

Contato Improvisação como uma Arte de viver

Contact Improvisation as an Art of living

Jörg Schmid¹

Tradução: Bruno Garrote M.²

Resumo

A presente tradução selecionou uma parte do doutorado Contato Improvisação como Arte de viver, de Jörg Schmid da Universidade Philipps de Marburgo. A seção traduzida traz uma fundamentada e clara pesquisa sobre a origem da forma de dança Contato Improvisação (CI), o contexto cultural da época, as influências dentro e fora da história da dança e da performance, além do desenvolvimento das primeiras gerações de dançarinos e professores de CI. Essa tradução pretende contribuir para o cenário da dança e dos estudos performáticos, mostrando a importância dessa crescente e mundialmente disseminada forma de dança contemporânea e pesquisa de movimento corporal, ainda pouco estudada no Brasil.

Palavras-chave: Contato improvisação; dança; performance; história.

Abstract

This translation selected a part of the doctorate Contact Improvisation as an Art of living of Jörg Schmid from the University Philipps Marburg. The translated section brings a grounded and clear research about the origins of the form dance Contact Improvisation (CI), the cultural context of that era, the influences from inside and outside of the dance and performance history, aside from the development of the first generations of dancers and teachers of CI. This translation intends to contribute to the scene of dance and of performance studies, showing the importance of the growing and worldly disseminated form of contemporary dance and bodily movement research, yet scarcely studied in Brazil.

Keywords: Contact improvisation; dance; performance; history.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Tese de doutorado de Jörg Schmid pela Faculdade de Educação da Universidade Philipps de Marburgo, 2011.

² Prof. Dr. Universidade de São Paulo (USP). garrote.bg@gmail.com

NOTA DO TRADUTOR

Essa é uma tradução parcial da tese de doutorado de Jörg Schmid pela Faculdade de Educação da Universidade Philipps de Marburgo, 2011; relativas às páginas 56 a 75 do texto original. A tese completa em alemão pode ser encontrada no seguinte link disponível gratuitamente pelo autor (em seu site pessoal) e pela universidade: <http://joerg-lemmer-schmid.de/index.php?id=6> - Acesso em: 19 dez. 2016.

Os [colchetes] ao longo desta tradução são manifestações do tradutor no intuito de facilitar a leitura.

Tentou-se manter a disposição das imagens/figuras, tabelas, separação de subtítulos etc. da maneira mais fiel possível ao texto original. Outrossim, não se alterou a numeração original dos títulos e subtítulos – deste modo, esse texto, ou suas imagens/figuras, não se inicia com o número “1”, uma vez que se trata de uma seção já no meio da tese.

Apesar desta tese de doutorado ter sido disponibilizada pública e gratuitamente pelo autor e pela universidade, por uma questão de cortesia o tradutor consultou o autor Jörg Schmid sobre esta tradução para o português e ele entusiasmadamente apoiou esse projeto e afirmou não ter problema nenhum a respeito de direitos autorais e de publicação desta tradução.

O formato de citação e referências bibliográficas foram mantidas assim como estavam no original alemão, no intuito de não alterar o estilo do autor e também por ser um formato claro, facilmente compreensível e semelhante à metodologia de pesquisa acadêmica brasileira.

Boa leitura.

Contato Improvisação como uma Arte de viver

2.4 Contato Improvisação

A dança [Contato Improvisação] serve como um território [wilderness] para aventura, um parque de diversão com suas portas destrancadas, um laboratório para compreender as funções e a física do corpo, um telescópio para a observação da mente, uma performance encenando uma relação.

(Cheryl Pallant, 2006, p. 42)³

Após uma introdução ao Contato Improvisação e uma descrição fenomenológica segue a sua posição na história da dança, bem como uma descrição detalhada da sua história de desenvolvimento e posteriores avanços.

Introdução ao Contato Improvisação

Contato Improvisação é uma forma de dança contemporânea, que foi apresentada em 1972 pela primeira vez sob esse nome, sob a orientação de Steve Paxton (ver figura 2.5), para um público.



Figura 2.5 - S. Paxton e N. Stark Smith, 1972
Foto: Stephen Petegorsky

³ Entrevista Friburgo, 2010.

Hoje o Contato conta “no domínio da dança como um dos mais significativos estilos do pós-moderno.” (Kirschner, 2000, v65). Paxton, o coreógrafo frequentemente chamado de pai do Contato, descreve essa forma de dança assim:

Contato Improvisação é uma atividade que está intimamente relacionada com outras formas de dueto, como abraçar, lutar, artes marciais orientais e com o jitterbug (swing), e que envolve um vasto campo de movimentos – da tranquilidade até formas altamente atléticas. Esta forma dita um tipo de movimento que é sempre consciente, continuamente alerta e preparado. Um aspecto relevante é o constante contato entre os dançarinos, um apoio mútuo e renovadas descobertas, onde as leis físicas da gravidade, inércia e atrito são incluídas em relação com a massa corporal. Não se tenta alcançar resultados, mas, sim, experienciar a realidade física [physikalische] e corporal [physische] em constante mudança com uma razoável inserção de força e energia (Paxton, 1981, p. 46).

Descrito de forma mais geral é o “Contato Improvisação [...] um campo de vivências corporais alargadas, que é baseado em um estado de alerta, estar-presente e abertura, e que exige contato com o próprio corpo.” (Brinkmann, 1990, p. 50). Cada vez mais, novas tentativas de definição sobre Contato são publicadas. (ver, p. ex., Kaltenbrunner, 2009, 13f). Uma definição universalmente válida sobre Contato Improvisação e sobre como ele deve ser corretamente dançado não existe. A dançarina e autora Nancy Stark Smith é co-fundadora dessa forma de dança. Stark Smith é estimada como a figura central, que contribuiu para a propagação e profissionalização desta forma de dança praticada agora em todo o mundo. (Walker, 2010⁴; Hennessy, 2009⁵; Mauch, 2010⁶). Na sua opinião o Contato também não deve ser definido, pois isso poderia limitar posteriores desenvolvimentos. Em um ensaio de 1978 ela escreve: “A definição está no fazer!”. (Stark Smith, 2003, p. 156).

Eu pessoalmente tenho a compreensão de que o núcleo do Contato Improvisação consiste em dois ou mais dançarinos seguindo a dinâmica que surge de uma área de contato em comum. A dançarina e escritora Cheryl Pallant enfatiza que sem um mínimo de toque, não se pode falar de Contato: “Se um ponto de contato nunca é estabelecido, a dança perde a sua distinção enquanto contato improvisação”. (Pallant, 2006, p. 22).

A faixa etária dos dançarinos de contato ativos se estende de pequenos bebês até idosos (ver Figura 2.6).

⁴ Entrevista Friburgo, 2010.

⁵ Entrevista Friburgo, 2009.

⁶ E-mail Contato 2010.



