

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
CURSO FILOSOFIA

Antônio Augusto Menezes Wundervald

Contato improvisação: uma estética vivida

Florianópolis

2019

Antonio Augusto Menezes Wundervald

Contato improvisação: uma estética vivida

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em  
Filosofia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Federal de Santa Catarina como requisito  
para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia  
Orientador: Prof. Celso Reni Braidão Dr.

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Wundervald, Antônio Augusto Menezes  
Contato improvisação : uma estética vivida / Antônio  
Augusto Menezes Wundervald ; orientador, Celso Reni  
Braida, 2019.  
43 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Filosofia,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Filosofia Arte. 3. Estética. 4.  
Filosofia da dança. I. Braida, Celso Reni . II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
Filosofia. III. Título.

Este trabalho é dedicado aos meus amigos e aos meus queridos pais.

## RESUMO

Este trabalho se desenvolve como uma investigação sobre um gênero da dança contemporânea, chamado *Contato Improvisação*. Tomando-o como *objeto* de pesquisa em que teorias filosóficas orbitam como um instrumento de análise. Contemplando a gênese e desenvolvimento histórico do *Contato Improvisação*, para contemplar suas principais características como uma dança do simples mover que requer uma profunda concentração nas percepções. Após o evidenciar do *objeto*, se questiona a possibilidade artístico-estético de sua prática, que será analisada através de três arcabouços teóricos. Iniciando com “*Verdade e Método*” de Gadamer, investigando os conceitos de *jogo* e *vivência*, que demonstram a capacidade da lúdica e envolvente da arte. Depois, analisamos a obra “*Produção de presença*” de Hans Ulrich Gumbrecht, que reflete sobre uma arte não representativa, através de reflexão sobre a predominância do paradigma hermenêutica na contemporaneidade. Com tal diagnóstico de Gumbrecht, se percebe o *Contato Improvisação* como uma arte sem representação, que surgiu como um dispositivo contra a saturação da tradição. Com o último escopo teórico analisado, o texto “*T.A.Z.*” de Hakim Bay, indica-se a possibilidade de uma *arte acontecimento*, fora do museu e do palco, sem deixar qualquer objeto posterior, pois é uma arte que se dá na vivência. Ao fim do trabalho, percebe-se um gênero de dança que possibilita e busca uma fruição artístico-estética para seus próprios dançarinos, quando focam sua atenção nas percepções do corpo.

Palavras-chave: Contato improvisação; Presença; Dança; Autonomia.

## ABSTRACT

This work is developed as an investigation about a contemporary dance genre, called Activisation Contact. Taking it as an object of research in which philosophical theories orbit as an instrument of analysis. Contemplating the genesis and historical development of Contact Improvisation, to contemplate its main characteristics as a dance of simple movement that requires a deep concentration on perceptions. After evidencing the object, the artistic-aesthetic possibility of its practice is questioned, which will be analyzed through three theoretical frameworks. Starting with Gadamer's "Truth and Method", investigating the concepts of game and experience, which demonstrate the playful and engaging capacity of art. Then, we analyze the work "Production of presence" by Hans Ulrich Gumbrecht, which reflects about a non-representative art, through reflection on the predominance of the hermeneutic paradigm in contemporary times. With such a diagnosis by Gumbrecht, Activisation Contact is perceived as an art without representation, which emerged as a device against the saturation of tradition. With the last theoretical scope analyzed, the text "T.A.Z." from Hakim Bey, the possibility of an event art is indicated, outside the museum and the stage, without leaving any later object, because it is an art that occurs in the experience. At the end of the work, a dance genre is perceived that allows and seeks an artistic-aesthetic enjoyment for its own dancers, when they focus their attention on the perceptions of the body.

