara a força da gravidade, é a relação da força com a força. Destituindo também a relação da consciência previsível, da causa da força, da ação e da reação predispostas enquanto acontecimentos de retornos do mesmo. O mesmo que retorna já não é o mesmo que age, fórmula clássica de Heráclito: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio.” (ÉFESO, 2012, pg.141)

Não é possível a mesma maçã cair duas vezes na mesma órbita gravitacional, não é possível Newton ver a mesma maçã cair duas vezes na mesma gravidade, não é possível o bailarino-devir-maçã cair duas vezes no mesmo solo. Mas, que há padrões verificáveis, sim há padrões molares que atuam enquanto forma das forças em tendências específicas, mas a molecularidade da ação, do devir, não permite que tal lei se baste nas expectativas reinantes de nossos regimes de constatação. Permitindo a queda não na sua quantificação calculável, mas na sua realidade intensiva de graus de sensações que a todo momento opera em nuances diferencias, mínimas, mas que permitem uma carona dançada se sensoriadas no seu

momento específico.

A improvisação joga e se conecta com essas forças enquanto realidade de expansão dos micromovimentos das forças. Diferente de outras técnicas de dança como, por exemplo, o balé clássico, que exalta na sua projeção do movimento estratégias para fantasiar a gravidade, fazendo com que a leveza seja o elemento essencial de sua visualidade virtuosa, indo contra a força de uma maneira específica, ao invés de pegar carona nas suas afecções.

O que conecta o CI com o cotidiano, com o bipedismo nosso de cada dia é que a queda está exposta a todo momento. Como você cai? Durante 10 anos Steve Paxton estudou os aspectos gravitacionais da caminhada, os pequenos deslocamentos, a realidade esférica do espaço, o centro de gravidade e a compreensão que a dança possa surgir desses locais comuns. Na transcrição de uma aula realizada em 1977 Steve Paxton demonstra esse aspecto essencial do corpo ao lidar com a sensação gravitacional:

A massa talvez seja a sensação mais importante. O sentir da gravidade. Continuar a perceber massa e gravidade à medida em que você se move. Tensão no músculo mascara a sensação de gravidade (...) Vocês estiveram nadando em gravidade desde o dia em que nasceram. Cada célula sabe o que é para baixo. Fácil esquecer. A sua massa e a massa da Terra chamando uma à outra. ...⁵² (PAXTON, 1997, 108)

A gravidade faz parte da realidade factível, experimentamos essa sensação na relação direta com o corpo, a todo momento é com ela que agimos ao cair, levantar, andar, pular, correr, dançar. O fato de não estarmos atentos a relação de nossa massa com a terra geram tensões que vão contra o sentido que a gravidade nos fornece, desaprendendo a interagir com ela na forma do relaxamento e no jogo com sua força ao realizar o movimento. O Contato Improvisação utiliza-se de rolamentos e quedas que dialogam com a gravidade, incluindo o conceito advindo da física – muito utilizado pelos bailarinos – de *momentum*. Ao perceber que o corpo permanece em movimento e na mesma direção em que foi submetido a um impulso, utilizamos dessa inércia para conseguir carregar, elevar, cair, rolar e suspender o corpo sem um alto grau de tensão, utilizando-se das forças centrífugas e centrípetas para realizar a dança. Ao reconhecer essas forças que agem sobre os corpos, o corpo age também sobre essas forças, as afirmando, não as negando em prol de um virtuosismo de cena, investigando as conexões entre corpo e terra, ampliando esses perceptos. Essa capacidade de

52 “Mass may be the single most important sensation. The feeling of gravity. Continuing to perceive mass and gravity as you move. Tension in the muscle masks the sensation of gravity...you’ve been swimming in gravity since the day you were born. Every cell knows where down is. Easily forgotten. Your mass and the earth’s mass calling to each other...”

interação com as forças é uma premissa básica para que o bailarino adquira uma consciência do corpo, articulando-se em tempos móveis da mais relaxada quietude quanto no mais rápido ato reflexivo. O fornecimento daquele ideal de segurança realizado pelos procedimentos culturais citados anteriormente fornecem uma tensão sedimentada no pânico, fazendo da sensação muscular um enrijecimento que não procura aceitar a gravidade ao deixar que essa força aja de maneira fluida e criativa.

O medo e a procura por uma segurança absorvem o corpo em um direcionamento que perpetua-se enquanto tensão, mascarando a realidade da gravidade, pois aceitá-la é primeiramente perceber as mínimas tensões desnecessárias em que resistimos na força de sua ação. Na queda o perigo é não ter a destreza de se entregar. Fluir com a gravidade nesse processo de retirar as tensões do corpo passa por instâncias em que muitas vezes não queremos nos relacionar, a representação de nossas sensações corporais, traçadas com o ideário nunca alcançado da super-proteção que Paxton exemplifica, são enraizadas no cerne de nossa produção subjetiva.

Encarar a gravidade é encarar a si mesmo nos modelos constituídos para a nossa motricidade ser efetuada. Fator simples porém de grande complexidade, realidade disposta a todo instante: a gravidade anestesiada pelo excesso de informação e a angústia da insegurança nos enrijecesse a possibilidade de ceder, de cair, de dançar nesse lugar que nos proponha o perigo da imprevisibilidade.



Figura 12. *Jam Com Tato: movimento e improvisação.* Foto: Florence Gaston.

Paradoxo da desorientação. A desorientação de nossa percepção espacial e corporal pensa o movimento através de uma viagem sem volta, uma vez que vamos para um lugar, este lugar já não é mais o mesmo e nós não seremos também mais os mesmos – abismo do “*tudo flui*”⁵³! Entre esses caminhos incertos que nos levam a ação, não querendo chegar a um lugar, mas fazendo desse lugar mesmo a ideia de mobilidade, o corpo parece se abrir juntamente com o espaço, ambos se tornam somente movimento. O que nossa vontade sugere em uma escolha, inserindo no corpo uma perspectiva espacial para chegar a algo, elabora-se a partir da ideia divisória entre a externalidade do espaço e a interioridade corporal. Quando deixamos o pensamento do corpo fundir-se no espaço sem procurar um determinado fim para o movimento, um terreno, um lugar, uma paragem, o corpo tornar-se espaço e o espaço torna-se corpo. (GIL, 2004)

O corpo é o lugar onde o movimento do espaço pode acontecer, assim como o espaço é o lugar onde o movimento do corpo acontece, é a coexistência de duas forças que se movem e que se transmutam, uma comunicação entre mobilidades, entre forças. “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, é o espaço tornado pele.” (GIL, 2004 p.47)

5.9

Então. O corpo é condicionado pela gravidade, paradoxo da ação: o condicionamento mais essencial das forças que interagem no mundo é esquecido no tensionamento muscular em busca de uma segurança nunca alcançada e de um pânico sempre estimulado; e no viés científico, aceitar a gravidade e recebê-la enquanto agente passivo de uma ação que pressupõe sempre a mesma reação, não percebe o movimento do imprevisto. A imprevisibilidade incitando o relaxamento para estar presente no momento do perigo, encarando esse fator como a porta de entrada para o imprevisto, supõe o susto do movimento enquanto elemento criador de uma percepção ativa, efetuada e gerida pela consciência do corpo. O corpo atento cai, investe na queda, na situação limite que ordinariamente encaramos como uma situação de erro esteticamente desinteressante, a figura do bailarino gerador de uma virtuosidade do movimento inalcançado passa a ser a realidade do corpo comum, direcionando sua atenção para o desenvolvimento de um experimento do cotidiano, longe de

⁵³ Conceito do filósofo Heráclito de Éfeso que desenvolve na sua filosofia o pensamento sobre o devir, *Panta Rhei* traduz-se por *tudo flui*. (BORNHEIN, 1998)

uma dança para ser vista, passa a articular a ideia de uma situação a ser vivenciada na prontidão necessária de uma caminhada, surgindo o desequilíbrio dançado. Equilíbrio não estático. A ideia é que a balança tenda a parar quando encontra um estado de equilíbrio, mas na realidade, seus micromovimentos sugerem que a gravidade não para de atuar, tornando-se movimento a todo instante, o equilíbrio não estático é a consequência da ação nos corpos gravitacionais. A tensão necessária para se manter em uma postura é mínima, os encaixes mesmos das articulações e suas relações com os tecidos moles e órgãos do corpo nunca se encontram realmente na pausa, sua geração de micromovimentos nos remetem a imagem de uma dança interna. A postura estática, visualizada pela contemplação que obtemos de uma possível paragem corporal nunca é total, o corpo carrega seus desequilíbrios mínimos que transitam e trocam informações com a gravidade o tempo todo.

A ligação da dança com a mobilidade incessante do interior dos corpos garantem que os desequilíbrios do sistema ajam em prol de um equilíbrio dinâmico, onde interior e exterior se fazem em contato de forças – espaço do corpo. Esses desequilíbrios que garantem ao sistema corporal uma dança mesmo na suposta imobilidade, são também pequenos deslizamentos que propiciam a ação da imprevisibilidade. O desequilíbrio de um sistema está também na sua capacidade de criar soluções, ou gerar sinais nervosos para enfatizar um determinado problema. Quando paramos essa dinâmica corporal própria da interação entre o corpo e espaço, tensionando partes desnecessárias, instauramos um bloqueio no processo e no fluxo das relações que continuamente estariam no movimento de troca de informações diversas entre os sistemas. Um bloqueio muscular atinge a fascia, esta pinça um nervo, comprime um tendão, isto é, desencadeia uma série de novos desequilíbrios em que o organismo terá que improvisar uma solução, achar um fresta, compensar em um novo lugar. Mesmo quando supostamente desequilibrado o sistema corporal é capaz de improvisar novos meios de continuar a operação do seu fluxo. Os desequilíbrios são improvisos que tendem a equilíbrios dinâmicos, a gravidade mesma opera nessa queda incessante, sempre disposta a reestabelecer o movimento a fim de novos equilíbrios, de novas improvisações. O cuidado com essa relação, a desatenção dessas forças que interagem no corpo, passam por aquela espécie de sedentarização perceptiva de suas forças, não deixando mais espaço para que o próprio desequilíbrio atue.

Improviso depende de mutação, de movimento, quando um parte ou o outro começa a colapsar a tendência é de reorganizar a estrutura corporal a fim de uma nova possibilidade. Mas, quando essa dinâmica começa a se degradar como um todo, anestesiando as

possibilidades do movimento, o fluxo começa a não responder mais no seu improviso dinâmico, estacionando em graus infecundos, na impossibilidade de uma nova ação.

Esses elementos que se encontram no corpo de todos nós, nessa dança interna já existente, é a matéria prima do refinamento afectivo do bailarino de Contato Improvisação, trazendo uma dança que colabore com desequilíbrios que já ocorrem no corpo.

Que todo equilíbrio opera por desequilíbrios: é assim a caminhada, é assim a queda, não existe uma força sem a outra, para erguer-se será necessário cair, para expandir a retração é inerente. O direcionamento da gravidade não espera uma resposta da queda, mas já é a própria queda que obtém o levantar-se como prerrogativa de seu modo de ação. O improviso então é esse desequilíbrio, esse novo caminho que se faz em uma mesma órbita, novos equilíbrios, destituindo uma tensão desnecessária que, quando demasiada, apenas para o fluxo ou inicia uma nova rota, colapso também enquanto forma de erguer-se. A dança improvisada tem essa relação entre espaço interno do corpo e seus desequilíbrios equilibristas em comunicação direta com o fora, com a gravidade que o invade. Força em força que se afirma.

6.

Começo da queda. Talvez aqui seja o momento da queda, ou o começo do fim. Escrever sobre o silêncio, através dele: é a tarefa do bailarino quando fala sobre o que move. Nada escapa ao fato de que ele pensa mudando de natureza, arremesso da investigação do próprio tempo, mas extemporâneo também, pois é sobre os gestos que se apresentam no imediato a sua matéria de investigação: lida com a gravidade, joga, cai, contrai, expande, pesa, mas não na condição do sujeito que recebe a intenção da ação, não há sujeito na sintaxe dos *afectos*, nem o nada sem dança do antes sucede o agora do movimento, o ato não antecipado. É sobre o tempo que cria e a consciência que impõe. Longo arremesso que, situado no mover, apodera a matéria de sua incapacidade de pausa, articula a mobilidade do pensamento que rasga o hábito da convenção moral enquanto palavra de conhecimento inerte. Que a consciência, enquanto *gap*, não seja acionada pela falta, mas em precisões concedidas no emaranhado da espacialidade das forças que atuam no corpo e da incorporação mesma desses movimentos que agem.

A matéria de nossa ação refere-se a força *afectiva* de nossa criação. Ao engravidar a gravidade agimos instantaneamente frente ao improviso que nos concede o agora. O bailarino pensa porque age, e dança porque cria. Sua consciência dança através de um corpo que pensa,

e nesse momento em que falamos na língua dos conceitos, apenas sugerimos uma estratégia de conhecer-nos também no entrelaçar com outros movimentos, com outras formas de forças, “pois é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos”. (NIETZSCHE,2007, p.207)

Com essa breve avaliação conceitual, experimentamos também a possibilidade de nos (in)conscientizarmos da nossa prática através da linguagem verbal, procurando interligá-la com pensadores que voltaram seus experimentos em direção ao corpo e que, dançando em atos linguísticos, articularam-se para além de uma certa moral, pois há também “livros que ensinam a dançar.”⁵⁴

54 Título do aforismo 206 do livro *Humano Demasiado Humano* de Friedrich Nietzsche no qual discorre: “Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem da moral e do genial como se ambos fossem um mero capricho, um gosto, provocam um sentimento de liberdade exuberante, como se o homem se colocasse na ponta dos pés e tivesse absolutamente que dançar por prazer interior”. (NIETZSCHE, 2013)

DA IMPROVISACÃO



Figura 13. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Florence Gaston.

“Dançar é aprender a morrer.”

Ricardo Neves



Figura 14. Aula de Carol Barreiro e Viviana Silva no *Curso de extensão Contato Improvisação*, SESC Taguatinga/DF. Foto: Gabriela Cerqueira.

Maio/2015

Dar uma aula. Pergunto o que quero, planejo devidamente cada exercício, abro os tantos cadernos esboçados, notas afoitas, ritos respiratórios, convenções gravitacionais. Peso, *momentum*, rolamento, a aula-monumento. Penso em uma grande aula filosófica dançada, onde conceitos guattarinianos repousam minuciosamente através da palavra sendo exercida com oratória impecável, pausada solenemente entre um fundo silencioso do mais perfeito vácuo, renovando a maquinaria imperceptível dos corpos, compondo com situações inesperadas da incorporalidade habitual.

Sou a diva da esquizoanálise dançada. Mentira. Tudo mentira. Todo planejamento tem um quê de perfeição idolatrada de si mesmo. Nada, corpos bípedes chegam, o espaço aberto, chão de madeira, eles chegam, não sabendo muito bem o que irá acontecer, eles chegam. Comportam suas relações reais de algum desapego necessário para vir até esse momento, todo o colapso que nos envolve e nos transtorna acesos, toda a expectativa que nos une e que se torna carne, e eu na tentativa de doar algo extraordinariamente desumano e, eles, talvez, na tentativa de sair um pouco de um marasmo recorrente que recobre a pele de todo transeunte humano. Nesse baile das expectativas, parece que passa um fino pente entre essa anterioridade almejada, essa tentativa sempre absurda de prontidão com cenário que

apenas promulga, prepara, adverte e equaliza o inesperado com boas doses de especulação. Tentei umas entrevistas, de fato colhi algumas, sempre também na tentativa de planejar um futuro incrivelmente deslumbrado da cena do CI atual para a dissertação. Mas um amigo argentino, ótimo professor por sinal, me disse uma vez, em uma dessas conversas gravadas: nunca preparei uma aula. Não, nunca preparou. Reflito. Como assim, como sabe o que sabe para saber no ensinar desse saber que vai ser feito? É aquele momento de suposta autonomia de seriedade estipulada, aquele em que tu solenemente se estende por entre a tentativa de dizer que trabalha de maneira comum, enquanto pesquisador de fato, no planejamento, na escrita, nos conceitos, em que se abre momentaneamente decidido em meio a uma roda de amigos e diz, quase que gabando de si, uma representação social esbanjada: com licença, preciso preparar uma aula. Mentira. Uma realidade que não canso de experimentar, nunca se prepara uma aula de CI, assim como você nunca está realmente preparado para uma dança. E será assim, infalivelmente.

Uma vez decidi dar uma aula planejada e ir até o fim com ela, inserindo nos corpos ali presentes ao acaso uma relação de subordinação contedudística de alguns elementos que deveriam ser apreendidos. Notei que a expressão de minha tentativa anterior de nem querer saber que corpos encontraria ali, foi de uma arrogância antecipada, de formato consumível, de um produto apresentado. Não precisam eles aprender alguma coisa em duas horas, sim desorientar o aprendido que lhes toma já nesse mundo em que tudo deve ser orientado, estipulado, preparado, formalizado. Toda essa apreensão de um corpo que deve ser representado pela expressão que lhe cabe ao manuseio de uma técnica é a mais pura sensação de que, uma vez antecipando o encontro, já havia programado o que nem sabia sobre aqueles corpos. E o que seria o preparo para essa prontidão maleável que transforma o CI em uma prática aberta a certos choques do inusitado, a uma criação atmosférica das mais singulares necessidades? Como ter a palavra enquanto orientação para os lugares indizíveis de afecções, inusitado meio em que se explora esse desafio do não preparo? Questões questionadas. E o mesmo ocorre em uma jam: quando pensa que hoje estará mais suavizada e mais relaxada pela necessidade do cansaço mesmo ou por uma certa intuição de que seria melhor uma dança suave, eis que sem saber nem como nem porquê, me vejo arremessada, pousando violentamente suada em um corpo desconhecido na mais rápida velocidade permitida pelo contexto centrífugo de uma certa colisão. Não podemos aprender naquilo que nos resta de artifício programável. Se desconheço a violência de um corpo que se expõe, de suas infinitas formas de tocar e ser tocado, de cair e levantar.