Figura 2.6 - Performance-Contato com idosos
Foto: K. Horigan

Mesmo as pessoas com deficiências físicas ou mentais dançam Contato. A “barreira de entrada” para se experimentar Contato é muito baixa em termos de pré-requisitos necessários. Precisa-se somente de um espírito brincalhão e explorador, e a prontidão para estabelecer contato corporal. Os princípios de movimentos subjacentes baseadas na dança são, de um lado, tão simples que podem ser rapidamente compreendidos e aplicados. Por outro lado, “o espaço para a exploração dos movimentos é tão ilimitado que, mesmo depois de 36 anos de dança regular, o Contato simplesmente não se torna chato” (Stark Smith, 2005)⁷. Habilidades técnicas e de aptidão física em termos de dança somente ampliam o espaço de movimento dos dançarinos, mas não são pré-requisitos. Outra particularidade do Contato Improvisação consiste em que ele normalmente é dançado sem música. Deste modo, os impulsos para o movimento não são dados por um ritmo de fora, mas surgem exclusivamente do momento.

Na seguinte descrição fenomenológica dois princípios de movimento essenciais do Contato Improvisação serão descritos. É uma tarefa difícil descrever uma forma de movimento com palavras. Embora seja fácil ter na *internet* uma impressão visual, seria novamente mais indicado que se deixasse desvelar o núcleo essencial desta forma de dança pela experimentação própria.

Descrição fenomenológica

Duas ou mais pessoas se movem em constante contato físico com o outro através do espaço sem se limitar por formas estabelecidas ou sequências de passos. Em um processo permanente de “negociação” não-verbal os dançarinos desenvolvem os seus movimentos a partir da vivência imediata e da sua compreensão direta.

As danças nascidas do momento podem assumir qualidades muito diversas. Elas podem ser vigorosas, acrobáticas e rápidas, ou também muito suaves, sensitivas e

⁷ Comunicação pessoal, Friburgo, 2005.

lentas. Independentemente da qualidade e da dinâmica da dança, o Contato baseia-se essencialmente em dois princípios de movimento:

1) O princípio do *ponto de contato em rolamento*: ele inclui a manutenção do contato corporal, enquanto os parceiros movimentam-se em direção ao outro, afastam-se, vão acima, em torno ou abaixo de si. Aqui se tenta deixar rolar um ponto de contato perambulando continuamente entre os corpos. Este ponto de contato rolando ao longo do corpo também pode ser freado ou deslizado. Também em ambientes de língua alemã é utilizado para isso o termo inglês “sliding” [deslizar].

2) O princípio da mútua *entrega e recebimento de peso*: ele pode se referir a todas as partes do corpo e ocorrer em muitas gradações – desde um delicado reclinar até uma entrega de peso completa. Também pode acontecer de se perder o ponto de contato por um tempo, no intuito de ser novamente estabelecido. Aqui se fala de “entrar e sair do contato” [in and out of contact] ou também de “viajar” [traveling].

Da combinação de ambos estes princípios básicos resulta na dança um jogo tridimensional com o equilíbrio, no qual ambos os parceiros de dança se movem em um campo de excitação entre estabilidade e mobilidade como um corpo em comum. As bases são a lei da gravidade, a força centrífuga, o *momentum* e o atrito.

“Embora a forma de dança seja improvisada, há sequências de movimento (‘caminhos’ [pathways]), que, devido a princípios anatômicos, funcionam particularmente bem”, explica Jörg Hassmann (2009)⁸, um dos mais renomados professores de Contato da Alemanha. Quando uma “técnica” é ensinada em aulas de Contato, trata-se de transmitir padrões de movimentos sempre redescobertos ao longo dos anos como “testado e aprovado”, como, por exemplo, o elevador pélvico [Becken-Lift] (cf. Keogh, 2002, p. 6). Aqui, no entanto, não se deve aprender uma forma exata, mas se experimentar o prazer de uma eficiência física, quando um único e ótimo ângulo, alavanca ou balanço é utilizado para uma sequência de movimentos. Mesmo quando o Contato, visto de fora, possui uma estética muito especial, isto não é o objetivo dos dançarinos. “O que importa é o fluxo contínuo da sensação, a conversa cinética entre os dançarinos envolvidos, não o seu entretenimento ou valor estético para um olhar crítico de fora” (Pallant, 2006, p. 26). A estética é sensorial e somente pode, portanto, ser experienciada pela prática. Belo é aquilo que é sentido como bom. O prazer surge principalmente nos momentos em que os corpos constroem uma unidade simbiótica e os movimentos são produzidos a partir de uma lógica sentida como se vinda de si próprio. “A forma estipula um modo de se mover, que é relaxado, sempre atento, preparado e dentro de um fluxo” (Kaltenbrunner, 2004, p. 14).

Para mim pessoalmente o estímulo especial desta dança está no inesperado e na expansão das próprias possibilidades de movimento. Mesmo se eu colocar um claro impulso de movimento não é previsível a direção *final* e a dinâmica da dança, devido aos movimentos do meu parceiro. Assim, por exemplo, um movimento ascendente iniciado por mim pode ser, devido a um suporte de meu parceiro de dança, subitamente intensificado, de forma que eu me encontre inesperadamente nos ombros do outro. Esta força adicional surgida da sinergia dos dançarinos gera um sentimento de expansão para além de mim mesmo. Movimentos descendentes súbitos também

⁸ Entrevista Berlin, 2009.

são especialmente gatilhos emocionais. É impressionante observar, com que inteligência o corpo próprio se segura, quando o permitimos e não bloqueamos o fluxo do movimento por meio de contrações nervosas. “No Contato eu posso observar o meu animal, a inteligência de todo o meu organismo, não apenas o meu córtex frontal. Assistir ao comportamento instintivo aparecer vivamente é algo belo”, descreve Chris Aiken (2007)⁹, um conhecido professor de Contato da chamada “segunda geração” dos Estados Unidos.

Contexto cultural e histórico da dança

O desenvolvimento do Contato Improvisação como uma forma de dança contemporânea só pode ser compreendido diante do contexto de sua incorporação cultural e na história da dança. Conseqüentemente, devem ser descritos, portanto, os precursores e eventos principais para o desenvolvimento desta forma de dança.

O Prof. Heitkamp abriu o painel de discussão sobre a história do Contato Improvisação no Festival de Contato de Friburgo, de 2010, com as palavras: “Hoje nós vamos falar sobre *uma* história do contato. Por favor, estejam cientes de que existem muitas!”. Deste modo, ele se refere à subjetividade das reconstruções históricas e enfatiza as diversas influências que simultaneamente contribuíram para o desenvolvimento do Contato. Também a minha descrição é uma seleção daquilo que considero ser relevante: narrativas que surgem, citações de obras e trechos de entrevistas. Na seção seguinte serão mencionadas tendências e personalidades centrais da dança performática do século XX, as quais tiveram um significado essencial para o desenvolvimento do Contato Improvisação. Para uma descrição mais detalhada sobre a história da dança geral seria indicado uma literatura adicional (ver, p. ex., Odenthal & Niehaus, 2005 ou Peters, 1991).

Dança expressionista, dança moderna e pós-moderna

A história da dança no século XX é uma história da revolução estética. Por volta da virada do século, os dançarinos se rebelaram contra a ênfase exagerada de uma técnica estilizada e acabada [...] da dança acadêmica. Eles estavam à procura de novas possibilidades de unir na dança a expressão da alma com movimentos naturais (Brinkmann, 1990, p. 14).

