

A descrição feita por Ueshiba de como no *Aikidō* uma situação de conflito e desigualdade é manejada pela busca por movimentos esféricos, pela flexibilidade e pela sintonia com o centro de gravidade evidencia que as respostas a situações de conflito ou opressão podem ser mais complexas que a mera ideia de exercer uma contraforça de resistência e que a própria noção de resistência pode se complexificar, por exemplo, quando entram em jogo questões sobre o sentido do movimento (esférico ou linear?), os eixos em torno do qual ele ocorre e como o próprio conflito é concebido.

O que poderia significar, em um contexto político e coletivo, encontrar um eixo de gravidade ou “girar ao redor, quando empurrado”? É um tipo de interrogação que poderia ampliar os sentidos da ação política e o repertório de modos de responder a algumas situações opressivas.

Ruptura com o imperativo da produtividade

A aceleração do tempo e a intensificação de estímulos e informações, que discutimos anteriormente, são diretamente relacionadas a uma economia e cultura baseadas no crescimento da produção, do consumo e do lucro como valores praticamente inquestionáveis.

Já ao final do século XIX, com a consolidação crescente da industrialização, a crítica ao imperativo da produção, do trabalho e a uma economia baseada no lucro e na concentração ilimitada de riquezas se fez de maneira bastante contundente.

Henry David Thoreau (1817-1862), por exemplo, criticando o excesso de tarefas e de trabalho que caracterizava a vida das pessoas em sua cultura, propôs-se viver um ano sozinho à beira da lagoa Walden, mostrando que era possível sobreviver reduzindo seu trabalho à satisfação das necessidades mais básicas e simplificando ao máximo a vida cotidiana. Em suas palavras:

A maioria dos homens, inclusive neste país relativamente livre, por mera ignorância e erro, está tão ocupada com os cuidados fictícios e os labores superfluamente grosseiros da vida, que não pode colher seus melhores frutos. [...]. Na realidade, o homem laborioso não tem ócio para uma verdadeira integridade cotidiana. [...]. Não tem tempo de ser senão uma máquina. (Thoreau, 1854/2006, p. 64)

Paul Lafargue, algumas décadas depois, coincidiria no diagnóstico feito por Thoreau em relação à sociedade e à vida em sua época, criticando o modo como o excesso de trabalho e a cultura do trabalho conduziam à miséria, à acumulação de riquezas, à desigualdade e a um círculo vicioso em que quanto mais produziam riqueza, mais os trabalhadores eram coagidos a precisar trabalhar. Em suas palavras:

Trabalhem, trabalhem, proletários, para aumentar a fortuna social e as vossas misérias individuais, trabalhem, trabalhem, para que, tornando-vos mais pobres, tenham mais razão para trabalhar e para serem miseráveis. Eis a lei inexorável da produção capitalista. Porque, ao prestarem atenção às insidiosas palavras dos economistas, os proletários se entregaram de corpo e alma ao vício do trabalho, precipitam toda a sociedade numa destas crises de super-

produção que convulsionam o organismo social. Então, porque há superabundância de mercadorias e penúria de compradores, as oficinas encerram e a fome fustiga as populações operárias com o seu chicote com mil loros. Os proletários, embrutecidos pelo dogma do trabalho, não compreendem que é o supertrabalho que infligiram a si próprios durante o tempo da pretensa prosperidade a causa da sua miséria presente. (Lafargue, 1880, p. 7)

A combinação entre excesso de trabalho e de produção junto à redução de liberdade e miséria, que já era observada por Thoreau e Lafargue no auge da industrialização no século XIX, segue sendo uma característica de nosso tempo, mais de um século depois.

Em relação, por exemplo, à realidade material mais básica, a alimentação, chegamos a um estágio da história em que a produção atual de alimentos no mundo, segundo a *Food and Agriculture Organization* da ONU, já é maior do que o necessário para suprir as necessidades alimentares de toda a população mundial, mas ainda assim, 821 milhões de pessoas passam fome no mundo, segundo a mesma organização, enquanto são desperdiçadas 1,6 bilhão de toneladas de alimento por ano no planeta¹¹.

Em um contexto em que apesar do aumento da produção e da produtividade (capacidade de produzir mais em menos tempo e com menor custo), segue existindo miséria e milhões de pessoas seguem sem acesso a bens básicos, e em que o avanço da mecanização e das possibilidades de as máquinas substituírem o trabalho humano não acarreta na prometida liberação do tempo para o ócio ou outras atividades, o questionamento da valorização do trabalho e da exploração do trabalho segue sendo necessário, mesmo que, evidentemente, as leituras das causas dessa realidade sejam bastante controversas e diversas.