Não se prepara uma aula, aprendi. Não se prepara uma dança, entendi. E sim, nos submetemos ao fora, com a sua mais cruel vertigem, daquele abismo improgramável das marcas que cada um estende por si só, nos lugares em que permitimos uma prontidão e uma violência flexível, aquela, de escutar como um coletivo se estende para, em seguida, esboçar um pensamento, uma ação, um gesto em palavra, rascunhando, enfim, um aprendizado de si que se cria com e para o outro.



Figura 15. EIMCILA: *Encuentro Internacional de Maestros de Contact en Latino America -2015*. Foto: Carol Barreiro.

Fevereiro/2015

Pesquisar silêncios. EIMCILA: *Encuentro Internacional de Maestros de Contact en Latino America*. Somos uns trinta professores, brasileiros contamos cinco ou seis. No último encontro, em 2013, estávamos ensolarados, havíamos estipulado o melhor, ou o pior, lugar do mundo para se fazer um encontro de CI: na beira da praia de Gamboa/SC, em pleno verão estalado de vontade de dançar com o mar, mais do que gerir necessariamente uma pesquisa de corpos dentro de uma sala fechada, mesmo contando com um maravilhoso piso de madeira.

Tínhamos o sol, a areia, dunas, pedras, horizonte; à noite, lua cheia, fogueira, conversas, enfim, uma variedade de informações distintas que contrariavam a necessidade de seguir o modelo dos encontros de CI tradicionais: aulas, laboratórios e rodas de conversa durante o dia todo, e jam durante à noite. Era impossível fazer isso com a tamanha imensidão que nos coloria de fora. Nesse encontro, de 2013, não fizemos uma estrutura muito

rígida, apenas no primeiro e no último horário do dia fixamos uma programação, de resto instituímos a liberdade das propostas, inseridas na programação somente no dia anterior, podendo ser efetuadas enquanto práticas diversas e com flexíveis sugestões. Ficamos nesse convívio cotidiano que permitia a necessidade singular de cada um para gerir os temas que necessitava trabalhar, com um foco maior na convivência do que na estrutura da pesquisa – sabendo que toda convivência conflui para um processo de pesquisa.

Confesso que fui para Rosário/ARG no ano de 2015, esperando um encontro parecido, com um pouco de receio também, pois não obteríamos a vasta dimensão terrestre e aquosa que compunha uma vivência à beira do mar. Estávamos no centro da cidade, alojados perto dali. Já no primeiro dia, uma grande cartolina com delimitações dos dias e uma caneta na mão de um dos organizadores do evento. Sim, não haveria tanto banho de sol. Definimos, como pesquisadores assíduos, cada minuto ali depositado. Hora para tudo, para comer, para fazer, para executar, para acionar, para dormir, para investigar, para elaborar, para pesquisar. É, estávamos engajados, profissionais, estruturados. Durante 3 horas, na parte da tarde, iríamos trabalhar em grupos decididos aleatoriamente, escolhendo, cada coletivo, o foco de pesquisa, e demonstrando o resultado no penúltimo dia do encontro. Nosso grupo, formado por dois rosarinos e dois brasileiros, decidiu conversar, desenvolvendo o foco que gostaríamos de compartilhar. Entre uma e outra palavra, algo em comum, o conceito de performance no CI e como se desenvolve a dança quando há uma testemunha, não sendo necessariamente um público específico, mas alguém que observa a dança. Trabalhamos, no CI em geral, esse local de testemunha enquanto aprendizado de observação da dança, na tentativa de trazer um olhar externo, buscando uma qualidade de pertencimento à dança, e não de julgamento do que gostaríamos ver ou da reflexão colocação acerca das qualidades técnicas da movimentação.

Dançar e observar, qual a diferença entre ambos? A observação é sempre um ponto de vista externo? Somos educados para observar através de um julgamento mental? Qual a diferença entre performar já supondo uma testemunha e performar quando a testemunha chega ao acaso? O que seria a testemunha da testemunha? Qual a atitude do performer de CI? Começamos. Apenas com essas perguntas e com a ideia de observar não somente os bípedes, nós e os outros, mas também o espaço e toda a atmosfera que compõe começarmos. Andamos, silenciosos, por entre as salas do espaço cultural, adentramos por entre as pesquisas que ali se desenvolviam com os outros bailarinos; observamos. O que se passou nos outros dias, em todas as tardes, era um acordo silencioso, de se tornar observador e

observado de nós mesmos. Não precisávamos necessariamente dançar, não nos tocávamos, não precisávamos também, necessariamente, não dançar, mínimos movimentos já condiziam com a natureza de uma observação que sustentava toda ação dançada. O que aconteceu? Estávamos sem fazer nada? Enquanto passávamos entre todos os grupos, observando nitidamente o desenvolvimento da proposta que a cada dia ganhava uma afinidade técnica, afectiva e conceitual desenvolvidas entre danças e conversas, nós vagávamos observando sem a certeza, sem o desenvolvimento, sem a meta, sem as discussões, sem os possíveis andamentos e objetivos. Transeuntes de nenhuma dança, observação atenta a cada micromovimento, aceitação de que esse silêncio sem o necessário gesto já se dissolvia na mais minuciosa improvisação.

Olho-membro: capacidade gesticulosa de abraçar espaços. Tocar a crise em que o outro se torna olho. Às vezes me contorcia na espera, na espreita, quatro silêncios sem ansiedade se abismavam entre olhares vertiginosos, como se de repente um ataque, um confronto, houvesse de surgir em espanto. Aquele vazio necessário para que algo se faça golpe, violência. Mas, não aparecia nem a violência nem o golpe, apenas suspensão desse estranho momento em que nos fazíamos espera dilatada, avançando com uma visão periférica que não parava de se estender cada vez mais. Resolvemos então trocar uma palavra sobre o que havia ocorrido apenas um dia antes da apresentação final, pois algo, nem tão importante assim, nos perturbava: o que iríamos apresentar, então? Um vazio recheado desse silêncio que adentramos como observadores ativos na mais plena inatividade? Onde chegamos? Cada qual na sua paralisante dança apenas discursou brevemente sobre o ocorrido. Mas, parecia que aquilo tudo que havíamos feito, que na verdade era nada, já era muita coisa, não se contemplava com palavras e nem se bastava em uma tentativa de recolocação para demonstração artística. Não cogitamos a hipótese de preparar algo para uma demonstração de trabalho final. Ok, apresentaremos isso, isso.

Decidimos, então, no outro dia, apresentar primeiro. Círculo para abertura, falas paralelas. O amigo rosarino então nos olha e diz: vamos começar. Pequenos barulhos, espera, largos horizontes, alguma respirada mais profunda, contornos, esbarradas minuciosas, sentar, ísquio toca chão, dissolver, braço estende, pequenos nervos, pele hipotética. Quinze minutos. Nada, imenso vazio, dali sugerimos: observar outro em observância de nós. Ponto de partida, planejar silêncios em discussões imóveis, tempo de observar dança de espaços, nele, caos atmosférico. Performance que condiz em espera o que o outro não espera para que algo aconteça, atenção da ação. Observadores do silêncio das coisas. Ponto final. Não se tem a

estrutura para fazer dela uma situação de liberdade ou não de suposta seriedade de pesquisa, ela se faz desejada quando encontra um território, efetividade da criação em espaços incontroláveis do ponto de vista da possibilidade, ou não, de um certa estrutura. Criar vácuos coletivos, onde espaço é dança em silêncio exposto.



Figura 16. Aula de Nita Little pelo projeto DF IMPROVISA DANÇA. Foto: Ricardo Padue

Outubro/2012

Des-intenção. Nita Little anuncia o seu *know unknowing* “Saiba para onde vai não sabendo. Não queira ir, não vá para o lugar em que pretende chegar, simplesmente vá” (LITTLE, 2012)⁵⁵. Em sua aula trabalhamos exaustivamente a condição da consciência para desobedecer a intenção no ato. Experimentamos exercícios que nos deixavam em um terreno propício para a escolha acontecer, para uma decisão se desdobrar, mas o improvisado pedia a

55

Aula ministrada em maio de 2012 em Brasília pelo projeto DF IMPROVISA DANÇA no qual a pesquisadora participou.

desorientação mesma da ação, pedia que nos debruçássemos sobre a consciência que selecionava e decidia para, em seguida, negá-la. Enquanto improvisamos, Nita Little sugeria imagens, trabalhava com insinuações para o corpo ir além dos seus limites, disponibiliza, através da fala, territórios propícios para o corpo pensar por si só.

A condição que a professora colocava era simples: ir contra a própria intenção, pois é ela que está impregnada de um pensamento que nos leva ao conforto e a segurança. Com a sugestão iniciávamos um trajeto rumo ao desconhecido, pois negar a intenção nos deixava em um limite entre a decisão que geralmente calculamos enquanto certeza para a execução de uma tarefa, e o risco corporal de não saber para onde estávamos indo. A dúvida aqui não tinha espaço e tempo para sua realização, ao mesmo tempo em que uma decisão não sugeria de fato relação com a intenção, a decisão não é sua, a decisão se faz com a segurança de deixar-se cair, de aventurar-se à desorientação. Sua orientação, que paradoxalmente era acionada por palavras, nos desorientava o hábito da consciência. A reação programada dava espaço para a ação afectiva. Des-tensionar. Era exatamente nesse risco, quando confrontávamos com a nossa intenção, que encontrávamos um pensamento do corpo, uma execução da matéria imediata do instante. Essa intenção poderia sugerir uma tendência mais próxima da consciência corporal, supondo que ainda não estaria impregnado por um pensamento moral. Mas, com o exercício acima citado, experimentamos um lugar onde o corpo abria-se a um impulso, orientando-nos a agir diretamente pela sensação do que ali ocorria na dissolução da intenção e no início do imprevisibilidade enquanto força de dança. Encontrávamos, então, as lacunas de um pensamento verbal, que expresso na intenção, parecia um horizonte certo e seguro para o improviso, mas que necessitava ir além, carregando o corpo junto a sua afecção instantânea, nos orientando para a criação de movimentos expressivos.

A matéria que obtínhamos era a escuta dos movimentos já existentes que tomavam o corpo de uma sensação própria, realizada enquanto criação estética de uma atitude corporal, deixando-se levar pelo que o afectava em relação ao espaço e não pelo que subentendia sua realização intencional consciente na ação. Nessa desorganização da experiência comum de nossa ação, entendemos a capacidade da sensação tomar a consciência em um caminho imprevisível.

Os *gaps* de Steve Paxton abismavam o corpo com a condição de elevar-se além do limite suportado no hábito de nossa intencionalidade. A intenção do gesto é uma mania de efetivar-se através de um tipo de pensamento: quando julgamos necessário ir para um lugar,

nosso direcionamento enche-se de mobilidade para chegar e ali permanecer no ambiente imóvel a qual desejávamos e nossa vontade cortical, distante de uma afirmação de uma vontade de poder em força de avaliação ativa, geralmente é carregada da intenção de estabelecer um lugar seguro. Como chegar em um lugar, encontrando nele mesmo a própria mobilidade, encontrando não o lugar para onde ir, mas o lugar onde não se vai, porque lá mesmo, também já será outro lugar quando chegarmos. Esses dois lugares, corpo e espaço se fundem então no universo do movimento, não diferenciando nem de uma pulsão para efetivar um ação através de um impulso interno, nem deixando-se determinar pelo lugar externo onde almejava-se chegar.



Figura 17. VI Encontro Internacional de Contato Improvisação em São Paulo -2015. Foto: Carol Barreiro.

Novembro/2014

O latido animista do latino americano, queda suspensa. Isso não foi oferecido para você. Ninguém te oferece isso. Atraso. Atraso esse que você já está. Latino, latindo. Ferramentas? Poucas, ou miserável ou classe mediano, sabendo que todo classe mediano tem sua alta dosagem de miserabilidade subjetiva. Ninguém te ofereceu. Miserável, você latindo veio ao mundo latino de americano sobrenome. Então engatinhou, babou, ruiu, mamou, caiu, latiu, levantou, rolou, cagou, comeu. Depois balbuciou nome, aspereza de sentido, caras e bocas te aconselham, caminha e fala, sempre caindo. Um dia chora, grita e caga, no outro edifica, cresce e espera. Ninguém te ofereceu. Quanto mais equilibrado parece condizer teus passos, menos a queda vem, e cada vez que a queda parece supor equilíbrio de caminhada,

sorrisos e parabéns se contentam a sua volta (infantilizada voz que te acompanha na recompensa de tuas pequenas glórias).

Ninguém te oferece a queda, mesmo latindo latino. Rebaixado, miserável, te disseram um dia, mas também não te deixaram mais cair. E cada vez que a queda vinha, era erro, fato de vergonha, embaraço, machucado que dói no em si, evitável de preferência, alteza em virtuose do de cima. Bípedes latinos. Depois, quando só te restou o balbucio de palavras, o ego supunha o desastre em queda livre, mas ninguém te ofereceu a queda, te disseram salto, status salto, salto, leveza status salto, pesado é o latido quando latino. Pensou dançar e pesou em tombo. Depois que você começou a andar ninguém te ofereceu rastejar. Cair é a condição do rastejamento, rastejar sem antes cair: condição de aniquilamento, ou aproveitar esse impulso que se mostra estendido para o chão ou estancar logo o que não possa, sorrateiro, indisposto, mas que rasteje logo no que se entrosa. Ninguém te ofereceu a queda enquanto suporte, só o chão, terra tua mostra, um cair latino, e agora tu não te incomodas mais em cair latindo.



Figura 18 . Senhora de Igatu. Foto: Carol Barreiro.

Dezembro/2013

Quando viramos matéria de estudo antropológico. Igatu. Povoado que resiste por entre uma estreita estrada de pedras e montanhosas aspirações de rocha, erguida e também esquecida na época diamantina desse Brasil ensolarado.

É verão, primeira edição do Encontro Diamantino de CI. Fomos longe, indicado pelo maravilhoso achado do local em que o produtor do evento compartilhou conosco. Eles baianos, que em um tempo distinto sobrevivem a custa de seus próprios modos e meios de se fazer soar e habitar naquele paraíso perdido, ainda não encontrado pelo massivo turismo predatório. Achei, quando cheguei, que não haveríamos de soar nessa mesma relação turística, e que uma outra lógica estipularíamos com aquele lugar, troca em dança com os moradores e com o ambiente.

Trezentos habitam esse povoado encontrado em meio à mais exuberante natureza que cruzei. Chegamos sessenta bailarinos para o encontro de CI em Igatu, invadimos. Tive um problema respiratório assim que cheguei, impossibilitando-me de estar em todas as aulas durante o encontro, o que me permitiu viver Igatu de outra forma. Procurei raizeiros, fiz amizade com diversos nativos, descobri histórias e personagens dessa cidade que me curaram de meu problema respiratório com ervas, risos e boas caminhadas. Trafegava pelo encontro de CI e por entre os habitantes de Igatu como dois mundos distintos, que agora se encontravam de maneira abrupta e quase incomunicável. Tínhamos algumas aulas no centro do povoado, no mercado onde era realizada a feira, espaço que obtinha um pequeno muro mas que nos deixava a mostra para todos que quisessem observar as aulas. Sempre tinha uma arquibancada feita majoritariamente de crianças que observavam aqueles corpos submergindo entre um e outro, movimentos de quadris, pernas deslizando no piso, rolamentos, quedas conjuntas, abraços e toques. Não sei o que eles viam, mas provavelmente creio que situavam aquilo como uma espécie de estranha relação corporal vinda de um outro mundo. E vínhamos de um outro mundo, extasiados por todo aquele mundo que não temos, natureza fecunda sem engarrafamentos, simplicidade de cadeiras nas portas de casa, bom dias habituais, estrelas sem holofotes, etc.

Não sei bem que tipo de dança éramos capazes de observar nos moradores. Conheci uma menina do povoado que estava fazendo faculdade em Brasília de Psicologia, ela fazia o papel de uma articuladora/educadora/psicóloga social de Igatu, logo nos conectamos. O que mais gostava era de encontrá-la ao final da tarde e dar umas risadas de toda aquela estranheza que causávamos na cidade. Mas, logo o riso parou de ser cotidiano, e se tornou uma

abordagem crítica da repercussão do que nossos corpos acionavam nos moradores de Igatu. Os habitantes estavam transtornados com nossa voluptuosidade corporal, com nossas relações através do toque, com nossa “falta de modos” em pleno centro do povoado. E, além do que, passávamos por entre os habitantes sem dar um bom dia, sem conversar com eles, sem saber o que era vivenciado entre as pessoas que ali habitavam. Outro mundo, pensei, estamos em uma comunidade que não compartilha dos valores estéticos e das vontades coletivas que dançamos abertamente todos os dias. O outro que não vê no toque uma dança, possibilitando os corpos a uma reeducação somática, um novo tipo de compartilhamento em relação com a alteridade, um redirecionamento da atividade sensorial, uma busca por um corpo que se deixe afectar com outras forças. Aí nos pegou, todo esse nosso pensamento, que talvez fosse só meu, de abertura à diferença, das multiplicidades que adornamos fora de um julgamento moralizante, em que podemos enfim nos conectar com as infinitas composições singulares que comporta a subjetividade através de comunicações não-verbais, caía por água abaixo.

Estávamos impondo a nossa dança em uma comunidade que via somente um rala e rola erotizado de corpos que se esfregam em posições extravagantes. O que fazer? Pensamos. Refletimos. Não levamos essa discussão diretamente para o festival e, como o encontro já estava acabando, resolvemos que essa articuladora social de Igatu iria estar presente na roda final de conversa em que geralmente todos dão o retorno de como havia sido o encontro, conversa essa que ia desde nossas falas acerca das peculiaridades afectivas da coletividade, indo até sobre as questões de estrutura e organização do encontro.