A “dança livre” desenvolveu-se em 1900 como um ato de libertação de coerções e prescrições. Ela foi compreendida em sua emotividade como uma expressão de movimentos de reforma urgentes. (ver Kirchgraber, 2003, 177ff). Liberdade artística, criação que vem de dentro, da alma para fora, assim como a rejeição de formas rígidas dadas até então, como prescritas pelo balé clássico, conduziram à arranjos de “figuras corporais” completamente novas na dança livre. Na Alemanha desenvolveu-se a “dança expressionista”, como uma das formas mais fortes e maduras da dança livre, que conquistou, com seus protagonistas Mary Wigman, Charlotte Bara, Gret Palucca, Kurt Jooss e Rudolf von Laban, o gosto do público. (ver *ibid*). O posterior desenvolvi-

⁹ Entrevista Friburgo, 2007.

mento da dança expressionista alemã foi, todavia, severamente prejudicado pela era nazista. “Mary Wigman se afastou, e Rudolf Laban e Kurt Jooss tiveram que fugir da Alemanha” (Brinkmann, 1994, p. 14).

Nos EUA, a emancipação da dança do balé clássico tinha inicialmente feito um percurso similar. Principalmente com Isadora Duncan (1877-1927) e Martha Grayham (1894-1991), consideradas precursoras centrais para a dança expressionista e para o seu posterior desenvolvimento em “dança moderna” (cf. Novack, 1990, p. 185). A dança moderna deve ser distinguida da dança livre, de forma que não ocorre, como em Duncan e Graham, o aparecimento de

questões sérias, como o impacto do capitalismo sobre o trabalhador [...] ou mesmo de coreografia inspiradas a partir de símbolos dos sonhos de Sigmund Freud. Em vez disso, construía-se cada vez mais uma estética de movimentos próprios cada vez mais semelhantes ao balé clássico, com princípios de sincronicidade e arranjos no centro do palco [Raumzentrum]” (Kaltenbrunner, 2009, p. 16).

Eric Hawkins (1909-1994), José Arcadio Limón (1908-1972) e Merce Cunningham (1919-2009) foram coreógrafos importantes desta época. Em meados dos anos 40, a “dança moderna”, considerada até então como “revolucionária”, já parecia cristalizada e presa à convenções, de forma que logo se passou a procurar por novos caminhos. Mesmo nesta fase, Cunningham contava como um dos precursores centrais, que novamente quebrou os impasses da estética da dança moderna e a reconduziu para o material do “movimento puro” (ver Brinkmann, 1994, p. 14). Apareciam, p. ex., cinco bailarinos no palco e o próprio público escolhia, para quais movimentos deveriam voltar sua atenção. Não era dada pela estrutura para onde o público deveria direcionar a sua atenção. Oferecia-se à visão mais do que se conseguiria ver de uma só vez. O acaso tomou o lugar do significado pré-fabricado. Os bailarinos mostravam, p. ex., diferentes movimentos, que eles deveriam executar em ordem aleatória em 5 minutos no palco. Deste modo, surgia no momento alguns arranjos e sequências de movimento interessantes para o observador. Esse desdobramento nos anos 50 foi denominado mais tarde de “dança pós-moderna”. Na Europa e especialmente na Alemanha esse estilo de dança denominado aqui de “nova dança” encontrou, principalmente nos 70 com o advento da Pina Bausch (1940-2009), uma identidade nova e própria (cf. Kaltenbrunner, 2009, 17f).

A dança pós-moderna ou nova dança desdobrou-se desde os anos 70 em muitas direções diferentes, e inclui na Alemanha, sob o termo “dança contemporânea”, diferentes estilos de dança como, p. ex., B. breakdance, Hip-Hop, Butoh, Jazz-dance, bem como Contato Improvisação.

Agora, antes de descrever em seguida a específica história de desenvolvimento do Contato Improvisação, alguns fatores de influência central devem ser descritos, dos quais surge o Contato. As parcialmente bem detalhadas explicações constroem uma base importante para a futura análise do atual cenário do Contato.

Influências centrais

O Contato Improvisação não foi inventado a partir do nada por Steve Paxton. Sempre aparecem aqueles que afirmam ter visto Contato em diferentes performances muitos anos antes. “O Contato já estava há um tempo no ar. Steve simplesmente deu um nome ao todo e, então, isso trouxe um caminho independente (Hennessy, 2009¹⁰). Hennessy enfatiza, na introdução ao painel de discussão das “conversas sobre a história” do Festival de Contato de Friburgo de 2009, que há incontáveis pessoas, cujos nomes não são mais mencionados, que contribuíram para o desenvolvimento do Contato.

A nomeação do Contato Improvisação e o conceito de ele ser um experimento de dança peculiar são parte do que fez com que ele parecesse único. Muitos outros na dança tinham experimentado com ambos peso e improvisação, e ao longo dos anos 60 os exemplos abundam tanto de dançarinos específicos quanto de grupos de teatro-dança fazendo algo semelhante a ‘Contato Improvisação’, por exemplo [...] Daniel Nagrin, Anna Halprin, Julian Beck e o teatro vivo [Living Theatre] de Judith Malina, e assim por diante (Novack, 1990, p. 61).

Em textos e em histórias sobre a história de desenvolvimento do Contato Improvisação muitos fatores de influência diferentes e origens são mencionados. Nesse sentido, as três influências centrais seguintes são, em regra, especialmente destacadas: as inovações do Teatro-Dança de Nova Iorque “Teatro Igreja Judson” [Judson Church Theater] e o desenvolvimento da dança pós-moderna; as influências da dançarina e coreógrafa Anna Halprin; e, por último, diferentes tendências no âmbito do corpo e movimento impregnadas pelo espírito da época (ver Brinkmann, 1994; Novack, 1990; Albright, 2003; Pallant, 2006; e Kaltenbrunner, 2009).

O Teatro-Dança Igreja Judson

Muitas vezes, o início da dança pós-moderna é colocado juntamente com o surgimento do coletivo de dançarinos de Nova Iorque “Teatro-Dança Igreja Judson”¹¹ (1960-1964). Entre os dançarinos estavam: Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Lucinda Childs, Deborah Hay e Steve Paxton (ver Kaltenbrunner, 2009, p. 21). No painel “conversa sobre a história” no Festival de Contato de Friburgo 2005, Nancy Stark Smith falou sobre eventos significativos que, em sua opinião, tiveram uma importância central para o desenvolvimento da dança pós-moderna. Primeiramente estariam os dançarinos do Teatro-Dança Igreja Judson, estimulados, pelos ensinamentos de composição musical de Robert Dunn¹², a colocar em questão suas compreensões fundamentais sobre o que a dança realmente seria, onde ela

¹⁰ Entrevista Friburgo, 2009, tradução própria.