De um modo geral, a dança não tem formulado a pretensão de oferecer respostas a essas contradições ou questões econômicas amplas e complexas, no entanto, cabe salientar que já no começo do século XX ela chamava a atenção de alguns teóricos e filósofos justamente pelo fato de ser uma atividade humana em que é empregada muita energia e tempo, sem no entanto, a princípio, haver nenhuma finalidade de produzir um produto externo ou satisfazer alguma necessidade utilitária.

Paul Valéry (1938/2003, p. 34), por exemplo, enfatiza o fato de a dança ser uma forma de movimento cuja "motivação é intrínseca" e não voltada a fins externos a ela mesma.

Já contemporaneamente, Susan Leigh Foster (2016) discorre sobre uma pergunta que põe em evidência as questões que a dança traz para uma economia e uma sociedade baseadas na produtividade, qual seja, "por que sempre há energia para dançar?"

Excluindo alguns usos que Foster considera empregos excepcionais da dança (como quando há coerção para dançar ou quando a dança é vivida como um trabalho de rotina, repetitivo e intensificado por demandas comerciais etc.), em compa-

¹¹ Fontes dessas informações:

<https://exame.abril.com.br/mundo/desperdicio-de-alimentos-no-mundo-pode-aumentar-30-ate-2030/>

<https://www.nexojournal.com.br/explicado/2016/09/02/Mundo-produz-comida-suficiente-mas-fome-ainda-%C3%A9-uma-realidade>

<http://www.fao.org/americas/noticias/ver/pt/c/1152189/>

ração com muitas das atividades humanas ligadas ao trabalho, que costumam ser seguidas de cansaço e esgotamento, a dança, para a autora, tende a ser vivida como uma atividade “autogenerativa”, no sentido de que, independentemente de qualquer ganho utilitário, amiúde as pessoas seguem querendo dançar e seguem dançando por horas, e ao longo dessas horas seguem sentindo-se mobilizadas e com energia para continuar.

O que faz com que essa forma de movimentação, que também demanda trabalho, no sentido físico do termo, tenda a ser vivida de uma maneira tão diversa das formas de movimentação utilitária que, se não forem seguidas de algum tipo de recompensa exterior (o salário, a produção de um bem vendável, etc.) cessariam de acontecer? Foster (2016) retoma diferentes teorias sobre a dança, discutindo aspectos como a ludicidade, o estabelecimento de relações sociais, e a potência de subjetivação do corpo como possíveis características da dança que, se não respondem à pergunta de partida, dão pistas sobre como encaminhá-la.

De todo modo, como coloca essa autora, a dança tem uma “generatividade” própria, que aponta para uma concepção de economia e de relação entre o ser humano e a vida não baseada em uma lógica de escassez, que leva à ideia de que é preciso sempre produzir mais, acumulando e concentrando recursos, mas, por outro lado, baseada em uma lógica de abundância e compartilhamento.

A questão da abundância é complexa e mereceria uma discussão mais detalhada a respeito¹² (até porque é facilmente mal-entendida ou capturável por discursos interessados em manter um *status quo* desigual), que também foge ao nosso escopo. De todo modo, a existência e a continuidade de fenômenos como a dança – em que uma grande quantidade de energia é dispendida sem a necessidade de uma recompensa ou produção externa e sem uma utilidade imediata em relação a necessidades de produção ou reprodução – problematiza uma concepção utilitarista de ser humano, baseada no pressuposto da produção e do ganho ou vantagem como motivações primárias ou únicas da ação humana¹³.

Por outro lado, a conformação da dança como uma profissão, a partir do desenvolvimento do balé clássico, complica esse circuito, na medida em que introduz o dançar em um economia comercial na qual dançarinos e coreógrafos passam a atuar não somente ou não principalmente pela “motivação intrínseca”, mas também para oferecer seu produto (a performance e a coreografia) em uma rede de trocas monetárias, com suas pressões e demandas próprias.

O Contato Improvisação, no entanto, tendo surgido em um contexto de forte profissionalização da dança, recoloca em questão as relações entre dança, economia e produção, pois, por um lado, ao apostar na improvisação, implode o lugar da coreografia como um produto estável e reproduzível, que pode, portanto, ser comercializado tanto quanto qualquer outro objeto de arte¹⁴. E ainda, ao mesmo tempo em

¹² Em relação a essa discussão, faço referência por exemplo a Caldeira, 2015 e Latouche, 2012.