Todos, quase num êxtase compartilhado, relatavam em lentas e espaçosas palavras as impressões sobre o encontro, o quanto estávamos transformados pela relação de imersão na natureza com a dança, descrevendo suas experiências maravilhosas, e de como a coletividade reverberava em uma forma rica e potente de criar espaços de convivência. Em nenhum momento tocou-se no assunto de como havia se perpetuado a relação com a comunidade. Me lembro do esfalecimento das expressões faciais que sustentavam um vigor relaxado irem gradativamente se adornando de uma insatisfação coletiva. A fala dessa amiga nativa de Igatu não se fazia ressentida, fruto de um possível julgamento do que deveríamos ter feito para que aquela situação não acontecesse. Era apenas uma problematização do porquê esse excesso de tato entre nós era, de fato, vivenciado somente entre nós. Por que nossos corpos, que tentam ampliar essa capacidade de percepção do outro, soavam tão violentos e deslocados quando de encontro com a diferença habitual daqueles que viviam ali? Que comunidade é esse que, quando de encontro com a diferença, não tem o tato de perceber os valores que compõem um

quadro existencial coletivo em que nos propomos adentrar, que história carrega aquele povo, quais os seus limites, que traços sugerem aqueles movimentos? Estávamos em Igatu, ou nos convenciamos a aproveitar sua natureza exuberante numa convivência “*big brother*” de nosso turismo predatório fantasiado de liberdade? Onde saímos de nós mesmos, somente nas nossas danças fantasiadas de uma egóica comunidade *hippie* que sustenta em si o valor transcendental de operar em uma nova sensorialidade extracotidiana, adornável de atributos excêntricos incompreensíveis para meros mortais ainda colonizados pela estrutura patriarcal e pelos moldes das fantasias televisivas? É assim que nos afirmamos?

Tensão. A resposta dos produtores do encontro articulava uma espécie de relação anárquica que obtemos com a dimensão social de certos arcaísmos das máquinas sociais, de certos pensamentos ainda arreigados em estruturas morais e retrógradas. Que somos violentos, incisivos, que não nos preocupamos muito com as condições da representação social que observam em nossos corpos, que isso também é uma espécie de luta molecular contra esses pensamentos ultrapassados já perante as relações que conquistamos, e que a dança é uma espécie de desarticulador dessas repressões corporais, onde a sensibilidade encara e percebe novas orientações afectivas. Concordei com tudo o que era dito, mas esse tipo de argumento, que tanto utilizamos em diversos meios em que trafegamos, simplesmente não cabia naquele lugar. Essa não era a língua que eles falavam, era um embate não só do nível epidérmico em indizível colisão, mas de como nos colocamos também frente à palavra. E o mais sensato, talvez, fosse aceitar a condição de que causamos isso, de que nos fizemos uma espécie de coletivo hermético desenvolvendo suas relações e suas práticas sem a necessidade de escutar esse outro, que era o povoado de Igatu, com suas infinitas relações, moralizações, pressupostos, éticas, estéticas, sensibilidades e porquê não, pré-conceitos.

Senti que a resposta, em geral, à essa questão colocada, foi estipulada na defensiva, como se aquilo tudo que o povoado nos devolvia na fala da nativa se transformasse em um ataque à nossa comunidade que estava em perfeito equilíbrio. E logo nós, que tratamos do ataque como uma possibilidade de redirecionamento do movimento, podendo transformar a defesa em dança e o embate em possibilidade de seguir o outro naquilo que propõe em afecção, condição do entre que descarta o ego paralisante de um limite do eu. Paramos ali. Um alemão que participava do encontro não se conteve, e desabou em prantos enquanto pedia honestas desculpas acerca da situação. Não fomos bem-vindos, era difícil aceitar que nos comportamos, às vezes, na mesma lógica impressa daquilo tudo que buscamos destituir de nossa sensibilidade, desse lugar de orquestração de uma imposição que não percebe no

outro sua realidade singular. De fato, não digerimos essa situação, o povo de Igatu também não.

Os papéis de representatividade social ainda enxertam sobre nossos corpos o que não podemos perceber no outro, e que nossa excesso de tato é, ainda, um excesso que nos distância de tudo aquilo que ainda não podemos perceber no entre, no fora, naquele outro.

Depois houve uma jam, em que poucos dançaram, ainda na reverberação do acontecido. Assim também o choque de realidade nos força a refazer a dança, assim também, às vezes, pausamos uma dança, no desfalecimento de tudo que supomos construir. Colapsamos a ideia que temos de nós mesmos enquanto coletividade?



Figura 19. EIMCILA-2015. Foto: Carol Barreiro.

Março/2015

Portunhola. Andando en la calle, después de una buena danza argentina, pensas que habla espanõl, saca o gravador e empieza: la percepción de la ordinariedad és lo sagrado, enquanto almejamos, bípedes occidentales, a tener invólucros de turismo espiritual, uma catarse que nos mova, uma religiosidade que nos apure, monumentais, em paz y espiritualizados, isto é, passivos em demasia, percebimos que somos nosotros mismo

que tenemos de hacer de la ordinarydad algo maestral. Que és la busca de un fuera, se no el encuentro sagrado na mais incorporal realidade física de nossa ación cotidiana? Se faz, tu mesmo, tu eterno padre, de pai e padre, julgador moral do amanhã, ou ressentido vitimado do ontem, esquece a presença que tem esse instante de gesto no mais escandaloso agora. O que cambia: los estados alterados de consciência son, a todo tempo, los estados alterados de consciência, la percepcion es la ación, e la no ación también. Por que la ación tiene que ser algo voltado para lo externo, asi como el sagrado, que no mira para um espaço sin esa separacion de intereses utilitários, dentro de la piel: eu, fora da pele: Deus. Y cuando no, asi: eu penso, logo sou Deus. Por que este registro de profundidad do conocer a si mesmo tiene que ver com uma secreta alusion a la entrega total de algo que escape de lo habitual? Que passa con tu sagrado cuando pensas que el es mas que lo que haces ahora, y que tiene que ver tu ressentimentos con esto? Todas las danzas son sagradas, asi como también são totalmente ordinárias.



Figura 20. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Carol Barreiro.

Outubro/2015.

Quando o professor é terapeuta. Aula de Contato Improvisação em uma grande metrópole: impulsos catastróficos. Catarses coletivas. Problemas terapêuticos. Um grande professor dá sua aula. Tudo ocorre normalmente, qualidades técnicas do rolamento

sendo investigadas, como lidar com o peso do outro, improvisações acerca das entradas do chão, centro de gravidade. Depois de algumas horas a classe chega ao fim com um último exercício, relaxamento-massagem à dois. De repente, o professor pede para que todos parem, há uma relação conturbada entre duas alunas. Paralisia, silêncio. Descrevendo sucintamente o que ocorreu: uma aluna não havia gostado da maneira como era tocada e havia partido para uma violência verbal, o professor começa a tentar resolver o problema coletivamente. A aluna que havia agido com rispidez começa a se defender falando que já vem ocorrendo essa perseguição e a taxaço de ser uma pessoa violenta em vários lugares em que frequenta, que não tem culpa de ser assim, que a aceitação deve vir, já que aquele ambiente é um lugar democrático aberto às diferenças. Momento desagradável.

Como trabalhar com esse lugar de abertura total das diferenças em relações sensórias no limite extremo do que é o corpo, onde cada qual com seu universo de relações se expõe em abertura ao outro?

Às vezes, é necessário a calma de um monge e ferramentas de terapeuta. Cada vez que o professor retomava a fala para tentar achar uma solução para o problema, era atravessado novamente nessa atividade repetitiva da aluna de se justificar enquanto diferença que deve ser aceita, já que não era em muitos lugares que isso acontecia, e que os outros a perseguiam com facilidade. Não querendo julgar a personalidade que ali estava, mas também intuindo uma puta antipatia crescente cada vez que ela abria a boca, pensei que o melhor era mandar ela ir embora e pronto. Mas, em que condição se coloca o professor, no momento em que dispõe de uma aula que acessa lugares de confronto e situações de abertura total a um vasculhar de íntimas relações compartilhadas? O que uma metodologia de ensino pode nos doar para uma prontidão terapêutica que não se faça conforme verdades teóricas que generalizam qualquer distúrbio, os tratando especificamente através e sobre os fatores psíquicos? Como se afectar, sem levar para uma disputa de poder de um lugar de fala em que professor usa uma palavra de ordem enquanto estabelecimento de uma ordem e de uma verdade, mas como, incisivamente e minuciosamente, se colocar nesses locais em que confronta as relações? O professor instaurou um silêncio no grupo, enquanto tornava a questão para todos, com a sinceridade de quem pergunta enquanto problema coletivo: o que faremos?

O problema era coletivo, não importava se a aluna possuía seus problemas íntimos, suas demandas próprias, suas relação cognitivas, sua singularidade e sua disponibilidade, ou não, para receber um toque, para lidar com o outro; não importava. O problema surgiu

coletivo e havia de ser resolvido entre todos. A hora avançava e alguns já tinham que seguir, entre todos os silêncios estabelecidos em grupo. A atividade repetitiva da suposta “acusada” se expressava enquanto defesa, porém, nenhuma resolução. Todos deixariam para pensar e conversar na outra aula. Ao menos era o que parecia. Também saí de lá com a impressão que o improviso para resolver a situação não nos contemplou enquanto resolução imediata. Mas, o silêncio em que ali permanecemos flutuantes e pensativos, dando de certa forma o espaço necessário para a menina em questão falar sobre suas frustrações passadas, sobre os fracassos anteriores, sobre as formas de segregação que sempre acontecia e perpassava seu corpo, já era o necessário para aquele momento. Por mais que pudesse ser taxada com um teor reativo de culpa ou de necessidade de justificativa, aquele espaço aberto, em que ela deixou ali impressa alguma interpretação, havia algum fundo de verdade, talvez em algum espaço que estagnou. Era algo que também necessitava ser coletivizado em ato verbal. Sem conclusões maiores todos se foram. Fui embora da cidade em menos de uma semana e não pude acompanhar o andamento dos acontecimentos.

Terapia dos silêncios coletivos: o que está lá, está lá, o que vai ser dito, vai ser dito, resolvido? Nem sempre, mas apenas expandido, aumentado, coletivizado. Mais uma dimensão dos Professores de CI e suas terapias silenciosas.



Figura 21. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Micheline Santiago.

Fevereiro/2016

Qual é o seu tema? Ninguém entendeu. Penso, ninguém entenderia tão facilmente esse esboço de gesto, essa tendência esvaziada de ir para o chão, essa insuficiência de preenchimento. O que você faz? Perguntam. Agora? Já acham estranho. Mestrado, respondo. Em quê? Artes. Do quê? Cênicas. Qual o seu tema? Temo. Contato Improvisação. O que é isso? Óbvio. Dança. Que tipo? Contemporânea. Tipo jazz? Sim, tipo jazz, não aquele jazz, da academia, quer dizer, estou na Academia, mas não que ele seja acadêmico, ele está acadêmico, mas não é aquele de passinho sabe, aquele flash dance infantil e erotizado, é uma dança improvisada, parte de princípios marciais, mas, se orienta no espaço através do aparato sensório, diferente de ir de encontro com a emoção, ou de alguma representatividade pela forma somente, é denominado jam, como os músicos de jazz, um espaço aberto para encontros dessa técnica. É uma técnica? É, mas talvez seja uma anti-técnica, porque veja bem: a máquina vem antes da técnica segundo Guattari, penso mais como uma máquina, sabe? Não na sua visão mecanicista meramente, mas com suas particularidades maquinicas de produção, de corte, de fluxo, porquê ao tocar o outro abre-se a uma conexão que passa por essas minúscias intensivas de uma recolocação da subjetividade quando em contato com a alteridade que vê uma relação não-verbal no acontecimento, suspendendo a projeção representativa do ego e a suposição de uma imagem... Desisto, conforme me orienta a expressão facial desse outro que me observa agora com uma estranheza confusa e quase incomunicável.

Às vezes, é melhor se esconder um pouco para não ser encontrado exatamente onde você se encontra: no mais profundo movimento de superfície em que se toma o corte exato entre o a-significante do conteúdo e um certo esvaziamento da expressão. Dançados estamos, quando filosóficos.



Figura 22. EIMCILA- 2015. Foto: Carol Barreiro.

Março/2015

Discursividades impossíveis. Ao final de dez dias de *EIMCILA- Encuentro Internacional de Maestros de Contact en Latino America*, tiramos uma tarde para debater sobre a implicação do nome desse encontro bienal. Entre as propostas, muitos argumentos e considerações, mas o que nos fez debruçar durante três horas consecutivas em uma odisséia vertigem conceitual se fazia em torno de uma concepção básica: se somos bailarinos que não fazem propriamente dança, que não tem um título de professor instituído por uma escola formal, que não são disseminadores de uma técnica patenteada, que não se enxergam como professores no sentido hierárquico do termo, que não oferecem nada além do que a arte de dar aula que é como uma dança improvisada, que compactuam com dimensões sensoriais de um encontro, que disseminam na palavra aquilo que se faz também enquanto gesto, que não... assim por diante.

Não, “não podemos tener el nombre Maestro” (em espanhol se designa não só a nomenclatura dada aos mestres acadêmicos ou de expressões ancestrais, é o equivalente ao sentido do nome professor na língua portuguesa). Não podemos nos chamar de maestros, temos que obter um nome que denomine em questão o que somos. E o que somos? Murmúrios... Somos como praticantes que compartilham um acontecimento, somos maestros de nós mesmos em experimentação coletiva, somos disseminadores de uma prática corporal, somos tentativas de compartilhar uma experiência singular dentro de uma prática coletiva... E então, que nome criamos? Um nome. Um nome. Levanto a questão: se não gostamos de nomes porque nos preocupamos com ele? É muito descritivo, é muito longo, não soa

bem, parece ter uma espécie de seriedade que não basta. Precisamos de um nome qualquer, um nome qualquer como, *pas de danza*, papa de mais (batata de milho). Aposta dadaísta.

Ok, que tal se questionarmos o sentido do que fazemos. Que sentido tem essa prática de dar classes para você? O que te fez dar aulas, quer dizer compartilhar essas experiências, que dizer, o quê é dar aula? É dar aula. Sim, mas não é propriamente uma aula, é uma experimentação coletiva. Mas, enquanto função social você não vai falar que é um alquimista de improvisações fisiológicas, você vai falar que é professor. Mas o que é a função social? Somos como transmissores de uma prática, isso transmissores. Não, em português parece que esse termo soa como uma petulância de que eu teria algo a transmitir e quem recebe a transmissão não teria. Transmissão unilateral. Parece linguagem televisiva. Não sei bem se seria transmissão. Interessados em transmissões, isso! Interessados, pois não são todos maestros aqui, alguns estão começando e se interessaram a participar do encontro. Mas, daí seria um encontro de interessados e não de transmissores. Mas, se bem que transmitir parece ser também algo que ocorre o tempo todo e... Transmissão em contato improvisação. Transmissão em contato? Parece nome de filme de alienígena, muito ruim. Praticantes de contato com interesse na transmissão internacional de seus corpos na Latino América. Maestros de contact disponíveis para encontros e discussões sobre a transmissão da pesquisa e...

Mas, o que é o EIMCILA? Já temos esse nome, já existe, o que já passou em relação ao nome, como foi feito? Então, por isso, já temos uma história com esse nome, para que mudar? Se fizermos uma pesquisa na internet já temos um histórico de que acontece um encontro desse caráter há mais de quatro anos e se mudarmos o nome... Não importa. Talvez tenhamos que mudar, que nos importa a história? Fazemos uma votação, há somente dois que não querem mudar o nome. Eu e uma outra maestra. É assim a democracia. Bueno, que passa com o nome? Que é o nome? O nome guarda o que fazemos, se querem um ritual de batismo, façamos, parece que assim podemos dar um ar de jovialidade, um ar de nome em movimento. Então, precisamos de um ritual de batismo.

Alguém escreve no quadro negro a possibilidade de outros nomes. O cansaço já inicia sua trajetória, alguns corpos dançam, outros se espreguiçam, nas gravações que agora tenho para escrever esse texto tudo se torna confuso, não só por conta do gravador de má qualidade, também pelas conversas paralelas e ruídos do piso, caminhadas e gemidos...

SACI, já se chamou SACI o EMCILA. Voltamos com o nome, etimologia do nome EIMCILA, quem foram os criadores?

Antes se chamou SACI, está ótimo SACI. Então, regredimos ao invés de inovar? Não! Todo tempo se elaborou novos nomes, então, é como um tradição! Então, quebramos a tradição, não vamos mudar agora! Ahh.... a democracia.

Não, vamos mudar, a maioria quer. Precisamos de novos nomes para novos corpos. Elencar uma paisagem minuciosa com as palavras, não deixá-las tão claras, esvaziadas desse sentido pronto do nome EIMCILA, tudo que podemos modificar nesse encontro linguístico, algo que escape.

Trocar o nome é plantar a questão mesma que estamos nos debruçando. Mudar o nome vai nos fazer cambiar de postura? A postura já está mudada. É um nome muito confuso, muito grande. Chegamos ao ponto em que todos somos maestros. Chegamos a esse ponto? Silêncio. Como a palavra Dios (Deus), se colocamos Deus em alguma coisa já se capta um sentido de Deus, é uma palavra já esgotada, assim como a palavra maestro. Como mulher, mulher faz parte de uma série de significados que não me coloca no lugar da mulher, é como Deus. Deus, mulher e maestro, como família, propriedade e tradição.

Por um lado, maestro também retrata esse encontro com a pedagogia. Não, não me interessa a pedagogia e sim a transmissão. Quando estão transmitindo estão aprendendo também? Porque pedagogia é a relação do ensino com o outro e não consigo mesmo. Se sou maestro de contato vão entender que estou a transmitir uma prática. Mas, estamos juntos para ressignificar o que é ser uma maestro. Quanto tempo temos ainda? Decidiremos em 10 minutos? Precisamos fazer o feedback do encontro. Então, nós já sabemos que não somos o que pensamos quando articulamos o que significa ser um maestro, o que queremos ainda? Não tem importância mais. Na realidade apenas propomos uma convocatória para nos reunir, é somente isso esse encontro. Cada uno é maestro de si mesmo. 5 minutos. Temos que decidir logo então qual vai ser o nome. Mas parece que se modificou o conceito de maestro durante esse encontro, pois começamos a perceber o outro como professor, todos somos maestros de todos. 3 minutos. Vamos focar esse discussão no grupo? Que grupo? 2 minutos. O do facebook? Ironia. Tem gente que não tem face. 1 minuto. No e-mail mesmo, então. Vamos fazer votação? De novo? Não sabemos, depois decidimos. Zero. Etapa zero. Não houve discussão e o encontro se chamará EIMCILA no ano de 2016. Percebi o sentido real de sermos bailarinos e o porquê nos comunicamos silenciosamente. Quando na posição de filósofos somos, também, improvisadores do caos.