¹¹ [Algumas pessoas costumam denominar esse coletivo sem fazer referência à “Igreja”, ou seja, “Teatro-Dança Judson”. Aqui, porém, o autor preferiu utilizar o termo completo “Teatro-Dança Igreja Judson”, quicá para reforçar o fato ímpar desse coletivo – e de outros dançarinos e artistas em geral – poderem praticar, ensaiar e até apresentar em uma igreja, um local considerado, a princípio, improvável para esses tipos de atividades e movimentos artísticos alternativos. Hoje a Igreja Memorial Judson é considerada um espaço lendário por ter incentivado às artes, permitido o desenvolvimento de experimentações sem censura, e pelo constante apoio à causas sociais].

¹² Dunn tinha composto para Martha Graham, ele foi aluno de John Cage, que por sua vez tinha trabalhado por muitos anos com Cunningham (cf. Kaltenbrunner, 2009, p. 18).

poderia ser realizada e como uma apresentação poderia ser criada. Assim se desenvolveram, p. ex., as produções, nas quais o público, em um suposto salão de performance, era convidado por um alto-falante a olhar pela janela. Lá eles viam, nas ruas abaixo, os dançarinos, que começavam a dançar entre pedestres desavisados (ver Stark Smith in Mauch, 2009, p. 31). As produções deste coletivo de dançarinos davam um passo além de Hawkins, Limón e Cunningham. Eles queriam abandonar qualquer vocabulário de dança e utilizar movimentos do dia-a-dia, como sentar, deitar, rolar, cair ou também simplesmente ficar de pé. Eles se interessavam por movimentos que não exigiam formação em dança, de modo que qualquer um os pudesse executar e os trazer para palco (ver Kaltenbrunner, 2009, 20f). Esta “simplicidade” deveria construir uma ponte para o público, de forma que conteúdos politicamente motivados desencadeassem um maior envolvimento. Como protesto contra a Guerra do Vietnã, os dançarinos amarraram, p. ex., em uma performance, a bandeira nacional americana ao redor do pescoço para, em seguida, se despirem e continuarem a dançar. Para aquele tempo isso foi revolucionário. (ver Novack, 1990, p. 44). Suas apresentações refletiam os temas dos anos 60: paz, equidade, amor (livre), liberdade de expressão etc.

Como segundo evento significativo designa Stark Smith a produção “Projeto contínuo alterado diariamente” [Continuous Project altered Daily] (1969) por Yvonne Rainer¹³, onde a posição de liderança e o papel do coreógrafo são sistematicamente colocados em questão. O Teatro-Dança Igreja Judson experimentou esse estilo de trabalho cooperativo, novo na época. “O Igreja Judson era político no sentido que eles estavam procurando novas maneiras de perceber a performance e as relações entre o artista [performer] e o espectador”, explica o coreógrafo Cyrus Khambatta (2010)¹⁴. No final da peça já não era Rainer que conduzia o processo, mas um coletivo havia se formado. Deste coletivo surgiu depois a companhia “Grand Union” [Grande União] (ver Kaltenbrunner, 2009, p. 31).

Influências de Anna Halprin

Anna Halprin (1920*) e Merce Cunningham (1919-2009) deram os impulsos decisivos para a dança pós-moderna (Kaltenbrunner 2009, p. 18). A maioria dos dançarinos do coletivo “Grand Union” estudou, cada um deles, por algum tempo com Halprin e foram, assim como grande parte do cenário da dança da época, fortemente influenciados por ela, por seu pensamento e sua compreensão de dança (Seng 2010)¹⁵.

Em uma entrevista pessoal, eu perguntei a Anna erradamente, devido a um erro gramatical, como ela foi influenciada pelo trabalho de Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton. Ela muito decisivamente deixou claro: “Não, eu estava trabalhando com eles! As pessoas que mais influenciaram o meu trabalho e vida foram os meus amigos, como Fritz Perls, Carl Rogers e Moshe Feldenkrais” (Halprin 2009)¹⁶

¹³ Yvonne Rainer é uma das artistas-perfomáticas mais influentes dos últimos 40 anos. Entre outros, ela estudou com Anna Halprin (comunicação oral. Halprin, San Francisco, 2009).

¹⁴ Entrevista Friburgo 2010. Khambatta é ex-diretor executivo do grupo teatro-dança “Living Theater”, que foi politicamente muito ativo nos anos 60.

¹⁵ Entrevista Göttingen, 2001.

¹⁶ Entrevista San Francisco, 2009.

Anna Halprin foi originalmente, nos anos 50, engajada com a dança moderna, mas se desligou radicalmente dela e se uniu à vanguarda provocativa de Grotowski (1933-1999) e do “Teatro vivo” [Living Theatre] (cf. Kaltenbrunner, 2009, p. 18). “Em cada homem ela vê um dançarino, a quem convida para viagens de descobertas corporais” (Brinkmann, 1994, p. 15). Ela se interessava pela improvisação como fonte do movimento e a elevava a uma forma de arte igualmente valiosa e autônoma. O processo criativo, não-valorativo, é o ponto central. Ela traz a improvisação para o primeiro plano, para que todo indivíduo participe do processo criativo. Disso resulta uma ênfase nos movimentos naturais através da consciência cinestésica (ver Novack, 1990, 30f). Em suas peças eram trazidas, por meio do envolvimento com o público, questões sociais como a guerra, mas também questões pessoais como AIDS ou câncer. Foi com Halprin que se começou a dissolver estruturas hierárquicas, tais como, por exemplo, a relação entre o coreógrafo e o elenco. Pelo seu trabalho de uma vida, ela recebeu oito doutorados honorários (Halprin, 2009)¹⁷. Ainda hoje ela dança e ensina. No verão de 2010 estreou um filme sobre o seu trabalho intitulado *Respiração feita visível* [Breath made visible] também nos cinemas alemães. Mesmo que ela própria não se veja como terapeuta, pode o seu desenvolvido “Processo-Arte-Vida” [Life-Art-Prozess] ser muito bem utilizado também em um contexto terapêutico. (cf. Wittmann et al. 2009, 104ff).

A cultura do movimento e o espírito da época

Na seção seguinte serão descritos três fatores de influência, os quais marcaram, em vista do pano de fundo do espírito da época, em grande medida a compreensão de corpo e a cultura do movimento dos anos 70. Para isso houve um crescente interesse por:

1. Artes Marciais, e práticas de movimento e filosofias do oriente distante.
2. Formas de terapia orientadas para o movimento e para o corpo, as quais nos lugares de língua inglesa foram designadas como “somáticas”.
3. O aparecimento da dança livre de pés descalços (Barefoot Boogy).

Artes Marciais, Yoga e Zen. Na observação de um dueto de Contato mais dinâmico e acrobático de dançarinos experientes é muitas vezes claramente possível reconhecer certa semelhança com artes marciais como Capoeira, Judô e Aikido. Capoeira é uma mistura de dança e arte marcial vinda do Brasil. Técnicas e sequências de movimentos de cabeça para baixo, executas com as mãos no chão, foram incorporadas ao Contato Improvisação. Não só a capoeira, mas artes marciais em geral ofereceram um rico repertório de técnicas de rolamento e queda, que poderiam ser integradas na dança. O co-fundador do Contato Improvisação Daniel Lepkoff enfatiza ainda hoje em sua aula a importância de cair habilmente: “Você só pode voar tão alto quanto você pode cair” (Lepkoff, 2009)¹⁸. Aikido é uma arte marcial japonesa,

¹⁷ Comunicação pessoal San Francisco, 2009.