¹³ O Movimento Antiutilitarista em Ciências Sociais (MAUSS) desenvolve essa discussão sobre a possibilidade de uma antropologia não baseada em noções como interesse, ganho ou utilidade de certa ação ou fenômeno cultural. Para uma apresentação de suas ideias, cf. Martins, 2008.

¹⁴ Muitas são as discussões que procuram questionar e complexificar as fronteiras entre improvisação e coreografia. Bardet (2014), que citamos anteriormente, por exemplo, tece várias considerações importantes problematizando essa distinção quando feita de maneira demasiado reificada. No entanto, em relação ao tema das relações entre dança e produção (de produtos), a improvisação, mesmo que ainda possa ser vendida (no sentido de que é possível contratar uma

que é uma forma de dança que segue sendo feita por profissionais e acontecendo em performances com uma divisão clara entre público e dançarinos, também cria e difunde espaços e dispositivos de prática que borram essa divisão, e que introduzem um caráter social e não-profissional ao espaço da dança como forma de arte.

As chamadas *Jams*¹⁵ de Contato Improvisação, que se desenvolveram desde os anos 1970 e seguem sendo espaços fundamentais onde acontece o CI, por exemplo, são espaços de prática em que dançarinos profissionais ou não, com diferentes níveis de experiência, encontram-se para dançar, imbricando performatividade a aspectos sociais diversos, como o estabelecimento de relações, a exploração da comunicação não-verbal entre corpos, a ludicidade, aspectos terapêuticos ou várias outras implicações e motivações para o dançar.

Uma das consequências da difusão das *Jams* e mesmo do tipo de performance informal e improvisacional que caracteriza o CI é justamente a difusão e democratização da autonomia e da potência de dançar, sobretudo em certos espaços culturais onde apenas a dança profissional, e ainda virtuosística, seria digna e valorizável, ou mesmo autorizada a acontecer. Nas palavras de Cynthia Novack a esse respeito: “a estrutura do Contato Improvisação fez possível teoricamente que todos os participantes sentissem que podem dançar, independentemente de um coreógrafo ou diretor” (Novack, 1990, p. 206). A respeito desse aspecto, o depoimento do dançarino Arnie Zane é bastante significativo: “o *contact* me permitiu dançar. Ele me disse: ‘okay, o corpo que você tem está bem. Não há nada mal que você possa fazer uma vez que chegue ao chão’” (Arnie Zane, citado por Novack, 1990, p. 178).

Redefinições da experiência comunitária e da articulação

Para terminar, um elemento importante a se salientar é o modo como o Contato Improvisação difunde-se e desenvolve-se com base em certa articulação entre praticantes que não configura uma comunidade no sentido tradicional do termo, mas que aponta possibilidades de vínculo coletivo e construção de espaços de troca bastante importantes de serem examinadas.

Na cidade de São Paulo, em geral, as *Jams* de Contato Improvisação terminam com rodas abertas onde as pessoas são convidadas a falar o que quiserem sobre a experiência, a fazer questões, dar depoimentos etc. Ao longo de mais de uma década organizando e frequentando *Jams* nessa cidade, observo com muita frequência aparecer nas rodas finais o enunciado de que a *Jam* é um espaço de respiro e de *refúgio* em contextos vividos como muito opressivos (por conta das pressões do espaço urbano, do mundo do trabalho, da economia capitalista, da cultura machista e racista etc.).

performance de improvisação tanto quanto uma coreográfica) acarretou de início problemas para ser reconhecida como um produto artístico, e de fato muitos de seus praticantes, sobretudo o próprio Paxton, escolhem-na deliberadamente como um modo de criar ruídos e problemas nas instituições e no sistema de comércio de dança. Em uma palestra em Bruxelas em 2019, Paxton por exemplo declarou que considera a improvisação insustentável para o sistema atual de economia da dança e uma prática anticapitalista. Uma discussão mais detalhada sobre essa questão pode ser encontrada em Novack, 1990, cap. 9.

¹⁵ A versão mais difundida sobre a origem desse termo é que se trata de uma referência à expressão Jazz After Midnight, que nomeia encontros de músicos de jazz que se reúnem para improvisar, ao longo da noite.