Figura 23. *Transformando pela Prática* -2016. Foto: Consuelo Pacheco.

Fevereiro/2016

Dá para viver de CI? No festival *Transformando pela Prática* que ocorreu em fevereiro de 2016, na praia de Gamboa em Santa Catarina, tivemos uma roda de conversa onde articulamos e descrevemos as atividades que estavam sendo realizadas de cada cidade em que os participantes vivem. Entre uma pergunta e outra, questões acerca da realização de jams, da continuidade das mesmas, dos coletivos que ali estavam sendo desenvolvidos... Pergunto: quem aqui vive somente de CI? Quem paga as contas apenas dando aula e pesquisando o CI?

Economia sustentável para poucos, dois somente entre os quinze ali presentes levantam a mão. Ricardo Neves e Autarco Arfini, amigos distantes, danças que reverberam o tempo necessário para essa atuação, capacidade de articulação e de investigação solitária e coletiva dessa prática, resistência. São eles que, querendo ou não, disseminam e sustentam uma economia criada em meio a uma prática que tem como princípio não estar de frente de uma competitividade formal na economia geral do mercado da dança, articulada entre os grandes nomes das cias de dança e dos bailarinos que trabalham para estes. Criam o próprio mercado através de aulas, fornecendo espaços para as jams, produção de encontros, e, vez ou outra, através de performances e dos produtos estéticos que desenvolvem.

Quando Nita Little⁵⁶ veio à Brasília, a produtora do evento que a trouxe, Daniela Braga, em uma conversa informal com a bailarina, perguntou como que ela sobrevive atualmente, relatou que ainda depende, com os seus 70 e poucos anos de idade, de produzir workshops e dos convites que recebe em encontros e festivais de CI pelo mundo, além de

56

Bailarina norte-americana que esteve nas primeiras pesquisas do CI, considerada uma das pioneiras desse estilo de dança

atuar com um grupo de pesquisa e desenvolver trabalhos com algumas companhias de dança (atualmente é professora de uma Universidade da Flórida). Ela faz parte da dita primeira geração de bailarinos de CI, e depende extremamente da sua habilidade corporal e de sua saúde física para se manter economicamente. Claro que algumas bolsas de apoio à pesquisa e de projetos como o *DF IMPROVISA DANÇA*, que trouxe Nita Little a Brasília através do Fundo de Apoio à Cultura do DF, entre outras saídas institucionais, ainda dão apoio e suporte financeiros para que os praticantes continuem a ter uma renda.

Mas, mesmo com o reconhecimento estatal e privado de alguns apoios, como a própria Universidade, ainda lidamos com as condições econômicas que todo artista tem que lidar: a escassez de recursos e a imprevisibilidade de quanto dinheiro teremos disponíveis ao fim de cada mês.

O que complica ainda mais nossa área de atuação profissional dentro desse mercado, segunda minha percepção atual, se dá por dois fatores: 1) ausência de reconhecimento formal por parte da comunidade da dança do CI, principalmente na América Latina, dificultando o acesso às verbas e apoios institucionais, 2) insistência em fomentar e difundir o CI e conquistar um mercado paralelo ao que as ditas cias de dança integram, ocorrendo principalmente em encontros específicos de CI e não de dança contemporânea em geral. Pergunto-me se a essa altura do campeonato não seria talvez saudável não só para o nosso orçamento, mas para a nossa saúde, adentrar de vez na disputa dos editais, trazer à força o CI enquanto prática da dança que tem uma longa e já conquistada história que também merece estar dentro de grandes festivais de dança do Brasil e do mundo. Mas, será que necessitamos disso também? Será que esse reconhecimento tem que vir a ocupar o mesmo lugar que as lógicas do mercado cultural propõem no mundo da dança? De certa forma estamos adentrando subterraneamente estes ambientes, nos infiltrando esporadicamente.

Hugo Leonardo Silva, bailarino e professor de CI, conquistou um edital de apoio da Secretaria de Cultura da Bahia para a terceira edição do *EmContato Festival*⁵⁷, que ocorreu no ano de 2013 em Palmeiras, na Chapada Diamantina. Este financiamento proporcionou uma belíssima experiência entre professores e produtores do festival, que residiram na cidade durante um mês, dando aulas aos habitantes locais e vivenciando os fluxos da pequena cidade de Palmeiras antes da chegada dos bailarinos para o festival. Esse tipo de projeto, essa estrutura que é mais voltada para a interação social, permitiu uma verdadeira imersão na

57

As outras duas edições também foram apoiadas por editais públicos, mas como estive presente somente na terceira edição relato aqui as particularidades que vivenciei nesse modelo de projeto proposto pelo produtor.¹⁶⁹

cidade e acredito que só ocorreu devido ao financiamento público, que proporcionou um pagamento digno aos professores que ali estiveram em imersão, residência artística e dando aulas gratuitas para a coletividade que habita o local. A pesquisa ali desenvolvida retornou em conhecimento e práticas desenvolvidas juntamente com o *socius*, se diferenciando de alguns festivais que só interagem com a cidade através do ponto de vista turístico. Quando essas conquistas se dão por meio de editais, percebemos que revelam uma experiência mais inclusiva e também mais longa para o aperfeiçoamento da prática do ensino e da disseminação do CI.

Tem-se, também, o belíssimo formato do projeto *Disseminação Com Tato*, de Camillo Vacalebri em Brasília, realizado no ano de 2010, no qual considero minha formação inicial em CI. De caráter gratuito, o projeto foi realizado em torno de 3 meses, com intensivos que ocupavam todos os fins de semana, com aulas de diversos professores vindos de todos os cantos do Brasil. Esse projeto contínuo que se estendeu por meses, deu-se como uma espécie de formação para bailarinos e para interessados nessa prática.

Também em Brasília, Daniela Braga nos proporcionou o *DF IMPROVISA DANÇA*, no ano de 2012, onde tivemos aulas com figuras-chaves do CI como Nita Little, Ray Chung e Andrew Harwood, entre outros. Foi de extrema importância para o aprendizado de minha pesquisa singular no CI esses dois festivais que ocorreram em Brasília, pois me possibilitou compreender com mais afinco as peculiaridades dessa prática, principalmente por ser um projeto gratuito, no qual se via um nítido investimento social que incluía as propostas específicas do CI.

Paradoxo: se as relações do CI se mostram contra as institucionalizações que fomentam a lógica do modo de produção cultural na área da dança, porquê parecem se enquadrar tão bem a esse apoio advindo desses mesmos locais que ele parece estipular estar fora?

Nos parece que o lado pedagógico do CI, sua disseminação por meio de aulas, sua articulação social, seus meios e modos de construir o coletivo, cabem perfeitamente a algumas lógicas que obtêm os editais no que concerne à formação de público e troca com comunidades que estão fora da cena cultural estabelecida das grandes metrópoles – considerando que Brasília, mesmo sendo a capital do Brasil, não é ainda um grande centro de promoção cultural da dança contemporânea em geral, grupos que aqui obtêm mais de dez anos e ainda insistem e resistem sem o reconhecimento da comunidade artística da dança nacional.

Parece que o CI propõe, nas relações de desenvolvimento e disseminação de suas práticas, uma realidade não só voltada para o consumo imediato de uma técnica, isto é, não se propôs no modelo formação de professores, em que geralmente o aluno frequenta módulos de um aprendizado técnico pago em várias prestações para obter um título. Esse mercado dos títulos e das formalizações não esteve instituído enquanto forma de gerenciar e estabelecer uma escola que desse uma renda fixa aos bailarinos e professores, ao mesmo tempo em que podemos receber, como no caso dos dois projetos anteriormente citados, uma formação informal sendo financiada pelo Estado. Quando financiados com um apoio de algum edital estatal ou privado, parece que temos tempo de envolver as relações sociais, fazer uma articulação com a população local, vivenciar e experienciar a convivência enquanto espaço de criação e de possibilidade de renovação destas práticas estéticas, sendo uma lógica de atuação bem mais próxima da realidade do CI.

O interesse em promover o aprendizado do CI e as jams, mais do que os produtos estéticos apresentados enquanto performance, geram as relações e as formas de vivenciar esse mercado, constituindo bases para uma continuidade de relações baseada na troca e no aprendizado. O próprio projeto em que dou aulas e facilito jams de CI em Brasília, há três anos e meio, é um projeto de extensão institucionalizado, no qual não há nenhum retorno financeiro. Algumas vezes propiciamos jams pagas em outros locais, e o que vimos como resultado foi uma diminuição do público que, acostumado às práticas gratuitas não obtiveram interesse em pagar por um produto que já obtém de graça. Questões essas também evidenciadas no debate do festival *Transformando pela Prática*, posto que não deixa de ser um trabalho, um produto estético que fornecemos ao público, a facilitação de jams e as aulas-queucimento que damos antes de começar a mesma.

Como estabelecer uma troca em que nosso trabalho é também valorizado? Como cobrar por esse investimento é um fato que nos cabe a decisão. Saber se devemos entrar na institucionalização com o conforto do espaço e da estrutura que ela nos garante, com o formato de festivais mais próximos da realidade do CI e também garantir uma mercado paralelo, para não dependermos extremamente do apoio público e privado.

Estive presente em um festival na Alemanha, em Göttingen, no ano de 2014, denominado *Contact Meets Contemporary*, que enfatiza as relações que o CI obtém com a dança contemporânea, traçando link's e situando os bailarinos a repensarem essa prática enquanto uma forma autêntica e de extrema importância dentro do universo da dança acadêmica. Na Europa vimos um outro movimento, pois a tradição cultural desse país, que de

certa forma tem uma outra relação com as prática da dança, acaba por propiciar uma atmosfera de pesquisa que já garante ao CI sua relação direta com o mercado da dança em geral. Sinto que já está lá tanto a iniciativa dos grupos em promover grandes encontros reconhecidos internacionalmente quanto a divulgação do status do CI como afirmador de uma prática formalizada. Fato que podemos ver no reconhecido prêmio que Steve Paxton conquistou em 2014, o leão de ouro da Bienal de Veneza, pela sua importância no desenvolvimento da trajetória da dança ocidental.

Precisamos decidir se iremos continuar à parte do mercado da dança em geral, se iremos nos institucionalizar cada vez mais através dos editais, se toda jam irá ser cobrada ou se isso já não importa tanto e o importante é que ela continue a acontecer como é, de fato: CI dançado, enquanto prática da coletividade.



Figura 24. EIMCILA-2015. Foto: Carol Barreiro.

Março/2015

Quando é também. Todos se debruçam, estirados pelo chão, uma silêncio de vazio preenche a sala, um sol daqueles que abraçam os poros da pele no seu calor extremamente necessário, graduado com as sombras que refletem os arabescos da varanda. Eis o ambiente poético em que coletivamente se ergue o nada, apenas um vazio que já é instintivamente instaurado para o início de qualquer prática. Simples esticar, alongar, encostar as costelas no piso para o sentir-diafragma, expandir-se descansando solavancos, incorporal em cada segundo de inspiração. No mais profundo público, a suavidade do silêncio coletivo. Entregados por completo nessa lúcida mistura entre materialismo extremo em preenchimento dessa máquina-pele que desaninha enredos afectivos, desobstruções de carga, de seja lá₁₇₂

que merda for que se estenda na lógica de precipitar o amanhã em ansiedade e o ressentimento do ontem que só trai em memória. Desorientar a memória, máquina de fazer memória, somatização que pesa como fofoca de vizinha.

Perdidos em meio a essa partitura do esvaziamento de si, do outro e do ambiente, espacializamos o coletivo silencioso que inaugura uma composição relaxada do que podemos fazer sem a atitude maestral de qualquer palavra de comando. De repente, um nóculo, um quê de vertigem, atitude mental do blá, blá, blá, coceira, vontade de rolar, rodar, violência incorporada, desejo de grito. Nó que finca sua colocação, com as cromatizações em que impele rasgo, veracidade da situação, pedindo carne, atropelo. Presa respiração que não sustenta repouso, peso mesmo dos enredos que conspirologicamente revelam um boy magia capital erguendo-se impaciente e sexualizado, encosto característico das imagens que agora surgem das mais superficiais patologias, o medo de não ser aceito, o medo de ser aceito. A figura crescente de um jogo remanescente das mais tortuosas angústias dissecadas em cada permanente cicatriz que envolve não só pele, mas contexto emocional, tração incorporal de fantasmas ocidentais, niilismo passivo, cartesiano momento em que planeja, que resente, que doente pensa que morreu, já duro e enrijecido pelo frio que sobe espinha adentro e trafega no músculo do trapézio feito pedra encrustada em material putrefato. Aquilo em que essa dinâmica do jogo social nunca nem cheirou, que nem se aproximou de uma eficácia de sentido, te engole numa coisa toda que frequenta imagem neurotizada, suficientemente paranóica. E já não é possível esvaziamento, já não há também qualquer relação sensorial, apenas repetição imagética, categoria cognitiva de enunciação de repertórios já feitos, sistematização de ordinariiedades cotidianas, relações simplistas de enunciados disformes, navegantes coreografias programadas, precipitações em disritmias planejadas, enquanto pensa ser inédito, essa tentativa, esse gesto funcional, já adaptado ao que vem, ao corpo que chega, essa colisão já dotada, já se tornou automático, já não tem mais nada de poético, nunca quis ser poético, é patético, é caótico e ao mesmo tempo previsível.

Não vai ter monge não, vai ter ruído, vai ter ferida, vai ser podre, vai ser visceral, vai ter barbie, vai ter eixo. Não vai ser lento, nem fluido, nem elástico. Vai ser duro, vai ser infernal, vai ser disforme, arquitetura de compressão. Não quero tensegridade, chega de educação somática, perfeição orgânica, saúde ornamental, minha estrutura emocional entocada, minha dança sem rosto, essa coisa contemporânea, esse híptico corpo não-representável, é sintomático, vai ser uma dança burra, dança desatenta, vai ser tosco, vai ser feio, impreciso, vai cair sem técnica, lesionar, arrastar, arranhar, vai ser doente, vai doer.

Desses dias em que dançar dói...



Figura 25. VI Encontro Internacional de CI em São Paulo -2015. Foto: Carol Barreiro.

Agosto/2016

Eu não sei quem é você. Nem você desconfia de fato o que seja essa pele que contorna um aparato de sensações e sentidos que tu supõe observar, no fundo do corpo há também somente pele, tecido elástico, tendão, teia de fásia, encontro de ossos, fluxos, pequenos amontoados que lubrificam outros, estendidos por onde podem no que cria essa coloração vermelho-cinza-cérebro, intestino, porquê não, mostrar os desusos habituais de nossas glândulas salivares que almejam pelos mesmos anestesiados fatos, essa fleuma cotidiana, caduquice amarga dos julgamentos televisivos, eu queria te olhar sem olhos e te abrir sem charme, sedução essa especulada pela voluptuosidade anal ou pelo diâmetro das tetas, eu também não sei quem sou eu, não sei quem você vê de fora em pele, acne aracnídea, eu traço espaço, eu cai, eu voltei, eu de cicatrizes, não, não vamos contar histórias, não vamos titubear um eu, vamos rastejar feito vermes, não quero saber o que você faz no tempo que dura essa eternidade do individual, chega desse bipedismo narrativo, dessa sintomatização das tuas feridas causadas por marcas psicológicas, estamos todos extasiados, domesticados, exauridos, não olhe como quem pergunta com palavras, mas que cheire, sexo sem fantasia, sem pseudo-liberdade comunicativa, sem drama, sem trama, conecta, subtrai, avessa, pensa o que somos já o que uma unidade nunca foi em eu, pensa que sempre

esteve nessa empatia insuficiente que temos de antipatia crescente do que somos, não vigora, pesa, deixa, esquece, então, toca.



Figura 26. Sessão fotográfica dançada por Carol Barreiro e Raquel Ferreira. Foto: Mariana Kirschner.

Junho/2015

Após três anos de experiência em produzir jams quinzenais e gratuitas na universidade de Brasília – UnB, juntamente com a colega Raquel Ferreira, percebemos que o CI é legitimado enquanto força criadora de um espaço de acolhimento, de prazer, de comunhão coletiva, de abertura a novas possibilidades de exigências que saiam da atmosfera em que no dia-a-dia nos relacionamos entre invisíveis instituições gestuais e programações corporais. Ele doa uma capacidade de sair da atitude mental condicionada na experiência de conhecer o outro e a si mesmo através da linguagem verbal. E ele fica nisso. Ele para aí. Não exige nada além do que momentos prazerosos em que pode até, segundo um dos experimentadores que foram a essas sessões, se “esquecer” que está fazendo um exercício físico, que estamos suando e exercitando muitas cadeias musculares, reativando e lubrificando as articulações, trabalhando o aumento da capacidade pulmonar, massageando os órgãos, organizando padrões reflexivos, etc.