¹⁸ Entrevista Berlim, 2009.

na qual se trata de receber a energia do oponente redirecionando-a. Assim como no Judô, aqui se tenta rolar no chão o mais suavemente possível. A peculiaridade do Aikido é o uso inteligente da energia do movimento do agressor. No Contato se fala, neste caso, de Momentum (balanço, impulso). “No Contato Improvisação não se trata de derrotar o seu parceiro de dança. Além disso, também não se deveria ter o objetivo de mostrar formas possivelmente espetaculares. Trata-se bem mais de se desenvolver uma consciência elevada e se orientar pelo presente. Tenta-se ainda observar conscientemente como os próprios reflexos são ativados, mesmo quando alguém se encontra inclusive em um rápido movimento descendente, de cabeça para baixo, no ombro de seu parceiro de dança”, explica o Prof. Ingo Reulecke, experiente em Aikido, em uma entrevista (Reulecke, 2008)¹⁹. Aikido está intimamente ligado com o Zen Budismo. “Zen é a consciência diária, como Baso Matsu (falecido em 788) o expressava. Esta consciência diária não é outra, senão dormir quando você está cansado, e comer quando você tem fome” (Suzuki, 1953, p. 9). Neste sentido, trata-se de cultivar uma postura de serenidade e não-intencionalidade. “O dançarino dança não somente para executar os movimentos rítmicos do corpo, mas principalmente deve a consciência ser assimilada harmonicamente ao inconsciente.” (*ibid.*, p. 9). Em um *workshop*, o professor Martin Keogh, internacionalmente conhecido pelos seus *workshops* e publicações, conta como ele entusiasticamente viveu e meditou por três anos em um mosteiro zen até que o seu desejo por mais movimento se tornou cada vez mais claro e ele deixou o mosteiro. Em sua busca por uma forma de dança interessante para ele deparou-se com o Contato Improvisação. “Quando eu descobri o Contato Improvisação achei que isso é o mais perto que eu posso chegar da meditação Zen enquanto em movimento (Keogh, 2008)²⁰. Chris Aiken descreve o espírito da época em que o Contato Improvisação foi desenvolvido da seguinte forma: “O contato foi criado em um momento quando Yoga, Taoísmo e Zen ficavam populares no mundo ocidental. Livros como “esteja aqui agora” [be here now], de Ram Dass (1971), teve uma grande influência não somente no mundo artístico, mas sobre a vida e o pensamento das pessoas” (Aiken 2006)²¹.

Movimento somático. Os ensinamentos sobre movimento e corpo designados como “somáticos” nos EUA, como, p. ex., o método Feldenkrais²², técnica-Alexander²³, técnica de liberação [release]²⁴, movimento autêntico²⁵, ideokinesis²⁶ e Body-

¹⁹ Entrevista Götting de 2008. Prof. Reulecke é diretor do departamento de dança na Academia de Arte Dramática, em Berlim.

²⁰ Entrevista Friburgo, Workshop de Contato, 2008.

²¹ Entrevista Friburgo, 2006.

²² O Método Feldenkrais é uma teoria suave do movimento, que foi fundada pelo físico Moshe Feldenkrais (1904-1984). Em seu livro *Consciência pelo Movimento* (1967, 2006), ele descreve o objeto e a finalidade de seu método.

²³ “A Técnica Alexander promove a harmonia do pensar, agir e sentir. Ela é um caminho para reorganizar de forma mais eficiente a nossas sequências de movimentos e pensamentos. URL: www.fm-alexandertechnik.com. Acesso em: 20 out. 2010.

²⁴ “A técnica de liberação é um termo abrangente que inclui uma variedade de diferentes práticas que enfatiza a economia do movimento ao não se fazer mais tensão do que o necessário para o movimento. Para atingir isso, práticas de liberação costumam enfatizar a respiração, alinhamento e momentum” (Lepkoff 1999, 19f).

²⁵ Movimento Autêntico é uma prática de movimento improvisado e expressivo que permite a um grupo de participantes um tipo de associação livre com o corpo. Ela foi iniciada por Mary Starks Whitehouse na década de 1950 como “movimento em profundidade” (ver Starks Whitehouse, 1999).

²⁶ Ideokinesis é uma abordagem educativa para postura e movimento que faz uso de um imaginário visual e tático-cinestético para direcionar o estudante a uma postura e movimento mais saudável Mabel E. Todd foi originalmente a desenvolvedora do que hoje é conhecido como ideokinesis (cf. Todd, 1968).

-Mind Centering (BMC)²⁷, tem até hoje uma grande influência no desenvolvimento da dança e especialmente também no Contato Improvisação. Conforme esses tipos de ensinamentos de movimento e de corpo foram se tornando popular nos EUA nos anos 60 e 70, eles deslocaram a atenção dos dançarinos: dos estilos e das formas manifestadas externamente para as impressões sensoriais e o treinamento da própria capacidade de sentir (Swann, 2006)²⁸.

“Uma parte da compreensão é sempre dirigida para o interior do corpo, para a observação das mais pequenas alterações de peso e para se movimentar a partir disso” (Kaltenbrunner, 2009, p.12). O conhecimento expandido sobre a anatomia capacitou os dançarinos para descobrirem “movimentos naturais”. “Tem havido um elevado interesse em ser capaz de se mover de forma anatomicamente funcional e o mais eficientemente possível. A integração desse conhecimento do corpo na dança é ainda hoje designado como movimento somático”, diz a fundadora do Instituto Dança-Soma²⁹ Carol Swann³⁰.

Boogy descalço [Barefoot Boogy]. Sob o título *Contato Improvisação como parte de um ambiente ligado ao movimento*, Novack (1990, 137ff) descreve as correntes centrais da cultura do movimento dos anos 70. Aqui ela menciona, ao lado das artes marciais, ioga e outros, também o *breakdance*, dança de discoteca e *Boogies descalço*. O *boggy descalço* é um movimento que também apareceu no fim dos anos 60, início dos 70. Pessoas se encontravam tão somente para dançar. A sua descrição serve como ilustração do espírito da época, no qual o Contato Improvisação nasceu.

Em uma página da *internet*, onde tais encontros eram anunciados na América do Norte, tais “eventos” eram descritos assim:

O boggie é um ambiente descontraído, livre de fumaça e álcool onde pessoas podem se expressar livremente em movimento. Pessoas de todas as idades, famílias e crianças são bem-vindas. Você vai encontrar pessoas nesta dança movendo-se sozinhas, com um parceiro e/ou em grupos. Vista-se como quiser, mas, por favor, deixem os seus sapatos de rua na porta antes de entrarem na pista de dança³¹.