Outros espaços e formas de organização podem funcionar para diferentes pessoas como lugar de refúgio, por exemplo espaços ligados à vida religiosa, a movimentos sociais, grupos terapêuticos, entre outros. O que cabe salientar no entanto é de que modo o espaço da *Jam* sustenta-se coletivamente e é vivido por tantas pessoas como um lugar de apoio, acolhimento e abertura de possibilidades de subjetivação, sensibilização e investigação da corporeidade que depende de muito poucos signos ou compromissos de filiação ou identificação mútua e que teoricamente não tem pré-requisitos técnicos para a participação. Assemelha-se a um espaço ritual, à festa ou ao baile, no entanto, não estabelece papéis aos dançarinos (do tipo, homens que devem conduzir e mulheres que devem ser conduzidas, por exemplo), tampouco depende do conhecimento, por parte de todos, de um código ou repertório comum (como por exemplo os passos de determinada dança, ou as etapas de um ritual coletivo partilhado). Evidentemente, há técnicas e certo vocabulário que caracterizam o Contato Improvisação, sobretudo com o passar dos anos e a sedimentação de certos esquemas e soluções motoras valorizados e repetidos pelos praticantes (como sendo úteis, eficazes, belos etc). No entanto, no espaço da *Jam*, cada par ou grupo de pessoas que se engajam em uma improvisação conjunta pode desenvolver uma dança singular, investigando e explorando o que escolher explorar, dentro de um enquadramento que existe, mas é bastante aberto.

Essa abertura do enquadramento de uma *Jam* cria um tipo de experiência de comunidade (no sentido da partilha de algo comum) bastante *sui generis*, na medida em que há abertura suficiente para muitas diferenças e aspectos não compartilhados, ao mesmo tempo em que há convivência e co-presença em um espaço comum. Diferente de uma comunidade baseada na identificação mútua (mesmo que muitas vezes essa também possa ser uma característica dos praticantes do Contato Improvisação, sobretudo os mais experientes e identificados com a noção de "contateiro"), o espaço das *Jams* cria uma espécie de comunidade provisória, mas que, apesar de muito móvel, é bastante consistente e autoorganizativa, já que este dispositivo tem durado e se difundido crescentemente pelo mundo há mais de quatro décadas.

Essa forma de comunidade tem alguns elementos que podem se assemelhar a aspectos apontados pelo Comitê Invisível (2014) sobre as situações em que movimentos sociais surgiram sem depender de uma liderança ou de instituições e deliberações feitas em assembleia, encontrando no correr da experiência modos de autogestão muito eficazes, baseados em um tipo de compartilhamento que não pressupõe o consenso, a hierarquização ou uma identidade comum, mas a co-presença de diferentes e a sintonização mútua com certa sensibilidade partilhada. Nas palavras desses autores, "organizar-se jamais quis dizer afiliar-se à mesma organização. Organizar-se é atuar segundo uma percepção comum, ao nível que seja" (Comitê Invisível, 2014, p. 18).

É notável que o Contato Improvisação tenha se expandido ao longo das suas poucas décadas de existência a partir de uma escolha deliberada de seus criadores de não criar nenhum tipo de instituição central, nenhum tipo de formação oficial ou de distinção entre formados e não-formados, autorizados e não-autorizados. A articulação entre os praticantes, coerente com os valores políticos, éticos e estéticos que os princípios dessa forma de dança apontam, deu-se desde as primeiras décadas com

base em uma rede de trocas, na qual a revista *Contact Quarterly* teria um papel chave mas não hierarquicamente superior (até porque trata-se de uma revista também muito aberta, onde são publicados pontos de vista diversos e cada vez mais assuntos sobre o corpo, a dança e a educação somática que ultrapassam a esfera do que seria o Contato Improvisação).

Três aspectos das insurreições contemporâneas que, ao mesmo tempo, são modos de compreender a ação política, propostos pelo Comitê Invisível, parecem estar presentes no Contato Improvisação e nesse sentido, fazem dele um exemplo potente (mas não, obviamente, um modelo) para se refletir sobre a articulação política e possíveis sentidos contemporâneos do coletivo.

Um destes aspectos é a noção de “verdades éticas”, que, nas palavras do Comitê Invisível, “não são verdades sobre o Mundo, mas verdades a partir das quais nos mantemos nele. São verdades, afirmações, enunciadas ou silenciosas, que se experimentam, mas que não se demonstram” (Comitê Invisível, 2014, p. 49). Outro aspecto é a ênfase em uma “política da atenção e da sensibilidade”, no sentido em que “é por meio da atenção aos fenômenos, por meio de suas qualidades sensíveis, como chegarão a devir uma potência real” (Comitê Invisível, 2014, p. 204-205). E por fim o entendimento de que os indivíduos são “potências em situação” e que a ação política se potencializa, na medida em que se expande sem recorrer a uma centralidade (Comitê Invisível, 2014, p. 243), baseando-se justamente na força dos encontros e trocas impossíveis de se pré-definir.