Sim, ele faz isso tudo e tende a ser reconhecido apenas como uma prática terapêutica de grande eficácia para o entretenimento corporal. Durante muito tempo quis sair desse lugar, exigindo conceitualmente uma nova dimensão para o CI, elaborando discursos que

obtivessem uma nova leitura para o que fazemos, para o que estamos exigindo de nossos corpos, que se distanciasse totalmente das práticas terapêuticas. Foi aí, nesse exato momento que percebi o preconceito também com a palavra terapia, enclausurando-a nessa relação confortante que relacionamos com as condições já desgastadas de uma certa arte-terapia. Emburrei. Fiz cara de séria, queria a técnica, não o amansamento prazeroso com qualquer tipo de eficácia, de tendência, sem a curvatura necessária para o entendimento daquilo que fazemos. Mas o que fazemos? Perguntei. Fazemos isso, precisamos dessa prontidão do choque, dessa resistência de tônus, não essa conversão hippie de que o prazer nos levará a algum lugar, flácido colapso ideológico. O prazer não nos levará a nenhum lugar, somos todos extasiados pelo prazer, só queremos consumir prazer, só experienciamos a dor para em seguida anestesiá-la com fármacos, distrações, qualquer coisa que seja boa, confortável. O prazer deve ser aniquilado dessa prática, ele é derivado de uma emoção de continuidade com o colapso geral das infosferas, ecosferas e de toda produção de subjetividade despótica do prazer; indústria pornô.

Cheguei a pensar tais qualidades efusivas na minha indignação, de que o prazer era apenas uma realidade já capturada de nossos afectos, uma emoção de consumo a distrair as sensações. A marcialidade, claro, é um duro caminho, cheia de dores, de transmutações, de revelações, mas que estão em um nível de disciplina e atenção em um contínuo regime de abstenção de vários prazeres facilitados pelos livros de auto-ajuda, pela igreja, pelo açúcar, pela cerveja, pela terapia de grupo, etc. Mas, eu não precisava instituir isso enquanto abordagem necessária para aqueles corpos ali presentes. Transpor o meu experimento singular enquanto professora de CI, facilitadora de jams, bailarina e artista marcial, implicava em impor um regime de corpos que necessitam estabelecer tais conexões caindo em um dogmatismos que o CI busca tanto burlar.

As referências singulares, os universos incorporais, os registros que cada corpo carrega também é o nosso registro. Me lembrei então de como comecei a dançar, o que ocorria, que dimensões trazia, que locais atualizava quando ia somente nas jams puramente descompromissada com um pensamento acerca do CI e sem o conhecimento dessa comunidade de praticantes. Era apenas uma aventura de relaxar as tensões, espaço aberto para se estender no chão, simples realização de pequenas comunicações epiteliais, momento expandido de novos locais de afecção. Demorei uns cinco anos para situar a dimensão da improvisação na dança e das qualidades que o CI desenvolve. E haveria agora também algum problema em sentir algo prazeroso. Que noção é essa que exige a técnica e a desenvoltura

perante muito suor e dor, coisa clássica, coisa cristã, coisa bizarra do âmbito da competitividade publicitária? Não espero mais, desde então, o que fazer, o como alcançar, que estratégias usar para demonstrar aos outros o que meu entendimento sobre o CI faz e refaz. Não espero que um corpo compreenda o que eu compreendo, só espero que ele compreenda que não se basta aí onde pressupõe um certo tipo de pré-conceito estético, julgamento sem mínima experimentação, tentativa de categorização perante as fáceis vias de denominação e prazer bípede.

Não é mais possível, atualmente, desvencilhar as práticas estéticas das relações clínicas e terapêuticas. A arte não pode mais se subtrair do contexto e da realidade das condições da subjetividade e das suas expressões no *socius*. A epidêmica condição patológica de nossos abismos existências necessitam de locais de aberturas onde o mínimo de relaxamento e prazer possam ainda ser vivenciados enquanto prática coletiva de relação física, experimentação estética de nossa sensorialidade e de nossa condição bípede, cortical. Depois de tantos modos e meios de experienciar essa realidade terapêutica, praticando aulas e exercendo a docência, como nas distintas modificações que minhas relações corporais e incorporais assumiram nas suas qualidades cotidianas, e da mutação que essa dança tem me trazido, é certo que essa conexão não pode ser meramente subtraída de seu contexto terapêutico. É clínica toda atividade que resulte em procedimentos de aberturas da subjetividade, de aglomeração coletiva que implica novos meios de resistência, na busca por novas sensações aos processos singulares, mas também de clausuras, de diagnósticos representativos, de tentativas de conversão à uma certa normalidade. São terapeutas todos os agitadores sociais que movem e redirecionam os contextos da produção de subjetividade. Como diria Guattari, já citado nessa dissertação, a produção pode tanto produzir melhorias, conexões com novos universos de referência, quanto pioras, afirmações do já capturado. Tanto os piores aspectos dessa subjetividade, no sentido do termo reativo nietzschiano, quanto as melhores, as forças ativas, se tornam condição da abordagem terapêutica nas suas formas de afecção. Somos todos primeiramente terapeutas de nós mesmos, se decidimos pela mitologização pessoal, pelo processo de infantilização de nossos traumas, pelo ressentimento religioso, pela figura conceitual de uma virtude filosófica, pela conexão com universos ancestrais por meio de adequação à ritos de emponderamento, pela atitude ideológica de uma utopia qualquer, seja lá o que for que façamos, quem saberá quais são os regimes que operam, em meio a uma sociedade doente de corpos colapsados, se aquilo é bom ou ruim para esse corpo, só será o próprio corpo, que atuando e experimentando essas condições será

capaz de responder. Enquanto aspectos de uma prática que, quando tomada no seu caráter terapêutico somente, ou quando fomentada na sua figura efusiva de abordagens relapsas, que busca em uma jam e em uma aula esporádica, um meio para entreter-se enquanto faz algum tipo de movimento, sentir o que não sente na ordinareidade desses fatos, talvez já baste, já esteja de acordo com a prática que ali pode ser oferecida gratuitamente de 15 em 15 dias.

Cada corpo sabe até onde ir, até onde vai sua potência, seu pensamento, suas relações consigo mesmo, até que ponto pode ser afirmar. Mas procuro deixar claro, nas aulas, ou até mesmo nas danças, que de alguma forma sempre se pode ir além do que quando dizemos: até aí está bom, este prazer já me nutre. Sempre podemos explorar um local inusitado, onde desconhecemos mesmo a suposta terapia em curso, invenção de terapias enigmáticas, invisíveis, que terapeuta supomos ser? Seria capaz esse mesmo corpo que busca somente o prazer na abordagem clínica – no sentido artístico, também compor novos valores que possam condizer apenas com sua própria realidade singular? Seria ele capaz de enfrentar a si mesmo, operando uma espécie de intensidade grau zero de qualquer tipo de condição de segurança, seja ela por meio do ego, da mentalização esperançosa de um conforto, de uma sintoma de prazer efusivo, seria ele capaz, em ressonância com um certo niilismo ativo de Nietzsche, abandonar-se no todo que ela é e que supõe ser nesses substratos terapêuticos em que se compõe o prazer em seguridade satisfatória? Seria ela capaz de revisitar a si mesmo como estrangeiro, com um outro corpo que pode, a qualquer momento começar um novo enfrentamento, uma nova colisão, uma revitalização de sua zonas de segurança na subjetividade nascente em que ele pode criar? Ele já experimentou a mais profunda e vazia solidão da meia noite em que resta somente seu próprio terapeuta abandonado e despedaçado por uma atitude incerta, que titubeia em meio ao caos trágico dessa vertigem que é viver, que não só dança em meio ao turbilhão caótico de suas vertigens, mas dos ventos que navega e dos ares irrespiráveis que o sacodem vacilando, foi ele capaz de erguer-se sozinho, de afirmar-se sem dúvida e de destituir um prazerzinho ao inaugurar uma prontidão? Talvez esteja aí a minuciosidade terapêutica dessa dança, os teus fantasmas corporificados necessitam de ser corpo também para reconhecê-los de fato, os colapsos precisam vir à tona, e o único terapeuta que contará nessa vertigem do afecto de si para si, abandonado ao chão e estendido ao vazio, é teu próprio corpo, por mais que muitas vezes efusivamente apoiado em outros corpos, em outras danças, haverá de ser tu, terapeuta solitário da própria dança, criador de um ambiente para que outros afectos passem por ali.

Seria capaz dessa terapia surgir em uma aula ou em uma jam de CI? É aí que talvez se

encontre a questão, um pouco dramática se explicitada dessa maneira, mas a única possibilidade que vi para relacioná-la com esse tema – haveria uma terapia da mais fecunda solidão em meio ao toque e a ebulição de tantas corpos? Esse prazer, esse prazer que precisa ser inventado, criado, esse prazer que só será prazer se recriado na exigência do teu corpo, e qual é a exigência? Consegue ele se fazer coletivo mesma na mais solitária experimentação? O que ele pede, como ele funciona? Prática social, prática singular, prática com a alteridade, as três ecologias de Guattari (1990). Haveríamos também a possibilidade de criar um novo tipo de prazer coletivo?



Figura 27. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Raissa Kapiski.

Setembro/2016

O que dá errado somente quando valoramos como erro. Já vi danças extasiadas, que revelam a condição de um treinamento coletivo engajado de praticantes que buscam uma realidade marcial para a dança, de um entendimento conjunto que abre espaços e relações para o aperfeiçoamento técnico, sensório e energético entre um grupo específico. São extasiantes essas dimensões em que se desenvolve no corpo-a-corpo e no dia-a-dia, a convivência compartilhada da dança. A qualidade intensiva desses grupos sugerem que há ali uma sintonia acerca da prática do CI e uma disciplina que se mostra no corpo de dança coletivo. Enquanto aqui, nessa Brasília feita de espaços distantes para encontros, nos vemos dissociados por entre as personificações de entendimentos valoráveis e de uma certa frescura intelectual, de uma colisão abrupta entre o que pode e deve ser o CI, inclusive de quem vos fala.

Por aqui revelamos uma falta de afinidade sobre a compreensão do que seja essa prática, e por essa intenção mascarada de egos desgostosos, paramos aí. Interessante, posto que nos desgastamos em lugares de encontros, de conflitos, de algumas brigas, birras, colisões discursivas, mas que quando começam a dançar se dissolvem, se revelam em um esquecimento do que somos naqueles turbilhões linguísticos. Mas quando no contexto diário das práticas que, sabemos bem, em qualquer coletivo se tornam sempre dificultadas pelos

bípedes que somos, no CI parece que necessariamente temos que sair desse lugar egóico de expressões significantes, expandir-se quando há algo desgostoso, dilatação de um poro epitelial que muitas vezes insiste em imprimir um erro que traz em memória a cicatriz da pele do que já fomos.

Quando elencamos as possibilidades de ressurgir um núcleo, de experimentar mais treinos, de absorver mais informações de caráter coletivo, não enquanto pesquisa evidenciada pela atitude marcante de um suposto “organizador” de treino ou de comandante da pesquisa, nos cansamos de nós mesmos. Tive momentos muito bons de treinamentos semanais, mas que depois de três ou quatro semanas já voltavam a cair na repetição do “não tenho tempo” ou do “não vou poder ir amanhã” ou “gostaria de fazer outra coisa em relação a isso” ou “acho que poderíamos explorar outros locais”, essa atitude marcante de quem não exige de si a disciplina que qualquer prática física necessita para se manter, e que prefere parar no primeiro local onde há algum tipo de impedimento. Confesso que também andei desistindo. No fim da pesquisa de mestrado naveguei por outros lugares. Procurei na prática marcial e na dança contemporânea entender certos princípios e explorá-los somente nas jams. Essa comunidade que vislumbro em festivais e encontros de CI pelo mundo não pode ser também uma meta de perfeição a ser alcançada. Cada local, cada ambiente, cada geopolítica corporal obtém determinados tempos para suas conexões e efusões. Compartilho ainda alguns treinos esporádicos quando todos têm tempo, todos aqui, digo uns seis ou sete que já obtém uma prática mais aguçada e uma pesquisa mais aflorada nesse cerrado de capital Brasil. E, também quando temos algum tipo de paciência e atenção para nos dedicar uns aos outros, geralmente quando estamos em processo de abstinência de dança. As viagens também nos revigoram muito, sempre quando alguém volta de um festival ou de um encontro de CI surge pulsante para realizar novas danças. Sinto que essa impossibilidade de um foco coletivo, que se confunde com a cotidianidade e com a intimidade com que gerimos nossas práticas, às vezes se enrolam e se desenvolvem por conta de estarem fora de um certo tipo de contexto profissional, que exigiria talvez uma nova atitude frente a essa prática. Mas, como ninguém vive de CI, a relação será sempre secundária, sempre em segundo plano, diferente de alguns coletivos que vi, por exemplo, na Argentina, onde o foco está em desenvolver a dança e o segundo plano é sobreviver, pagar aluguel com qualquer tipo de trabalho, garçonne, professor de inglês, fazer roupas, dar uma aula de CI ali, no outro dia passear com cachorros de madames, mas, frequentar assiduamente as jams e os coletivos de pesquisa.

Já aqui, a subjetividade-concurso-público ainda nos soa como um fantasma

extraordinário de nossa relação com o tempo, a perpetuação do discurso onde temos que primeiramente ganhar dinheiro com algo digno, com um trabalho bem assalariado, se possível para gastá-lo todo no aluguel de algum lugar na área nobre de Brasília, nos perturba. Comunidades, cada qual com seus fantasmas, com suas exigências, com seus medos e ímpetos de se mover. Já resenti muito o “caso Brasília”, mas aprendi algo com o meu mestre Ricardo Neves, professor e bailarino de São Paulo que, mesmo na metrópole cultural da dança, obteve muitas dificuldades de construir e incitar corpos que possuam afinidades para iniciar um grupo de pesquisa.

Não se pode parar de dançar. Qualquer dança, seja ela a fim de construir uma pesquisa mais aprofundada ou fruto de uma colisão imprevista com alguém que nunca dançou, quer ocorra numa jam que dê somente três pessoas ou numa sala alugada para um grupo em que não veio ninguém, essa já é a dança que nos alcança. A dança não para, a pesquisa é também essa solidão que nos povoa, sabendo que esse suposto erro da falta só é erro quando valorado como erro. Erramos também, para continuar dançando-nos.



Figura 28. Apresentação do espetáculo *Em Busca do Peso Perdido* do Núcleo *Improvisação em Contato* pelo projeto *10 Anos da Cooperativa Paulista de Dança*, São Paulo. Foto: Rodrigo Cândido.

Quando CI vai para o palco. Fui convidada por Ricardo Neves para integrar a remontagem de um espetáculo chamado *Em Busca do Peso Perdido*, no evento comemorativo dos *10 anos da Cooperativa de Dança de São Paulo*. Reuniu quatro bailarinos, Ricardo Neves, Iris Fiorelli, Hugo Leonardo e eu. Tínhamos uma semana para experimentar a estrutura improvisada e apresentá-la já no fim da mesma. Começávamos nus, e íamos desenvolvendo uma relação com as roupas através do desenvolvimento da performance, como camadas que iam sendo colocadas aos poucos, vestindo a pele já revelada. As experimentações foram sendo feitas com a musicista e com o iluminador, já situando uma nova atmosfera em relação as condições em que sempre experimentamos na dança, geralmente numa jam sem qualquer estrutura de palco. A colocação dentro dessa realidade do improvisador que vai para o palco institui já uma realidade de ser observado, de ser visto conforme a estipulação normal da realidade da dança: público estático e bailarinos em movimento. Não era confortável, mesmo porque a luz dimensiona um espaço, perdendo a visão periférica do que ocorre em todo ambiente, o foco explícito se mostrava através daquele contorno de palco, e a dança ganhava uma dimensão outra.

Se nossas danças se fazem e se refazem sem essa colocação de necessariamente ser observado, e mesmo que ocorra nas jams um certo público que se forma, de maneira improvisada, frente a uma determinada dança, é muito distinto da espacialidade do palco italiano e da divisão que ele propõe.

Bem, estávamos então a refletir sobre esses aspectos e sobre a possibilidade de atuar dentro desses parâmetros, quanto a possibilidade de uma estrutura, de levar o CI para a cena, de ambientá-lo mesmo dentro das clássicas possibilidades artísticas, pode potencializar também a própria dimensão do CI. Enquanto prática estética, sediada na compreensão de que toda estética é política, desenvolvida e criada dentro de uma coletividade, nós também podemos compactuar o território artístico que ainda preserva nossa dimensão não-formal, nossa marginalidade conquistada, mas que seja também coletivizado com todo o poder de afecção que o CI supõe, estando ele no palco ou numa jam. O corpo demorou a entender essa ideia. Logo, um arsenal básico de neuroses se multiplicava antes do dia do espetáculo: e se ocorrer um erro grave, e se realmente nos machucarmos em cena, e se a quietude não se instaurar e sim somente a agonia de ser observado, e se as relações no dia não estiverem fluídas, e se, e se...

Não estamos preparados para tudo. Filmávamos as experimentações do dia e à noite assistíamos tudo, com um olhar aguçado de treinamento crítico, de observação atenta para

entender o que ali ocorria. Outro aprendizado: aprender a observar uma dança do ponto de vista estético de sua composição em um palco, observar a cena enquanto relação espacial, observar o CI, enfim, enquanto produto artístico! Que aprendizado Ricardo Neves me ofereceu!

No dia da apresentação tive que fazer técnicas de respiração profunda, treinos de chi kung, alongamentos atenciosos e relaxamentos homéricos antes de entrar em cena. O resultado foi totalmente diferente do que havíamos experimentado durante a semana. Mas quando não havia sido diferente? De um dia para o outro de ensaio tudo mudava, a estrutura se mantinha mas os corpos já não eram os mesmos, nem as relações que ali se desenvolviam. O resultado foi assim, o inesperado. Tivemos um bate-papo com a plateia, uma bailarina levantou uma questão pertinente: esses espetáculo é dança contemporânea, não é Contato Improvisação, qual a diferença entre um espetáculo de dança contemporânea e esse que foi apresentado? Questões. O CI é uma dança contemporânea ou estou errada? O que o diferencia, de fato, da dança contemporânea é sua estratégia estética de colocação política, de desenvolvimento coletivo e, claro, de sua realidade física que busca esse local de contato com o corpo do outro. Então, quando o CI vai para o palco vira dança contemporânea? Sua realidade estética se mostra dentro de uma caixinha de composições do que é ou não é CI: fora do palco e nas jams se caracteriza enquanto CI, longe de seu “habitat natural” vira dança contemporânea?