O início desses encontros é remetido a um grupo de dançarinos e músicos, que se encontravam no verão de 1968 em Cambridge (Boston), no porão de uma paróquia de igreja, para dançar. Não demorou muito até que, devido à grande demanda, um espaço maior fosse encontrado e o formato desses encontros de dança livre se espalhasse como um movimento próprio, primeiro no nordeste e depois em todo os Estados Unidos. Sob o nome de *Dança Nova Inglaterra* (DNI) [Dance New England (DNE)] surgiu uma rede de contatos, que informava sobre os encontros de “dança livre” e que também organizou eventos como o acampamento de dança de verão anual (cf. Novack, 1990, p. 111). “Eles escolheram Contato Improvisação para ser a

²⁷ “BMC é um estudo experimental baseado na incorporação e aplicação de princípios anatômicos, fisiológicos, psicofísicos e de desenvolvimento, utilizando movimento, toque, voz e mente. É um método para a consciência por meio do movimento e da integração funcional” - URL www.bodymindcentering.com. Acesso em: 20 out. 2010.

²⁸ Painel “Discussões sobre a História” Friburgo, 2006

²⁹ Instituto de Dança-Soma em Barkley, Califórnia - URL: <http://www.movingoncenter.org>. Acesso em: 25 ago. 2010.

³⁰ Entrevista Festival de Contato da costa oeste, São Francisco, EUA, 2009.

³¹ URL: <http://www.barefootboogie.org>. Acesso em: 25 agos. 2010.

principal aula de dança neste primeiro evento" (Fuller, 2010).³² Alguns professores de Contato da "segunda geração", como, p. ex., Chris Aiken, são conhecidos principalmente por meio desses acampamentos de dança da *Dança Nova Inglaterra* e fizeram, por meio de seus trabalhos, uma contribuição essencial para a propagação do Contato Improvisação (Hurrigan, 2010)³³.

Na página inicial da *Dança Nova Inglaterra* eles descrevem a sua "missão" da seguinte forma:

Estamos unidos pelo nosso amor à dança como uma atividade comunitária empoderadora. Nós acreditamos que todo mundo pode dançar e que a dança nos fornece a oportunidade de enriquecer a nós mesmos e a uma comunidade maior. Nós usamos a dança como um meio de comunicar e de demonstrar a nossa unidade. [...] Nós procuramos explorar modos de mostrar o nosso compromisso com a aceitação-de- e o respeito-por- todos os povos e culturas, o empoderamento de crianças e o reconhecimento de que os nossos corpos e nosso ambiente são sagrados [...]³⁴.

Tais realizações permitem o reconhecimento de que este tipo de dança coletiva é bem maior do que somente uma atividade de lazer. É possível ainda hoje compreender claramente os valores das mudanças humanitárias³⁵ de então como um eco do espírito dessa época.

Para uma análise sociológica detalhada do fundo social para a história do desenvolvimento do Contato Improvisação seria indicado o trabalho de Cynthia J. Novack *Compartilhando a dança* (1990).

O desenvolvimento do Contato Improvisação

Embora tenha existido, conforme indicado, muitas raízes e influências sobre o desenvolvimento do Contato Improvisação, parece-me justificado designar Steve Paxton como "Iniciador" e "Pai" do Contato. Todas as pessoas, que nos primeiros anos trabalharam de perto com ele, descrevem Steve como a força motriz e guia criativo desta forma de dança (Star Smith, 2005³⁶; Nina Little, 2009³⁷; Daniel Lepkoff, 2009³⁸). Igualmente, Nancy Stark Smith deve ser apreciada como a "Mãe" do Contato Improvisação. Ela deu, através do seu contínuo ensinar e documentar, uma contribuição essencial para o refinamento e profissionalização do Contato (Hennessy, 2009)³⁹. "O modo da Nancy de dançar, contagiosamente viva, permaneceu profunda e sinceramente na prática do Contato Improvisação. Junto com o espaço para reflexão e as trocas verbais em seu trabalho ela atingiu deste modo muitas pessoas de diferentes níveis de envolvimento com a vida e com o movimento. E isso por quase 40 anos"

³² Carolyn Fuller, membra do conselho da DNI, e-mail Contato 2010.

³³ Entrevista Friburgo, 2007. Kristen Hurrigan foi por vários anos assistente da Nancy Stark Smith e colega de trabalho na redação do Contato-Trimestral [Contact-Quarterly].

³⁴ URL: <http://www.dne.org>. Acesso em: 27 ago. 2010.

³⁵ O humanismo é "o esforço em direção à dignidade humana e ao crescimento pessoal livre correspondente a uma configuração de vida (Grill, 1992, p. 80).

³⁶ Entrevista Friburgo Contact Festival de 2005.

³⁷ Entrevista San Francisco, 2009.

³⁸ Entrevista Berlim, 2009.

³⁹ Entrevista Friburgo, 2009.

(Mauch, 2010)⁴⁰. A Nancy e o Steven serem retratados como os *pais* foi um passo para que os dançarinos da primeira geração fossem chamadas de seus *filhos*. Isso leva [porém], na minha opinião, a um núcleo de forma de dança contraditoriamente hierarquizado. É difícil de julgar a partir de onde se diferencia o impacto deles do impacto da, por exemplo, Nina Little e Daniel Lepkoff. Também estes têm se dedicado desde a primeira Apresentação de Contato na Galeria John Webber até hoje de forma integral para o desenvolvimento e disseminação do Contato Improvisação. Por esse motivo eu acredito ser mais útil falar sobre a Família-Contato da primeira geração, que, através de incontáveis *workshops* e performances, disseminaram o Contato e o tornaram um movimento de dança mundial.

A seguinte descrição da história da evolução do Contato Improvisação se baseia – salvo indicação em contrário – em uma palestra de duas horas sobre o tema “A História do Contato”, de Nancy Smith em 2005. Ela foi traduzida por Christina Mauch e publicado em Kaltenbrunner (2009, 31ff).



Figura 2.7: S. Paxton e D. Lepkoff, 1972
Foto: Stephen Petegorsky

Steve Paxton cresceu na zona rural no estado de Wisconsin, EUA. Quando ele soube que por meio dança se poderia treinar a capacidade de saltar mais alto, ele começou a se interessar por dança e fez suas primeiras aulas de dança (Stark Smith, 2005)⁴¹. Devido ao seu excepcional talento não demorou muito até ele começar uma carreira como “dançarino moderno” e ele dançou, dentre outras, nas companhias de Jose Limon, Merce Cunningham e Martha Graham. Em seu tempo livre ele praticava yoga e estudava há seis anos Aikido. Paxton fascinava-se pela mentalidade do Zen, que está intimamente ligada com o Aikido. Ele queria aprender a perceber as coisas

⁴⁰ E-mail Contato 2010. Christine Mauch é um estudante de longa data e assistente da Nancy Stark Smith na Alemanha.

⁴¹ Comunicação pessoal, Friburgo, 2005.

em si mesmas e a desenvolver uma consciência para os movimentos do dia-a-dia (ver Novack, 1990, 54ff).