Considerações finais

A intenção principal deste trabalho foi salientar que algumas características e princípios da forma de dança denominada Contato Improvisação têm implicações relevantes para uma reflexão sobre alguns dos principais problemas da ação e do pensamento político contemporaneamente.

Evidentemente, não pretendemos afirmar, com isso, que essa forma de dança pode ou deve ser tomada como modelo ou receita de ação política ou que esteja desprovida de problemas e contradições, ou imune às opressões e injustiças estruturais que constituem as sociedades onde ela se desenvolveu e segue se desenvolvendo.

A descrição do espaço da *Jam*, por exemplo, como um espaço aberto a formas de articulação coletiva e interpessoal baseadas no compartilhamento de uma sensibilidade comum ou de verdades éticas não implica, com efeito, pressupor que não podem ocorrer ou que não ocorram formas de racismo, machismo, homofobia, reprodução de desigualdades e opressões em *Jams* e em coletivos praticantes de CI, ou que se trate de um espaço que podemos idealizar, e que serve como inspiração ou modelo universal, aplicável a qualquer contexto, cultura, situação histórico-geográfica, etc.

Não se pretende com esse texto louvar ou vender o Contato Improvisação como resposta para problemas altamente complexos e contradições difíceis em relação à ação e à realidade política, mas apontar e sublinhar que seus princípios e modos de acontecer podem ser potentes para problematizar e refletir aspectos especí-

ficos da ação política e das injunções entre arte e política, escolhas estéticas e éticas, e implicações políticas de certas concepções de sujeito e de corpo e as poéticas que a elas correspondem.

Referências

BANES, S. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

BARDET, M. *A Filosofia da Dança*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Originalmente publicado em 1933)

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Originalmente publicado em 1936)

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

CALDEIRA, J. A teoria do valor Tupinambá. Folha de São Paulo. 31/05/2015.

Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/05/1635380-a-teoria-do-valor-tupinamba.shtml>

COMITÉ INVISIBLE. *A nuestros amigos*. Logroño: Editorial Pepitas de Calabaza, 2014.

FOSTER, S. L. *Why is there always energy for dancing*. *Dance Research Journal*. Vol. 48, n. 3, Cambridge, 2016.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad: Vol. 1 - La voluntad de saber*. Madrid/México D.F.: Siglo Veintuno, 1998.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HAN, B.-C. *O aroma do tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

INNERARITY, D. *The future and its enemies: in defense of political hope*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

LAFARGUE, P. O direito à preguiça. 1880. Publicação online por: *The Marxists Internet Archive*. Disponível em: <https://www.marxists.org/>

LATOUCHE, S. Como construir uma nova sociedade da abundância. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. 19/09/2012. Disponível em:
<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/513716-como-construir-uma-nova-sociedade-da-abundancia-artigo-de-serge-latouche>

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, P. H. De Lévi-Strauss a M.A.U.S.S. – Movimento Anti-Utilitarista nas Ciências Sociais: itinerários do dom. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 23, n. 66. São Paulo, 2008. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092008000100007

NOVACK, C. J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

PAXTON, S. Drafting interior techniques. In: SMITH, N. S. (org.) *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook vol. 1*. Northampton (MA, EUA): Contact Editions, 1997.

PAXTON, S. A Definition. *Contact Quarterly*. Winter 1979, p. 26.

PAXTON, S. Excerpts from Steve Paxton's talk at CI 36. *Contact Quarterly*. Winter/Spring 2009. Northampton: Contact Editions, 2009.

PENUELA SANCHES, P. R. Corpo-outro: paradoxos da corporeidade na Contact Improvisation. *Urdimento*. Vol. 1, no. 24. Florianópolis, 2015. Disponível em:
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015197>

PENUELA SANCHES, P. R. *Encontro entre corpos: um estudo sobre o corpo por meio do diálogo entre a dança Contato Improvisação e a psicanálise winnicottiana*. Dissertação de mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP). São Paulo, 2012. Disponível em:
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-07052012-175206/pt-br.php>

PENUELA SANCHES, P. R. Das relações entre dança e movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol 8, no. 3. Porto Alegre: 2018. Disponível em:
<https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/73443>

SANT'ANNA, D. B. (2001). *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. (Originalmente publicado em 1902)

THOREAU, H. D. *Walden: life in the woods*. Princeton: Princeton University Press, 2004. (Originalmente publicado em 1854)

UESHIBA, K. *The spirit of Aikido*. Tokyo/New York/San Francisco: Kodansha International, 1984.

VALÉRY, P. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (Originalmente publicado em 1938)

Recebido em: 18/09/2019

Aprovado em: 20/11/2019