Não me senti apta a responder tais questões, de fato exploramos uma situação de improvisação, onde o coletivo mesmo tecia suas relações, ainda sem nenhum olhar comandante de fora. Mas, o que nos faz então distantes da realidade da dança contemporânea se somos, também, dança contemporânea, o que nos agencia enquanto fora, e o que nos reverbera enquanto dentro dessas práticas? Realmente me senti longe do meu habitat natural, percebi que havia me distanciado de uma certa presença pela imposição do palco, das luzes, dos olhares da plateia, das neuroses, das inquietações, das questões colocadas, mas que, apenas solidificam mais a própria natureza da dança: estar disposta ao improviso, nas mais variadas situações, subjetivas, espaciais, relacionais. O desconforto de todo dessa experimentação não conseguiu matar a potência da pesquisa, apenas afirmou o que ela é, local de eternas descobertas e de colapsos, de novos riscos e atritos, de novas questões.

E a questão ainda paira: quando vamos para o palco viramos dança contemporânea e não somos mais CI?



Figura 29. Jam Com Tato: movimento e improvisação. Foto: Carol Barreiro.

Outubro/2014

Por que começar a dar aula? Nunca quis ser professora de CI, nunca havia nem ao menos almejado essa prática. Nunca havia desejado. Percebi que isso era comum entre vários praticantes. Todos iniciaram sua carreira de professores de CI por acaso, pelo desejo de compartilhar uma dança, e não pela legitimação de que devem agora pertencer a uma casta de profissionais que buscam uma categoria formal de seus empreendimentos individuais. Foco empreendedor. O CI não tem escapatória, sua impossibilidade é que não há dança sem o coletivo. Aí também já não há impossibilidade, mas afirmação no *socius*, exposição dançada. Pois então que começamos, virando meio que educadores sem livro metodológico, improvisadores de corpos, fisiologistas do contato, coletivizando colisões. Começamos por inércia, de repente a gravidade te doa uma queda, e quando vê já fala para corpos em silêncios de dança. É incrível como você não está preparado para isso, mas de repente tem não só a tarefa, como a necessidade e o desejo de disseminar a prática para ter mais gente para dançar. Pode parecer meio egoísta, mas é isso, como vou a uma jam se não temos corpos que falem a dança dessa língua de epidérmico encaixe? Pois então, se não temos jams nem aulas acontecendo na cidade, não tem fluxo de dança, aí tem que começar a fazer e juntar os

poucos que estavam sem dançar e voltar a botar em prática o que sabemos: não saber o que vai acontecer, improvisar. É assim a aula também. Na pesquisa contínua que não para nunca, nas possibilidades de poder compartilhar informações, abrir espaços para a dança, fomentar realidades em que tornem possível um conhecimento técnico e as experimentações que lhes cabe, o professor é um improvisador de coletivizar os espaços e de tencionar uma rede de práticas, mesmo que ainda não se julgue preparado para tal.



Figura 30. EIMCILA - 2015. Foto: Carol Barreiro.

Fevereiro/2015

O que pensa a dança que não dança. Estávamos já estatelados no chão havia meia hora. EIMCILA, novamente. Centro cultural de Rosário, lá chegamos, estirados, semi-acordados, capacidade meditativa de dançar parado, longa e sinuosa destreza de apenas desabar na gravidade, soltar o peso, sueltar el peso. Essa técnica virtuosa de não fazer nada. Era manhã cedo, nem havíamos notado que naquela manhã os servidores da casa cultural não haviam limpado o espaço, pois havíamos no dia anterior arrastado tanto nossos corpos pelo chão que nossas roupas haviam absorvido, pela coloração com que chegaram no dormitório, as possíveis sujeiras do piso. De repente alguém bate na porta. É o trabalhador responsável pela limpeza do espaço. Autarco Arfini, produtor do evento, vai ao seu encontro. Diz que tem que entrar para passar um pano ao menos, pois não havia limpado o chão ainda. O bailarino

diz que já havíamos começado a dançar, pedindo para que voltasse mais tarde. O trabalhador do espaço cultural diz que não, que não estávamos dançando e que ele poderia limpar o espaço antes que começássemos a pesquisa. Sim, estamos dançando, já começamos, Autarco responde. Não, não estão, olha aí. Autarco olha para nós, e em um breve suspiro de nos observar naquela confusa orquestração do que espacialmente condizíamos com a afirmação do outro, apenas fala: acredite, eles estão dançando. Agradece e fecha a porta. Podemos continuar a dançar, ou apenas a pensar que dançamos, o que, convenhamos, já é a própria dança.



Figura 31. Transformando pela Prática -2016. Foto: Andre Reali Olmos.

Fevereiro/2016

O fora de si em público. Verão, 2016. Residência artística Gamboa, Santa Catarina. Proposta de dança contemplativa. Quero ver o limite, penso, o rasgo, aquilo que abre a dimensão da animalidade, não composta pela compreensão representativa de animal onde posso averiguar uma selvagem violência estipulada, mas o limite do que está em jogo na própria condição prazerosa do conforto, ver essa queda ultrapassar o limite do esperado

enquanto forma virtuosa, a capacidade de movimentar-se entre os relevos dessa engrenagem, a potencia única dessa relação entre atos, esfera não comunicacional, mas de intervenção pouco ilustrativa da forma generosa ao corpo do outro, choque, trânsito, espaço, aquilo que sai da normalidade encantadora da continuidade e da fluidez, ali onde se espanta, onde a relação se envolve de algo esquisito, bizarro demais para compreender se é uma luta, uma fuga, uma certa nitidez de habitar uma relação autopoiética que esbraveja e desbrava o campo de forças que o outro acabou, ou apenas esboçou, no campo de forças ali presentes em intensidade própria. Pensei, nisso, entrei nessa dança com isso, e de repente voltei a sentar. Quando me dei conta, uma dança ali já acontecia nessa efusão na qual gostaria de observar. E foi, assim, sendo. Voltei para a barraca para escrever esse texto, uma outra situação me veio a tona: o quanto disso, dessa animalidade, dessa dança que eu procurava ver, não acontecia nas rodas de conversa em geral.

Sempre temos termos, ótimos conceitos, elevados, espiritualizados para adornar de relações sobrenaturais a nossa casta estética de signos discursivos de natureza artística. A doença e o inacabado, o infernal e o violento são categorias pesadas demais para as articulações do nosso meio dançado. Nunca vou me esquecer de uma frase do professor Ricardo Neves que, em meio a uma roda de conversa do Encontro Internacional de CI em São Paulo, disse: cuidado com essa demasia do toque, de achar que a disponibilidade do outro é a todo tempo voltada para um abraço, para um carinho, para a aceitação, o mais violento e agressivo muitas vezes vem na forma de um toque carinhoso. O choque e a colisão abrupta não se fazem somente através da forma violenta caracterizada pela nossa significação habitual do que é uma agressão. E não seriam esses os dispositivos do CMI? Incitar a liberdade, fortalecer a saúde, investir na diferença pelos modos e meios mais reativos de construir as subjetividades, essa é, também, uma representatividade libertária que vem no mesmo pacote de um inferno cotidiano de nossos microfascismos que ela mesma proclama.

Essa “liberdade” com o corpo do outro pode constituir, também, uma ditadora forma de estar a todo tempo disponível, passível de receber um abraço, uma relação corpo-a-corpo. E quando não se quer uma dança, e quando não se quer o contato? Como revelar essa condição saindo também da agressividade habitual em que um toque é visto apenas como íntima invasão? Como saber receber do outro a qualidade em que se expõe ao encontro, sabendo que a exposição também opera nesse risco, nessa agressão que é estar ali, recebendo e ativando locais de afecção epidérmica, espectral, abismos patológicos, relações de forças diversas? Depois que se entra nessa disponibilidade do toque, nessa transferência contínua,

sabemos que embaralhar o ambiente de uma jam com a cotidianidade de nossas vivências e encontros se torna quase um desejo, nós queremos tocar e ser tocados a todo o momento. Mas o quanto sabemos que isso é realmente um desejo de tocar, e não um status de disponibilidade e liberdade representativas? Saber escutar, saber perceber limites, colocar também esses limites, com a afirmação de um território, construção de um ambiente em que a disponibilidade possa estar passível de um não, pois a negação também vem enquanto afirmação, ação ativa de construir outros territórios. Sair de si, buscar o outro, colidir no outro o que não esperamos dele, afinal, o que é a improvisação senão o risco de perder o centro, deslocar-se em outro plano, em uma esfera que dê consistência a desconhecidos choques? Que é sempre abrupta, que é sempre invasão, mas o quanto de invasão criamos coletivamente e o quanto de toque apenas aceitamos como padrão da nossa construção epidérmica nessa liberdade satisfatória que tanto nos nutre? Não estamos lindos, maravilhosos, fluidos, somos também o colapso, o desvio, o inacabado. Não estamos em paz, tranquilos, alegres, somos também esses milímetros de composições reativas, paralisias, desvios, estagnações. Sair de si em público, orquestrar essa demência coletiva em que muitos só veem esfregões e libidinosos toques compartilhados. Somos quase como as crianças de Deligny (2015) abismados pela sensação de obedecer aos nossos instintos corporais, nossos anseios de ação, nossas vontades de movimento sem a situação ordinária de uma verborragia humana. Mas o quanto de humano ainda demonstramos nessa quase “obrigatoriedade” do abraço, do carinho, do toque estimulado, do prazer e da aceitação do outro? Sair de si, sair de si, quer dizer também sair do homem que se é, e que se pretende mais desenvolvido nessa conquista do outro por meio da superfície da pele em dilatado uso. Um animal te responde como quando o toque é exagerado, quando vem situado em um momento insatisfatório? Que tipo de violência somos capazes de criar quando de encontro com o outro, com aquilo que nos faz sair de nós? E por que não falar dela, falar o que ela é, como se faz, em que se basta, por onde realmente pode ser uma relação real com o toque não só enquanto violência que deslegitima o outro, mas enquanto afirmação de uma potência que sabe dizer não? O que te agride mais, uma liberdade efusiva em passível choque ou um murro na cara? O que te agride mais no CMI, seu discurso dissimulado em liberdade que ativa suas afecções patológicas de medo, pânico, etc, ou o teor real de um adestramento coletivo fascistoide? O quanto nossa agressividade é mascarada, o quão sinceros podemos ainda ser com ela. E, o mais “libertário” talvez: o quanto ainda temos de desconstruir esse mesmo conceito de violência para estruturá-lo e repensá-lo em novos domínios – por que não falar dele?



Figura 32. *Sul em Contato* -2016 . Foto: Andre Reali Olmos.

Maio/2016

Conversar sobre política, falar da realidade e constituição de uma nova forma de sensibilizar o outro em meio ao caos da ordem democrática instaurado pelos homens de meia idade que assumiam o país. No encontro de CI de 2016 *Sul em Contato*, explanamos sobre os últimos acontecimento dessa republiqueta borbulhante chamada Brasil e dos movimentos de ocupação (ocupação da FUNARTE e os diversos meios de resistência coletiva que se instauravam em todo Brasil no momento do processo de impeachment e do afastamento da presidenta Dilma Rousseff) que sugeriam estar renovando e as relações éticas e estéticas, constitutivas de uma nova forma de entrelaçar as conexões e situações que estávamos vivenciado. Discorriamos as formas de conectar outras instâncias subjetivas, através de novas relações frente ao meio cultural que vivemos. Entre outras questões expostas de maneira improvisada, algumas colocações acerca do que estava ocorrendo nas ocupações e nas resistências das cidades dos ali presentes.

Em um certo momento percebo que a orientação discursiva do que estávamos¹⁹⁰

explanando sobre a situação atual, acerca da realidade política do nosso país, orientava-se de uma maneira defensiva, persuadida por essa crise na representatividade política que nos massacrava por inteiro. Concordando plenamente com esse viés e esse olhar de que estávamos vivendo um momento muito difícil, em que um massacre mesmo da nossa representatividade cultural se tornava não só explícito, mas abismal. Tudo isso, obviamente, nos pega não só no cerne da questão e de nosso receio do país viver uma nova ditadura (seja ela religiosa, militar, de direita, de esquerda, ou de qualquer coisa), como também dos nossos modos e meios de atuar enquanto provocadores políticos e culturais.

A representatividade macropolítica, querendo ou não, nos dá espaço para atuações micropolíticas. E com essa configuração política do massacre fascista dessa raça bípede dos engravatados de meia idade que estavam no poder, poderíamos sugerir novas formas e maneiras de lidar com esse cotidiano cultural que tínhamos que segurar e manter de qualquer forma. Nesse contexto é de grande eficiência esses momentos de articulação coletiva, indo além de uma necessidade de representatividade da classe artística, mas por uma esfera emergencial do limite em que estávamos inseridos.

Enquanto mergulhávamos nessas questões, resolvi citar uma frase que já vinha me visitando há alguns dias, quando Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo* nos lembra Reich com suas palavras a respeito do fascismo alemão: as massas desejaram o fascismo em certo momento. Há uma estruturação do poder no que corresponde a sua economia libidinal, na realidade do corpo erótico, no nível do investimento do desejo que não poderia se orquestrar de maneira mais atual para a nossa condição *biopolítica* instaurada pelo CMI. O que esperar de uma espécie de situação em que estava na moda ser um fascista da elite que propagava em passeatas a sua dignidade democrática de direito e a liberdade de ser um fascista? Nós desejamos na sua mais limítrofe realidade o que nos representa, e isso nas nossas misérias mais clandestinas que, muitas vezes disfarçadas de uma representatividade de esquerda, nos deixa também ser cooptar por instâncias fascistas nos seus processos moleculares de subjetivação. Logo o discurso se tornou: não, nós fomos manipulados, são 53 milhões de brasileiros, é golpe, é uma elite branca. Pensei, nós também somos a elite branca, mas com a desculpa que somos massacrados, com a sensibilidade aguçada de uma valoração de nossos procedimentos de produção subjetiva que se articulam de maneira mais insurgente e subversiva como gostamos muito bem de denominar. Falei que não era questão de articulação da representatividade das urnas, nem da sujeição colonialista que nosso país encara há mais de meio milênio, mas das infinitudes que podem surgir um tipo de desejo como, por

exemplo, a evangelização permanente das subjetividades mais populares, e de quanto isso é um substrato e um aparato que ordenou o desejo a se concretizar de tal ou tal maneira.

Na esfera do desejo é lógico que a maioria, na sua condição subjetiva, reterritorializa certos locais de reprodução fascista, seja nas suas punhetas solitárias ao acessar um vídeo pornô, seja na sua relação moral com a alteridade, seja nas compreensões de julgamento e hierarquização dos poderes, seja, também, no seu discurso de vitimização. Logo rebateram a frase citada com a defensiva liberdade criadora de quem julga o outro pela sua desvantagem cultural, “mas eles são manipulados”, “eles não sabem o que estão fazendo, são coitados”, esse salvacionismo artístico de julgamento preconcebido pela realidade alheia é do mesmo fascismo afectivo que envolve os “macrofascistas”, pensei, e disse em um tom um pouco violento talvez: para você eles são manipulados, e para eles você é uma vagabunda artista. E aí? Onde ficamos no nível do desejo? Como operar essa realidade se na atmosfera do discurso representativo da resistência nem nos damos conta de sair da lógica dominante?

Sinto que as palavras nos faltam, assim como não cabemos em certos conceitos. A crise dessa representatividade política é a crise dos nossos próprios desejos, de nossos processos subjetivos de realização de uma articulação coletiva que desenvolva instâncias além das plenárias, dos coitadismos, dos messianismos, dos egocêntricos, da eterna ilusão de que finalmente estamos fazendo algo novo, dessa esperança utópica de uma revolução mundial das consciências por meio de um não sei lá o que de contaminação estética da boa vontade humana. Somos humanos, nos suicidamos, gostamos de ser bípedes e nossa cabeça pesa muito mais que o centro de gravidade que esquecemos, muitas vezes, o centro de gravidade da terra. Entre uma e outra tentativa de orquestração, perto dessa aglomeração de discursos, calei-me. Talvez gostaria de ter dito uma última frase: a democracia⁵⁸ não existe, e se lutamos por ela em nível representativo é porque no nível da representação também precisamos criar nela um novo sentido, mas que sentido damos a esse nível, que sentido podemos ainda criar para que ela se torne de fato necessária e emergencial para os nossos corpos mesmo na sua representatividade macroestrutural? Introduzir nela a experiência afectiva que temos em relação com a esfera do desejo, do pacto não-verbal, partir daí para constituir talvez um outro sentido na própria ideia de representatividade.

Que somos massacrados, nunca paramos de ser, mas que discurso agora nos elevaria e

58

Já dizia Platão: "Há quem a chame de democracia e quem a chame de outra maneira, cada qual de acordo com sua preferência, mas na verdade é uma aristocracia com o apoio das massas." (PLATÃO apud CANFORA, 2015, p.17).

nos salvaria além da própria representação que agora cai por água abaixo? Que tipo de fascismo realmente tememos senão aquele sedimentado nos valores discursivos que, muitas vezes, representamos e compactuamos em nível de sua lógica minuciosa? Que dança coletiva podemos instaurar mesmo na quebra da representatividade, pois é no caráter da emergência e do colapso mesmo das estruturas que podemos afirmar um valor, mas qual valor seria esse?



Figura 33. Hospital São Vicente de Paula, evento Amostra Grátis! Foto: Vi Brasil.