Na Primavera de 1972, o coletivo de dança "Grand Union", e conseqüentemente também Steve Paxton, foi convidado para um período de ensino no Colégio-Oberlin, em Ohio. Nancy Stark Smith tinha 19 anos nessa época e tinha apenas começado a estudar dança nesta instituição. Cada membro dos palestrantes convidados ensinava pela manhã uma aula técnica e à tarde uma Unidade [Einheit], que lidava com performance.

A aula de manhã do Steve começava às 7 horas – do lado de fora estava escuro e frio. Ele nomeou seu treinamento de Aula Suave [Soft Class] [...]. Todo mundo recebia na entrada uma toalha de papel, um pedaço de fruta e entrava na sala. Ele nos instruía a ficar de pé, na Pequena Dança⁴². Ele ensinava Yoga como exercícios respiratórios, enquanto nós quase adormecíamos e voltávamos a acordar. [...] Então, todos limpavam o nariz, comiam suas frutas e, após uma hora, o sol estava nascendo e a aula tinha terminado. Eu não tinha ideia do que fazíamos lá, mas eu estava curiosa e de alguma forma muito tocada. Algo no espírito abria-se, disso eu tinha certeza (Stark Smith apud Mauch, 2009, 32f).

Em suas aulas exclusivas para homens no período da tarde Paxton perseguiu a questão sobre como os reflexos poderiam ser treinados. Juntamente com os alunos ele examinou e explorou em tapetes de judô quais as possibilidades de ação existem, quando dois dançarinos saltam em direção ao outro e juntamente procuram um caminho para o chão. Os participantes deveriam deliberadamente soltar o seu peso e cair no chão ou rolar. Além da exploração das possibilidades físicas de dois corpos em contato, interessava a ele também a questão sobre que tipo de consciência-atenção [Aufmerksamkeit] ou de consciência-deliberação [Bewusstheit] seria útil para esta demanda (ver Paxton, 1987)⁴³.

No final deste período de ensino surgiu a já lendária apresentação *Magnesium*, na qual um grupo de homens por cerca de dez minutos ficava em pé meditativamente na Pequena Dança diante do público. Depois, seguiam-se dez minutos, nos quais eles cambaleavam pelo espaço como bêbados, pulando em direção ao outro e se pegando. Ao final havia uma outra sequência da Pequena Dança. Esta performance é vista hoje normalmente como o período de nascimento do Contato Improvisação (cf. Novack, 1990, 62).

Stark Smith ficou por muito tempo impressionada por essa apresentação. Ela pediu para Paxton informá-la assim que ele começasse a trabalhar dessa maneira também com mulheres. Alguns meses depois, no verão de 1972, Paxton convidou Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Daniel Lepkoff, David Woodberry, Nita Little, Laura Chapman, Mary Fulkerson e outros colegas para Nova Iorque, no intuito de continuar a explorar ambos os extremos da Performance-Magnesium. Tratava-se, de um lado, de entregar-se a situações de desorientação corporal e abandonar os seus reflexos, e, de outro lado, observar na Pequena Dança até mesmos os menores impulsos de movimento sem reagir a eles (ver Novack, 1990, p. 64). Os bailarinos treinavam não

⁴² Pequena Dança significa simplesmente ficar de pé e observar os movimentos compensatórios reflexivos do corpo. O corpo dança praticamente por si só.

⁴³ Documentário sobre os primórdios do Contato Improvisação. "Fall after Newton" [Queda depois de Newton]. URL: <http://www.contactquarterly.com/vd/vd.html>. Acesso em: 23 agos. 2010.

somente a direcionar a consciência para pequenos movimentos, mas também quedas e diferentes formas de rolamentos de Aikido. Uma especial influência também veio do trabalho de Liberação [Release] de Fulkerson⁴⁴.

Mary Fulkerson era uma colega de Steve, e uma importante professora em seu trabalho de liberação anatômica para alguns dos primeiros contateiros como Daniel Lepkoff, David Woodberry e outros. Seu trabalho teve pelo menos certa - e talvez muita - influência em algumas das imagens corporais que o Steve usava durante a Pequena Dança e talvez em outras áreas. [...] Muitas pessoas que estudavam Contato com o Steve naquele tempo (como Kirstie Simson e muitos outros) estavam recebendo o trabalho de liberação anatômica da Mary (Stark Smith, 2010)⁴⁵.

Parte dos exercícios clássicos dentro do trabalho de liberação eram afundar-no-chão e elevar-se usando giros e espirais. Não menos importante é a economia dos movimentos em si. O corpo não está rígido, mas relaxado, solto, móvel e é mantido ereto com o mínimo possível de uso de energia muscular.

Os bailarinos estavam ocupados não somente com isso, investigar possibilidades motoras em um contato corporal contínuo, mas também em se colocar em um nível psíquico de diariamente se desafiar a se libertar das formas hierárquicas estabelecidas das companhias de dança tradicionais. Era necessário ser simultaneamente Professor, Aluno e Coreógrafo. Paxton decidiu trabalhar de acordo com uma forma ainda muito inovadora com o grupo. Ela pode ser descrita da seguinte forma: "Aqui está o problema, vamos trabalhar nele. É um experimento, nós fazemos descobertas conjuntas, não há acertos ou erros e não há soluções finais" (Kaltenbrunner, 2004, p. 34). Esta investigação conectava-se também ao âmbito da convivência comunitária. Para a produção desta performance Paxton recebeu o financiamento de 2000 dólares. A partir disso ele alugou um "Loft" em Chinatown (Nova Iorque), onde durante esse tempo viveu e trabalhou em comunidade. Stark Smith lembra de como a fronteira entre a arte e a vida privada tornou-se turva e como o trabalho orientado para uma finalidade foi substituído pela experimentação coletiva (ver Novack, 1990, p. 64). O resultado deste trabalho foi uma performance de cinco dias de duração, na qual os dançarinos experimentavam publicamente por várias horas ao dia na Galeria John Weber, no centro de Iorque⁴⁶.

Após a apresentação, os performers, agregados de vários estados diferentes da América do Norte, voltaram para os seus locais de origem. "Muitos artistas têm uma ideia: ensaiam com um grupo de pessoas em mente, mostram a sua peça [espetáculo] e é isso – [partem] para a próxima ideia. O fato de que, então, 33 anos depois [...] o Contato Improvisação é praticado dispersamente no mundo todo, é muito interessante" (Stark Smith apud Mauch, 2009, p. 34).

Na próxima seção será descrito como se sucedeu de que a partir de uma Performance-Contato se desenvolveu um "Movimento-Contato"(cf. Novack, 1990, 204ff)

⁴⁴ Fulkerson tinha trabalhado principalmente com a técnica de liberação e imagens mentais anatômicas, baseada na abordagem cinesiológica de Marbell Todds (ver Novack, 1990, p. 63).

⁴⁵ E-Mail Contato 2010.

⁴⁶ Paxton tinha produzido em Chinatown "Biscoitos da sorte" com o provérbio: "Venha para a Galeria John Weber - Contato Improvisação" e fez eles serem distribuídos nas ruas (Kaltenbrunner, 2009, p. 35).