Maio/2015

Amostra grátis! Evento no hospital psiquiátrico, dia da luta antimanicomial. Fui convidada a dar uma oficina de CI no Hospital São Vicente de Paulos (HSVP), localizado em Taguatinga/DF. Chego lá em um péssimo dia, posto que havia virado a madrugada terminando um trabalho, misto de sonho com realidade sem disponibilidade energética nenhuma. Logo que entro no hospital constato: a jam já está lá. Chego sem saber o que fazer, talvez realizar realmente a oficina de contato, articular algum espaço no chão, fazer eles deitarem, sentir a respiração, talvez tivesse que dirigí-los para esse local da dança, mas seria esse agenciamento acionado pela linguagem verbal, pela suposta “condução” coletiva de uma oficina formal? Haveria espaço para obter a sensatez de um recurso oferecido enquanto meio de se alcançar um estado afectivo na qual necessitamos ser guiados pelo poder e pela dimensão da palavra? Possibilidade de lidar com essas questões de um ponto de vista

projetável para o instante em que os corpos ali atuavam, cada qual com suas esquisitices gestuais, cada um na sua ampla exposição de ação sem rodeios, colocações de diferenças exteriorizadas, sensações diversas evidenciavas em singulares aparições. Já estava ocorrendo várias atividades paralelas que constituíam uma verdadeira festa, cabelereiros, música alta, artistas convidados interferiam de maneira caótica performances sem roteiro, algumas mulheres trajavam saias ciganas e maquiagens, outros colocavam adereços coloridos oferecidos pelos produtores do evento, alguns tentavam puxar oficinas variadas. A única diferença explícita entre os convidados e os internados era a camisola hospitalar que eles trajavam por baixo desses adereços. Me movia, rasa, infinitamente lenta, pouca energia, desdobrando os passos como quem tateia algo desconhecido, mas que estranhamente se tornava extremamente íntima e confortável naquele ambiente. Realmente não sabia o que fazer. Não tinha energia para comandar nem meu próprio corpo que, adormecido pelo cansaço, se fazia feito lento fato por entre aquele turbilhão de relações. Não havia mais projeção do que se fazer, aula preparada, prática a ser ensinada. A partir do momento em que adentrei o local me tornei ativamente parte daquele terreno, por mais que a ação tenha se desenvolvido de forma cotidiana. Sento, ao lado muitos deles fumam cigarros enrolados, muitos me olham como se ao mesmo tempo não olhassem, sem julgamento algum, de certo fruto da mansidão forçada pelos tranquilizantes, mas também com um registro de exposição de si e de expressão que parece não carregar muita informação preconcebida do outro, nenhum tipo de julgamento como ordinariamente nos colocamos, em algumas ocasiões, quando um estranho se coloca no nosso ambiente comum e cotidiano. Não havia de fato um olhar do estereótipo para o que eu fazia naquele ambiente. Sentar, levantar, caminhar, ninguém queria saber, ninguém investigava seu trajeto, o corpo estava em casa. Ando, me arrasto na verdade, essa fragilidade ressentida na ressaca de uma noite de verdadeira insônia consumada, nocauteada. Em algum momento penso que não tenho energia suficiente para estar na presença e no estado de performance, para invadir o território ali disposto. Me sento novamente. Levanto, eis que chega um senhor, me olha atentamente, quer um cigarro, digo que não tenho, toco seu ombro, ele para, para de se mover, continua me olhando, devagar vai fechando os olhos, começa a abrir as áreas de contato, isto é, estendendo os braços me doa uma superfície maior de contato para que eu o toque, em movimentos lentos vai desdobrando novas áreas de contato, oferecendo novas superfícies, cheiro, pele, uniforme sujo, ele me toca, olhos relaxados, aberturas suaves, quadris, ficamos ali nessa dança enigmática em que nos movemos vagorosamente para sublinhar e colocar em ordem o teor energético que nos

alcançava. Ficamos nessa espécie de imobilidade em pequena dança, eu o toco, ele me toca, atitude impossibilitada de saber quem toca e quem é tocado, ambos se rastejam em pele. Não sei quanto tempo passou. De repente, percebo que uma senhora nos encarava. Ela começa a pedir que toque seu joelho, depois suas costas, depois o pescoço. E continuei, com ela e com outros que já faziam uma espécie de fila para receber essa coisa, esse toque, essa relação que não situava propriamente uma dança, mas uma necessidade de estabelecer uma conexão qual fosse, entre tudo aquilo que se fazia em aberto experimento silencioso. Depois, conversamos, não sobre o que havia ocorrido, mas sobre os problemas, as dores, as indisposições, e também sobre as fantasias, as histórias singulares de cada um. Já aquecidos nessa espécie de dança minuciosa fomos bailar onde a música tocava em altura vertiginosa, interagindo já com uma íntima hospitalidade, pois o toque já havia definido as condições para a tal oficina de CI e para a dança se constituir.

Saí de lá mais exausta do que quando entrei, mas com uma estranha sensação de que para iniciar uma dança (ou uma oficina) não precisamos de muita coisa, muita organização intencional. Mesmo no cansaço, percebe-se que algo já está lá, a todo tempo, bastando um toque, pequena ação silenciosa para que algo ocorra. O que um coletivo pede? Quais suas relações imperceptíveis de contágio, como se movem discretamente em seus silêncios marcados? Não precisa de muito esforço, de muita atuação, é necessário estar lá somente, em presença que seja, mas com uma certa abertura enigmática do que a ação impele a fazer, incrustada no território em que se adentra.

Que possamos, a qualquer momento, ativar essa oficina sem nome, essa dança sem coreografia, esse toque sem direção precisa, é lá que se refaz, nem que por um segundo, uma espécie de criação coletiva.



Agosto/2014

Coisa germânica. Representante dos trópicos embarca em avião para a Europa, destino: “maior” festival de CI do mundo. Alemanha. Conquistada uma bolsa pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF, a bípede espécie latino-americana vai se contorcer por entre corpos europeus, na audácia-eficácia de desconhecer a língua que falam. Frio, pomar, squatchs, um parque com um enorme ginásio abrigando 200 bailarinos dispostos a suar. Scheedlue: tudo alemão, perfeito, límpido, ensaiado. Organização plena, janelas com isolamento térmico, torneiras e maçanetas monumentais. Ao lado, um lago, é verão, temos que passar por parreiras para alcançá-lo. Impecável e profundamente eficaz toda a estrutura montada para organizar esses corpos dançantes na cidade de Freiburg.

Extremamente funcional a produção desse festival, requisito para conduzir um acontecimento como esse e que, ao mesmo tempo, parecia ostentar um teor de investimento empresarial entre aquela organização extrema. Às vezes, o monumento em grande escala se caracteriza por ter em exercício uma certa propaganda divulgada e apetecida ao gosto capitalístico. O que entendi logo foi se sobressaindo quando percebi uma hierarquia entre produtores, funcionários e *hepelrs*. Estes últimos não recebiam nenhuma quantia em espécie pelo trabalho, pois a troca era feita através da ajuda nas funções de limpeza e organização do evento, com o direito de participar das aulas quando estivessem de folga, além da alimentação e hospedagem. Nítida é a diferença das imersões e dos encontros de CI latino-americanos em que, na maioria das vezes, mesmo em festivais de grande porte, obtém a divisão total de qualquer tarefa referente ao festival, desde a cozinha até a limpeza dos banheiros.

Com as divisões de cargos distribuídas entre todos os participantes pagantes, professores e produtores, os festivais latino-americanos ainda têm por hábito a divulgação da planilha de gastos. Não havendo assim, grandes hierarquias e papéis sociais exercidos em torno do festival. Obviamente que, quando coletivizada as tarefas, há muito mais coisa a se fazer além de passar o dia todo dançando, pois a programação dos encontros é sempre muito intensa, fazendo com que, algumas vezes, tivéssemos que sair antes ou chegar atrasado em alguma atividade, pois necessitávamos de executar as atividades diárias. Mas, é uma qualidade de funcionamento coletivo que demanda uma forma de se vivenciar o festival, não passando por essa relação entre empregados e pagantes e que de certa forma resisti as

condições econômicas que nos forçam a um certo comodismo turístico.

Forma germânica: ainda dentro dos *helpers*, havia, segundo escutei de algumas pessoas, uma divisão invisível de tarefas, banheiros e ralos para latino-americanos, trocar a água das bacias e picar cebolas para os europeus. A casta subsiste. Insistimos. Na escala dos professores havia a categoria daqueles que somente dão uma aula, e que recebem uma ajuda de custo, não necessariamente um cachê. Nesses espaços temos alguns latino-americanos nos quais, já ouvi diretamente de um deles, esse pagamento pode ser deixado de lado segundo as necessidades do festival. Mas, esse é somente um detalhe da lógica capitalística que, quando colocada frente a grandes eventos e grandes produções, se faz de acordo com uma articulação publicitária e talvez, por isso, ocupe o lugar de “maior” festival dos praticantes de CI. Mas, o que mais marcou e reverberou nesse ano em que estive por lá foi a palestra cujo título era *“What Can the World Economy Learn from Contact Improvisation?”* (*O que a economia mundial pode aprender do Contato Improvisação?*), feita pelo ativista (não sabemos de que causa ainda), economista e bailarino Christian Felber. Estranho, muito estranho, pensei. No dia marcado da palestra fui, quase arrastada por uma colega. Confesso que me alimentei de um certo misto de curiosidade e tédio por supor o que seria, mas nada estava ao alcance das expectativas do que ocorreria. No primeiro momento desconfiei do meu inglês, na verdade não queria entender, achava que estava entendendo errado, perguntei para uma colega se era isso mesmo o que ele falava, cruel fato, ela disse que sim. Ele falava de problemas relacionados ao caráter consumista do sistema capitalista que poderia engolir esse movimento e desativá-lo nas suas bases e condutas. Segundo o palestrante, era necessário traçar uma constituição do CI, institucionalizando-o através da nomeação de objetivos, valores e princípios em comum. Alguns risos contidos da plateia. Por que, com tantas figuras naquele ambiente que poderiam proporcionar discussões sobre o desenvolvimento da pesquisa, as colaborações artísticas, o mapa geral do CI no mundo, aquele homem estava ali com sua pose de economista com toque germânico tentando discutir uma questão que já havia sido problematizada há mais de quarenta anos? E o pior é que ele mesmo traçou os valores, os objetivos, dando uma amostra cartesiana de sua lógica impecável, com um leve traço de que estava cumprindo seu papel missionário de explicar para todos ali presentes esse tipo de linguagem no qual não desenvolvemos em 44 anos de existência de CI. *Trash dance baby*. Seu discurso se baseava no exemplo vivo do que aconteceu com a Yoga no universo ocidental, onde se instaurou uma espécie de imagem vendida acerca do seu produto, e não da sua essência ancestral. Isto é, acabou sendo vendida como um produto qualquer em que

vários meios passaram a reproduzi-la através da formação de professores sem critérios e bases no que realmente demanda essa prática no seu processo de disseminação e aprendizado. Isso poderia acontecer com o CI também, era necessário nos protegemos. Aquilo foi virando uma alucinação, uma espécie de monólogo de quem atreveu-se a falar de algo que, ao que parecia, não conhecia. Saberá ele das inúmeras discussões políticas, estéticas, éticas e econômicas que construímos em pequenos meios e, também, algumas vezes, em grandes centros de referência da dança? Das micropolíticas acessadas pela sensibilidade dos corpos que ocupam uma construção e desconstrução da definição acerca dos valores, das estratégias de combate a essas capturas da patente, do nome, da formatação? E o que dizer dos universos de composição singular, das infinitas aberturas coletivas em que nos doamos para a construção de um espaço invalorable do ponto de vista institucional nas sessões de CI abertas e gratuitas? Ou será que nada disso ocorre? Ou será que necessita ser dito, sublinhado, arquitetado, sintetizado nessa espécie de cláusulas da superestrutura linguística, legitimadas para que o poder do capitalismo não nos engula? E, convenhamos, não é um lugar proibido transpor-nos para a realidade linguística, posto que ela já foi experimentada, articulada, nas tantas edições da *Contact Quartely* há mais de 40 anos, onde temos os posicionamentos, os embates, as relações no qual o pensamento acerca do CI é registrado e disseminado. O que estava acontecendo? De fato era extremamente necessário discutir as relações econômicas do CI em meio ao modelo capitalista que surgiu de 1972 para cá com novas demandas e investimentos, mas não retroceder a um tipo de problematização sobre patentear ou não o CI, no qual havia sido feita há quase meio século atrás. Mas com que armas, com que articulações, com que conceitos o palestrante discutia e questionava esse novo momento do capitalismo e do CI, em que lugares de embate ele trazia esse problema? Para uma velha colocação ideológica: necessitamos nos proteger das armas do mercadoria, necessitamos levantar uma bandeira institucionalizada, necessitamos nos fazer reconhecidos enquanto mercadoria valorada segundo a lógica de nossos objetivos e de nossos consensos. Alguém também havia esquecido de avisar que sua tentativa benevolente e paternal de proteger o CI de seja lá que merda fosse já não era possível, não há um fora legitimado por um poder que nos constrange diretamente enquanto mercadoria e lógica de consumo. A única economia possível, ainda alcançável para os bailarinos que inventam seus ritmos, suas danças, suas espécies de desorientações, estranhamentos e conexões, é exatamente a de burlar qualquer espécie de lógica que opera, primeiramente, em nossos pensamentos, em nossos corpos.

Nos proteger de quem? Do que? Vivemos isso, nascemos nisso, somos frutos dessa

lógica, pensamos nesse embate, e tentamos resistir exatamente onde ainda é possível, na luta cotidiana imperceptível do nosso poder de afecção. Não há instituição que já não esteja em nossos corpos, não há limite possível, proteção, conforto, para que ainda constituir mais cláusulas? Para que supor, mais do que já supomos em nossos confortos, essa aptidão de registro do limite, de limitações em registro. O corpo já é mercadoria, em seus mínimos enredos, comunicações, relações, expressões, é nessa realidade que ele sobrevive, e é nisso que sucumbe, que colapsa. Como haveríamos de nos propor enquanto tentativa de proteção mercadológica exatamente ali, onde primeiramente e imediatamente já somos a própria mercadoria? Isto é, a proteção possível já não existe mais, e tentar ela por meio de uma institucionalização chegava a ser patético.

Essa palestra reverberou em vários meios, virou um artigo da *Contact Quartely* com respostas de Adrian Russi, Eckhard Müller, Sara Shelton Mann, Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Nita Little e Nancy Stark Smith. Todos elegantes e sintéticos em suas respostas, mostraram que essa discussão não está morta, e nunca esteve, mas que esse perigo real de uma certa captura das garras capitalísticas já não é possível no sentido macroestrutural, pois a estrutura mesma do CI, quer dizer, sua falta de estrutura, mesmo que exigida uma certa publicidade de ideia, não se fazia em tornos ideológicos, em tons bem definidos, não comportava, e nunca comportou, esse tipo de legitimidade em mercadoria esclarecida. Nem o *fast-food* técnica somática, nome marcado da atitude histórica e mercado enlatado do discurso pronto. Pois se a liberdade desse palestrante em mostrar suas ideias e concepções acerca do CI esteve exposta de tal maneira no “maior” festival do mundo deste estilo de dança, a abertura mesma para que surjam tais embates era sua não institucionalização, permitindo, inclusive, a exposição da suas ideias. O palestrante, de postura rigorosa e protetor, atualizou uma discussão que afirma, mesmo no risco de sua suposta falta de limites estruturais, uma coletividade que ativa uma estranha lógica de dançar seu pensamento, e a resistência que promulga sem o pânico do medo, a vertigem de talvez cair em um conforto inercial de sua possível institucionalização, de sua patente.



Figura 35. VI Encontro Internacional de CI em São Paulo -2015. Foto: Carol Barreiro.

Agosto/2016

Que nos vendemos, que burocratizamos a cultura ao nível do Significante, do Capital, fato, no Brasil a cultura do edital é o que move as criações coletivas. Mas, ao mesmo tempo, nossos hermanos latino-americanos não obtém a quantidade e a disponibilidade dos programas de políticas públicas como o Brasil obtém, e produzem, muitas vezes, em maior quantidade, obtendo também uma vitalidade qualitativa de sobrevivência bem diferente da nossa. A facilidade brasileira, ao mesmo tempo que nos dá mais condições (ao menos nas últimas décadas), nos formata muitas vezes exatamente nas condições dos editais. Os editais de manutenção de grupos já é de um profissionalismo extremo, onde o reconhecimento da trajetória do grupo, das relações técnicas, do alcance internacional e de todas as quinquilharias do reconhecimento da figura do coreógrafo-diretor, podem gozar de um pouco de ar respirável para manter seus bailarinos por, ao menos, um ano, em condições mínimas para que o esquema profissional de fato ocorra. Este tipo de conquista é também extremamente necessária para uma representatividade da dança dentro do macrosistema cultural. Ter um trabalho contínuo fora dessa lógica é, ou suicida, ou extremamente dependente de um tipo de bailarino que faz “arte quando dá”, entre os intervalos de sua função-Capital para manter o jogo bio-burocrático da sobrevivência cotidiana. Mas o “quando dá” também não é uma forte resistência? Paralela às reverberações de um profissionalismo na área da dança que se faz em torno das relações pessoais, envolvendo núcleos de pessoas renomadas que só se reconhecem entre si, explorando o mercado dança contemporânea através de jogos de influência, de curadorias renomadas, manutenção de

grupos que se impõem, muitas vezes, somente através do glamour do reconhecimento do nome, cria-se também uma outra dança. Muitas vezes, no Brasil, vemos ainda a subordinação de um corpo de baile que se doa a uma estratégia de criação sem as mínimas condições trabalhistas que pressupõem uma rotina diária de treino e produção em dança, em prol no nome e da história, bailarinos se vendem às cias de dança que obtém como fonte de renda alguns cachês e, quando vez outra ganham editais, conseguem pagar um salario mínimo por mês durante quatro ou cinco meses. Sabemos também que é uma batalha árdua para os coreógrafos e diretores de cias de dança manter o grupo, ter mais de dez anos de caminhada, mas a pergunta aqui é: o que faz essas companhias de dança serem realmente companhias de dança, isto é, o que faz que as companhias de dança sejam um coletividade e não uma imposição de criação em prol de um nome sediado na figura do coreógrafo? Não são companhias de coletivos, pois são, muitas vezes, apenas os nomes de coreógrafos recriando os corpos dos bailarinos conforme suas decisões corticais. Nossos grupos ou sobrevivem na árdua tarefa de coletivizar o processo criativo, demandando uma postura de inovação das relações de poder que uma cia de dança obtém, ou na relação habitual de poder em que o coreógrafo, solitário, insiste e resiste com o nome da cia, tendo uma grande mobilidade de bailarinos que por ali passam, mas nunca permanecem. Salvo algumas raras exceções. Dos dois lados, grandes problemas, geralmente as cias de dança já dispõem de um reconhecimento maior e de uma trajetória consolidada que garante a facilidade de ganhar apoios e editais, e os coletivos, que sobrevivem “como dá” dentro das relações de poder tanto de sua sobrevivência cotidiana, quanto do próprio mercado da dança que preza pelo reconhecimento de cias comandadas por um coreógrafo, fazem o que podem quando podem. Em ambas formas de operação das forças de criação, problemas: 1) o bailarino-funcionário mercantilizado que incorpora os passos de uma criação alheia, sem a possibilidade de uma relação de singularização com os procedimentos criativos coletivos; 2) Os coletivos que constroem uma reestruturação total de suas esferas existências para partir ao desconhecido, para a experimentação dos bandos, sem a constituição necessária de um cargo-chefe, relações transversais de aprendizados que, vez ou outra, não se sustentam, caindo na armadilha minuciosa por uma espécie de poder hierarquico e por um combate de egos em conflitos de opiniões.

Esses coletivos se desestruturam por essa impossibilidade de criação coletiva, não sustentam a lógica de uma nova relação coletiva. Deixando bem claro que, segundo Nietzsche, “não há fatos, somente interpretações”(NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976,

p.26), ousou aqui concatenar com minhas interpretações singulares e de tudo que vivenciei acompanhando de dentro, de perto, de longe e de fora as rotinas e os conflitos tanto de coletivos de dança como de companhias de dança profissionais, para descrever tais “fatos”. Mesmo se o bailarino investe numa carreira solo, notamos que ele sempre irá gerir um grupo de pesquisa, dar aulas, isto é, sempre está em algum processo de coletivização em que sua figura tende a ser reconhecida enquanto nome singular de tal ou tal empreendimento. Nunca o anonimato dos bandos, a reestruturação performativa de elementos díspares, de lugares de poder que se renovem enquanto corpos embrulhados do que percorre num coletivo, com suas diferenças singulares assimiladas e expandidas, com suas reestruturações inaugurais de uma dança com corpos distintos que se revelem nesse aprendizado mútuo, que resistam dentro dessa forma de operação de poder não ditatorial, sem as fofocas de grupinhos e sem a competitividade exorbitante de suas funções egóicas. E que não se confunda também, em resumo simplista na forma de “tirar de jogo as hierarquias” dos processos criativos na dança, como a crença em acreditar em mecanismos democráticos, em que uma certa transversalidade já instituída enquanto justiça e igualdade de relações norteiem as interpretações ainda baseadas em certas disposições morais. Normalizar um coletivo também pode se dar na aniquilação de suas diferenças através do discurso de sempre garantir uma disponibilidade ao outro, uma verticalização das multiplicidades em infantilização de valores emocionais calcados na harmonia, na relação não-violenta, na paciência pacífica.

Sabemos que a violência, o disparate, as tensões sufocantes de resistir em um grupo enquanto coletividade, também passa por esses lugares, e que uma maquiagem “de compreensão” da valores travestidos de “entendimento e cumplicidade acima de tudo”, muitas vezes somente nubla os aspectos dos choques reais entre os corpos. Que seja um bando, mas não um bando de rebanho que arrebanha-se enquanto coletivo também, mas, talvez, bandos de animais selvagens cada qual com sua experiência que obtém formas de forças de afecção distintas, mantendo as singularidades ao ponto de não cair na condição do sujeito, tanto do lugar de poder hierarquizado por entre o renome do diretor, como maquiado de relações democráticas. Sabendo também que existem poucas realidades constitutivas de processos criativos em que, mesmo na macroestrutura do “diretor/coreógrafo/chefe” de uma companhia, pode se efetuar numa forma de relação não-hierarquizada, e mais afirmativa da própria dança que surge no corpo de baile, nos bailarinos.

Mas, talvez a pergunta para os coletivos de resistência na luta cotidiana de suas relações micropolíticas seja essa: quando são feitos os choques, os conflitos, as dispersões, as

confusões, os ditos “erros” que beiram a vertigem de uma fragmentação dos coletivos, como eles se impõem e são desenvolvidos? Ainda através de valores emocionados e espiritualizados, frutos de pequenas disputas valoradas em certas imagens ideológicas (democracia, igualdade, pacifismo) ou podem surgir enquanto potencialização das diferenças e incorporação de processos de construções de subjetividade, sem o ressentimento que cabe ao ego promulgar quando se encontra ferido ou vitimado nos seus conflitos imanentes e iminentes? Seríamos capazes de gerir o conflito e de afirmar suas relações de diferença sem cair nas armadilhas do Significante, do Capital, dos fascismos relacionais, dos joguinhos que se formam em representação molecular de todas essas tecnologias do poder que comanda o imperativo da mera reatividade? Que tipo de dança se faz no processo criativo que desfigure as condições colapsantes do Capital? Quando a dança pode se tornar, dentro de uma produção cultural, fruto e fato de uma resistência em sensibilização tanto de suas relações macropolíticas, como de suas instâncias micropolíticas? Quando a potência de sua fuga não se submete somente na condição de subordinação ao coreógrafo-chefe, nem ao ditador de nossa ecosfera mental (o chefinho existente em cada um de nós) que formaliza as relações de afecção singular, posto que ela demanda um saber coletivo e uma forma de organização que realmente resista e insista, quando poderemos talvez afirmar que há, então, resistência dançada? Muito radical e utópica essa possibilidade? Talvez não, indicação da eterna e sempre atual pergunta de Spinoza: “o que pode um corpo?”

Atualizando um pouco mais essa questão spinozista, talvez possamos traduzí-la, quando de encontro ao CMI no seus processos de produção de subjetividade, em questões diretas dos primeiros diagnósticos de nosso colapso: o quanto seu corpo ainda aguenta de pequenos fascismos? Sejam eles estruturas profissionais, sejam eles relações moleculares de coletivos pressupostos em não-hierarquias, sejam eles nas relações de si para si, nas três ecologias de Guattari que se fazem e se refazem transversalmente em polifonia de subjetivação, quantos fascismos pode o corpo ainda suportar para que, enfim, se faça um corpo, outro, que possa, dançar? Haveria saída não ideológica, contra-molde de operação cultural, haveria bandos de bailarinos? O CI tende a esses contornos, mas seria ele também resistência ao CMI?



Figura 36. Mural “ O que é Contato Improvisação?” do V Encontro Internacional de CI em Ilhabela/SP, 2015.

Fevereiro/2015

A **não-aula**. IV Encontro Internacional de CI em Ilhabela/SP. Aula del maestro Nicolas Cottet, do Chile. Pergunta: o que é CI? Silêncio. Propõe, então, escrevermos sobre o que é o CI para cada um. Fazemos um mural. Colamos e depois observamos o que cada um ali entende por CI. Logo depois nos pede para reverenciar uma foto do Steve Paxton, com saudações marciais de Aikido. Alguns começam. Outros param. O que ele quer? Logo depois ele mesmo faz essa pergunta: o que queremos? Por que, dentro dos processos de relação das aulas de CI ainda há um comando explícito na figura do professor? Ele questiona. Tudo bem, dentro da lógica consumista de nossa anestesiada função de receptores, procuramos pagar por um algum produto para obter dele um consumo, algo que possamos mastigar, incorporar, receber. Mas, dentro da lógica mesma operando na relação entre professor e aluno, o que ele tem a oferecer e o que nós estamos dispostos a consumir?

Essa questão se evidenciou em uma roda de silêncios. O professor propõe: vamos decidir o que fazer juntos. Silêncio. O que queremos? Uma aula. O que é uma aula? Um experimento coletivo que necessita ser comandado? Pronto, a armadilha estava armada. Então vamos conversar sobre isso. Tá bom, abre-se mais uma dessas infinitas rodas de₂₀₄

conversa em que, geralmente, não chegamos a lugar algum, mas tudo bem, não esperávamos chegar também a algum lugar... ou esperávamos?

Logo a inquietação de alguns se fez: vamos dançar, vamos parar de falar. Não, alguns querem continuar falando, quantos? A eterna votação. Alguns dizem que estão lá para aprender, por isso foram para a aula. Mas, por que o processo de aprendizagem passa por, necessariamente, alguém no comando? Porquê esse alguém parece ter algo a passar para os outros. E o iniciante não teria? É questão de didática e experiência. Mas, o que é ter experiência? E por aí fomos indo.

Como a conversa ia e vinha com silêncios esporádicos sem a resolução do que faríamos, posto que já estávamos fazendo, discutindo a prática e as condições de uma formalização do comando nas aulas. Alguns corpos ainda se mostravam longe daquela atividade discursiva e gostariam de dançar. Como não havíamos encontrado nenhuma resolução coletiva sobre o que fazer, o professor indica: vamos fazer um *round robin* - estrutura de improvisação no qual elenca-se um número de bailarinos para dançar, os outros observam, se alguém resolve dançar deve entrar na dança de uma dupla ou de um trio e um outro sai, mantendo a mesma quantidade de danças indicadas no início da atividade, tendo assim, sempre observadores das danças que se desenrolam. Pronto. Um comando. Ninguém foi contra, ninguém foi a favor, aceitamos. Fizemos então o *round robin* por fazer, já que não chegamos a nenhuma consenso, a nenhuma possibilidade de desenvolver uma pesquisa coletiva, aceitamos a primeira sugestão prática que apareceu. Tudo bem? Não. Não está tudo bem. O que fizemos? Tentamos operar pela lógica que já não nos cabe, a lógica que constitui qualquer hierarquia de poder. Como? Fazendo com que nossa tentativa de gerir algo coletivamente se barrasse na lógica mesma em que tentávamos questionar, tentando por meio da verbalização constante o preconceber de uma atividade a ser experimentada. E como poderíamos sair disso? Não sei, mas morrer na praia durante a discussão e depois aceitar uma ideia só porque não chegamos em um consenso sobre o que fazer, parece um pouco estranho. Mas, e se começássemos a fazer algo sem estabelecer o foco iria se tornar qualquer coisa, sem um foco comum em aberto experimento... ia se tornar uma jam. Uma jam é algo sem foco coletivo? Não, mas também não é uma aula coletiva. E por que temos que fazer com que o caos de nossa coletividade em possibilidade de construção se baste na segurança do objetivo pressuposto, por meio de uma verborrágica mania de constituir regimes de escolhas e decisões? Não estamos também, quando em discussão interminável sobre o que fazer, apenas instaurando um caos da coletividade com uma certa lógica, pressupondo que

chegaríamos em algum lugar? E chegamos! Onde? Aqui, agora, discutindo sobre nossa possibilidade de fazer algo coletivamente que escape de uma estrutura, por mais que sempre tenhamos o risco de se bastar em atualizar a lógica dessa mesma estrutura. É... algo que experimentamos. Obrigada pela não-aula, gracias por el riesgo Nico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **A Comunidade que Vem**. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARDET, Marie. **Pensar con Mover: un encuentro entre danza y filosofia**. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2012.

BEIGUI, Alex. **Performances da Escrita**. Revista Aletria, vl.1, n.21, UFMG.

BERARDI, DENISE & NOBER, Jeffersón. *Capitalista e Capitalístico*. Porto Alegre: URGs, site E-Psico, 2006. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/epsico/subjetivacao/espaco/capitalista-capitalistico.html>

Acesso em: 14.05/2015.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Ed.UNESP, 2004.

BIFO, Franco Berardi. **A Fábrica da Infelicidade – trabalho cognitivo e crise da new economy**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.

_____. **Félix – narracion del encunetro con el pensamiento de Guattari, cartografia visionaria del timepo que viene**. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2013.

_____. **La Sublevación**. Buenos Aires. Ed. Hekht Liros, 2014.

_____. **Patologias de la hiperexpresividad**. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es> Acesso em: 29/07/2015

_____. **O comunismo está de volta, mas deveríamos chamá-lo de terapia de singularização, 2010**. Disponível em: <http://pesquisa-resistencia.blogspot.com.br/2010/07/texto-do-franco-berardi-bifo.html>. Acesso em: 23/3/2015

_____. **Pânico, Guerra e Semio-Kapital**. Disponível em: <http://pt.protopia.at/wiki/Rizoma> Acesso em: 15/01/2016

BORNHEIN, Gerd (org). **Os Filósofos Pré-socráticos**. São Paulo: Ed.Cultrix, 1998.

CANFORA, Luciano. **O mundo de Atenas**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário de Gilles Deleuze- entrevista de Claire Parnet, 1988-1989**. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acesso em: 05/06/2015

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed.34, 2005.

_____. **Mil Platôs vol.4 – Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil Platôs vol.5 – Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010

DELIGNY, Fernand. **O Aracniano e outros textos**. São Paulo: Ed. N-1,2015.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

GIACCOIA, Oswaldo Jr. **Resposta a uma questão: o que pode o corpo? Em Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (org). Fortaleza: Ed. Relume Dumará, 2002.

GIL, José. **Movimento Total : o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. **Abrir o corpo. Em: Corpo, Arte e Clínica**. ENGELMAN, Selda & 207

FONSECA, Tania Maria Galli (orgs.). Porto Alegre: Ed. URGs, 2004.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. **As Três Ecologias**. Campinas: Ed. Papyrus, 2009.

_____. **Da produção de Subjetividade. Em: Imagem Máquina**. PARENTE, André(org). São Paulo: Ed.34,1993.

GUATTARI, Félix & ROLINIK, Suely. **Revolução Molecular- pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1977.

_____. **Micropolíticas, Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Ed.Vozes, 1996.

JWING-MING, Yang. **La Raiz del Chi Kung Chino**. Madrid: Ed.Mirach, 1992.

KELSSELMAN, Susana. **El pensamiento corporal: biopolítica de las sensaciones**. Revista TOPIA – psicoanálisis, sociedad, cultura. Edição: *La Sociedad del Asfalto*. Buenos Aires: Año XVIII, n.49, abril/julho 2007.

KOOGAN & HOUAISS. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. Rio de Janeiro: Ed. Seifer, 1999.

LAZZARATO, Mauricio & MELITOPOULOS, Angela. **O Animismo Maquínico**. Cadernos de Subjetividade n.13 ,PUC, São Paulo, 2011.

LITTLE, Nita. **Em Contato - as habilidades do contato improvisação**. In: aula do projeto DF IMPROVISA DANÇA. Brasília, Maio/2012. Disponível em: <http://www.dfimprovisadanca.com.br>

MACHADO, Angelo. **Neuroanatomia funcional**. São Paulo: Ed.Atheneu, 2004.

MYERS, Thomas W. **Trilhos anatômicos – meridianos fasciais para terapeutas manuais e do movimento**. São Paulo: Ed. Elsevier, 2010.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche**. São Paulo: Anablume,1997.

NEGRI, Toni. **Exílio seguido de Valor e Afeto**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. **Assim Falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Gaia Ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. **Humano demasiado humano**. São Paulo: Cia de bolso, 2013.

_____. **Sobre mentira e verdade**. São Paulo: Ed. Hedra, 2008.

NOVAC, Cynthia. **Sharing the Dance- Contact Improvisation and American Culture**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PAXTON, Steve. **A Short History of Dance From an Outsider's Point of View**. Transcrição da palestra realizada em Španski borci, em 13/04/2014. Disponível em: www.enknap.com/att/1935.html

Filmagem da palestra realizada em Španski borci, em 13/04/2014. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=fG36RLHKFKg>. Acesso em: 25/10/2014.

_____. **Steve Paxton's Talk at CI36, 2008**.

Disponível em: www.contactquarterly.com/contact-improvisation/webtexts/view/paxton-talk-at-ci36 Acesso em: 20/04/2015.

_____. **Drafting Interior Techniques. In Taken By Surprise**. Wesleyan University Press, Middletown, 2003.

_____. **Material for the spine, a movement study**. DVD, Contradanse, 2008.

_____. **Hier-Visibility**. Contact Quartely's Sourcebook I. Northampton: Contact Editions, p. 167, 1997.

_____. **Drafting Interior Techniques. In Taken By Surprise**. Wesleyan University Press, Middletown, 2003.

_____. **Fall After Newton, 1983**. Disponível em: <http://artsalive.ca/en/dan/mediatheque/videos/videosDetails.asp?mediaID=428> Acesso em: 24/10/2014

_____. **A queda depois de Newton**, 2013. Tradução de Pedro Peñuela.

Disponível em: http://media.wix.com/ugd/d692a6_2527a00895cf4675b2981027868fa2f6.pdf Acesso em: 24/10/2014.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo, cartografias do esgotamento**. São Paulo: Ed. N-1, 2013.

_____. **Como Viver – Só**. Palestra do 4º Seminário: VIDA COLETIVA – Seminários Internacionais para a 27ª Bienal de São Paulo. 2006.

Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/>

Acesso em: Data do último acesso: 13/10/2014.

SALAS, Roger. **“He vivido cada sonido” El gurú de la danza reflexiona sobre el**

poder del bailarín y desnuda su filosofía de trabajo. Espanha, jornal *El País*, 14/08/2014.
Disponível em:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407259863_820362.html.
Acesso em: 21/04/2016.

SMITH, Nancy Stark. **Editor's Note: A Judson Contact Relay- A legacy of ambiguity.** Contact Quartely's Sourcebook I. Northampton: Contact Editions, p. 77, 1997.

STRATHERN, Paul. **Newton e a Gravidade.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2011.

_____. **Geopolítica da Cafetinagem.** In: FURTADO, Beatriz & LINS, Daniel(org). Fazendo Rizoma. São Paulo: Ed. Hedra, 2008.

_____. **Com o que você pensa?** Núcleo de estudos da subjetividade – PUC-SP. 2007. [Apostila]. Disponível em: www.blogdoestudiofla.blogspot.com Acesso em: 13/02/2015.

_____. **“Fale com ele” ou como tratar um corpo vibrátil em coma.** Núcleo de estudos da subjetividade – PUC-SP, 2003.

Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>

Acesso em: 02/06/2016.

ROSZAK, Theodore. **El Nascimento de una Contracultura.** Barcelona: Ed. Kairos, 1970..