Os primeiros anos

Completamente fascinados pela nova percepção de movimento e corpo do Contato Improvisação, os artistas [performers] da Galeria John Weber procuraram possibilidades para poderem continuar praticando essa forma de dança e começaram a ensinar Contato em suas respectivas cidades de origem. Novack (1990) compara esse comportamento ao de um jogador de poker que chega em uma cidade e, antes de tudo, procura pelo jogo. “Quando ninguém sabe como jogar, ele tem que ensinar alguém para que se estabeleça um jogo” (Novack, 1990, p. 69). Qualquer um que tenha experimentado por si próprio o Contato e compreendido o núcleo essencial também pode repassar esse conhecimento. Em Janeiro de 1973, Nita Little, Curt Sidall, Nancy Stark Smith, Steve Paxton, Karen Radler e Steve Christiansen (um cinegrafista) fizeram um *tour* pela costa oeste dos Estados Unidos com o programa “Você vem, e nós vamos lhe mostrar o que fazemos”, realizando mostras⁴⁷ [Showing] de Contato e oficinas [Workshops]. Devido às reações extremamente positivas do público, eles repetiram esse *tour* por vários anos seguintes. O crescente reconhecimento de Paxton como um dançarino moderno e pós-moderno lhe deu cada vez mais oportunidades para exercitar e ensinar o Contato nos EUA e também na Europa⁴⁸, em universidades, galerias e teatros (cf. Novack, 1990, 64ff).

Três anos após a primeira apresentação em Nova York, Paxton fundou, juntamente com Stark Smith, a primeira companhia de dança puramente de Contato “ReUnião” [ReUnion] e viajou novamente ao longo da costa oeste. Devido a esse *tour*, o Contato se tornou tão popular na cena de dança livre que mais companhias como “Mangrove” e “Contact-Works” foram fundadas.

Durante essa turnê na costa oeste em 1975 eles encontraram outros dançarinos, que conheceram o Contato nas oficinas anteriores e começaram a experimentar autonomamente. Eles relataram acidentes cada vez mais graves que ocorriam durante a dança. Suspeitava-se que muitos iniciantes tinham visto uma performance de Contato em algum lugar e, então, queriam imitar a sequência de movimentos acrobáticos que viram, mas sem terem desenvolvido a necessária consciência, sensibilidade e habilidade para tanto. Refletiu-se, então, como se poderia garantir a segurança na transmissão do Contato. Uma possibilidade ponderada seriamente foi proteger essa forma de dança com direitos autorais. Teria sido simples chegar em uma “Técnica-Paxton”, a qual somente poderia ser ensinada após a aprovação em uma avaliação. Isso não seria uma raridade na história da dança do século XX. Justamente nessa época surgiram as marcas [trademark] com nomes como: Técnica Limon, Técnica pequena [Klein Technik] e muitos mais. Todas as condições para esse tipo de certificação já existiam, bastando somente que decidissem assinar. Stark Smith se lembra do momento em que ficou claro para os criadores que eles não tinham nenhum desejo de assumir o papel de “polícia do Contato” e de controlar quem podia e quem não podia ensinar. Além disso, Paxton se interessava pela direção que a dança iria se de-

⁴⁷ Mostra [showing] é uma forma de apresentação que é menos formal e trabalhada do que uma apresentação normal - uma espécie de ensaio aberto.

⁴⁸ Repetidamente Steve foi convidado para a Inglaterra (Universidade de Dartington), Holanda e Itália para apresentar e ensinar (Novack, 1990, 64ff).

envolver por contra própria. Era importante para ele deixar “ela” ser livre. Paxton: “Eu queria ver onde ela quer ir... Eu acho que, se eu tivesse um objetivo ou se eu projetasse um objetivo, eu poderia inibi-la. Então, eu quero que ela faça o que ela faz” (Paxton apud Pallant, 2006, p. 16). Em vez de certificar o Contato, Stark Smith decidiu publicar regularmente um “Panfleto-Contato” [Contact-News-Letter], onde poderiam ser trocadas informações sobre oficinas, novas descobertas e ideias. Especialmente, dever-se-ia estabelecer, por meio do debate público, padrões de segurança e de qualidade para as oficinas. A partir do folheto foi desenvolvido, em parceria com Lisa Nelson, o jornal de dança *Contato-Trimestral*⁴⁹ [Contact-Quarterly]. Hoje esse jornal também inclui contribuições sobre outras formas de artes pós-modernas e, além disso, realiza uma importante contribuição para o desenvolvimento e profissionalização dessa forma de dança.

Referências⁵⁰

- Albright, A. C. & Gere, D. (2003). *Taken by Surprise*. Middletown, Ct.: Wesleyan University press.
- Brinkmann, U. (1990). *Kontaktimprovisation - neue Bewegung im Tanz*. Frankfurt am Main: Afra-Verlag.
- Hassmann, J. (2006). *Thoughts about CI*. Unveröffentlichtes Skript.
- Kaltenbrunner, T. (2004). *Contact Improvisation*. Moving, dancing, interaction. Oxford: Meyer & Meyer.
- Kaltenbrunner, T. (2009). *Contact Improvisation*. Aachen: Meyer und Meyer.
- Keogh, M. (2002). *The Art of Waiting*. Dance ground (priv. press), North Easten, MA. Bezug: <http://www.martinkeogh.com/>.
- Kirchgraber, R. (2003). *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*. Dissertation Basel URL: <http://edoc.unibas.ch/671/> Zugriff am 24.5.09.
- Kirschner, W. (2000). Aspekte des Leiberlebens in der Kontaktimprovisation. *Zeitschrift für Musik-, Kunst- und Tanztherapie*, (2), 65-79.
- Mauch, C. (2009). Haves: Eine Geschichte der Contact Improvisation. In: T. Kaltenbrunner (Hrsg.): *Contact Improvisation*. Aachen: Meyer und Meyer, 31-45.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance*. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press.

⁴⁹ URL: <http://www.contactquarterly.com/>

⁵⁰ [Trago aqui parte das referências bibliográficas da Tese de Doutorado de Schmid, ou seja, somente aquilo que ele citou nessa seção traduzida]

Odenthal, J. & Niehaus, J. (2005). *Tanz, Körper, Politik*. Berlin: Theater der Zeit.

Pallant, C. (2006). *Contact improvisation*. Jefferson, NC: McFarland.

Paxton, S. (1981). Round up. *Contact Quarterly*, 7 (2), 46.

Peters, K. (1991). *Tanzgeschichte*. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.

Stark Smith, N. (2003). A Subjective History of Contact Improvisation. In: A. C. Albright & G. David (Hrsg.): *Taken by surprise*. Wesleyan University press, Middletown, CT.

Suzuki, D.T. (1953). Einleitungsworte. In: E. Herrigel & H. Tausend (2005) (Hrsg.): *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 7-11.

Wittmann, G., Schorn, U. & Land, R. (2009). *Anna Halprin*. München: Kieser.

Sites da Internet

URL: <http://barefootboogie.org/> letzter Zugriff

URL: <http://www.contactfestival.de/>

URL: <http://www.contactquarterly.com>

Recebido em: 13/02/2017

Aprovado em: 14/04/2017