Keywords: Contact improvisation; Presence; Dance; Autonomy

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CI Contato Improvisação

TAZ Zonas Autônomas Temporárias

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>CONTATO IMPROVISAZÃO: O OBJETO INVESTIGADO .....</b>	<b>9</b>
2.1	Gênese do contato improvisação .....	9
2.2	A obra do contato improvisação .....	10
2.3	O ato de dançar .....	12
2.3	Onde vive o CI.....	14
2.4	A possibilidade do artístico-estético .....	16
2.5	Proposta Lúdica .....	18
<b>3</b>	<b>GADAMER: JOGO E VIVÊNCIA COMO POTÊNCIAS DO C.I.....</b>	<b>20</b>
3.1	Jogo: do comum ao lúdico .....	20
3.2	Contato improvisação: um jogo sem sentido .....	22
3.3	Vivência através da representação .....	24
<b>4</b>	<b>GUMBRECHT E A SATURAÇÃO PELA HERMENÊUTICA .....</b>	<b>26</b>
4.1	C.I Um histórico hermenêutico .....	26
4.2	Produção de presença.....	28
4.3	Momentos de intensidades, uma estética vivida .....	30
<b>5</b>	<b>HAKYM BEY, ARTE COMO ACONTECIMENTO .....</b>	<b>32</b>
5.1	Expandindo o dançar .....	32
5.2	Espaço de contato e autonomia .....	32
5.3	TAZ e a arte liberta .....	33
5.4	Evento artístico-estético .....	35
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>36</b>
<b>4</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>38</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nos anos 70, surge um novo gênero da dança, sendo a princípio uma prática corporal, resultado do cansaço de bailarinos pelos métodos tradicionais das companhias de dança. Tais bailarinos assumem a vanguarda, ao buscar novas possibilidades de um dançar, concebendo uma dança que posteriormente chamam de *Contact Improvisation*. Esta dança teve seus primórdios como uma manifestação que ansiava pelo contato humano autêntico, livre de estruturas coreográficas, surgindo mais como um desejo do corpo pelo movimento do que uma atitude estratégica contra a dança técnica. Nasce sem contornos definidos, sem embasamentos teóricos ou pretensões. Consequência da saturação pelo enrijecimento das técnicas vigentes, um movimento dos dançarinos em busca do novo, evitando o dramático, a técnica e a coreografia. Com o passar do tempo foi convidado ao *hall* da arte por alguns ou destituída de qualquer estética por outros, tornando-se algo de difícil conceituação. Seja no palco ou nos salões de dança, suas possibilidades são muitas, com um vasto horizonte a ser investigado, rico e fértil para que através dele possamos perceber os novos caminhos da dança contemporânea.

O gênero de dança *Contato Improvisação* será nosso objeto sobre o qual as teorias irão orbitar, também considerado uma atividade corporal e uma prática performática. Por ser uma atividade de muitas possibilidades e constante experimentação, sua definição é aporética e entregue à subjetividade de seus dançarinos. Fortalecendo a motivação deste trabalho em analisar algo que, apesar de obscuro, possa revelar a facetas da dança e as possibilidades da arte pouco exploradas teoricamente. Em auxílio à investigação, este trabalho partirá de dois alicerces, que ajudam a delinear inicialmente o C.I - *Contato Improvisação* - um subjetivo e outro objetivo. Subjetivamente, partirei de minha própria experiência como bailarino de *Contato Improvisação*, pois ao possuir uma experiência direta com objeto poderei avaliar até que ponto a teoria é útil para entendê-lo e até que ponto começará a distorcê-lo. Objetivamente, focarei nas pesquisas de Hugo Silva (2014) e Ana Maria Alonso Krischke (2012), dois dançarinos e professores, além de propositores de *Contato Improvisação* no Brasil. Apoiando-se assim em um conteúdo firmado na prática do dançar, caminhando juntamente com pesquisadores que investigam teoricamente o campo. Este trabalho, ao iniciar, consciente da dificuldade aporética pela determinação do C.I, objetiva enriquecê-lo teoricamente e contribuir com as futuras pesquisas.

Buscando destacar os principais atributos que definem o que é dançar C.I., o trabalho recorrerá à trajetória histórica, desde suas primeiras experimentações, analisando seu primeiro espetáculo e finalizando historicamente no seu atual estatuto como uma dança de festivais ao redor do mundo com uma comunidade bastante ativa. Focando no *Contato Improvisação* como uma dança que se desenvolve majoritariamente na prática, que acontece nos salões de dança, fora do palco. O dançar livre do C.I., será destacado como sua principal modalidade: uma prática de execução sem exibição. Desse modo, quando se questiona a possibilidade artístico-estética desse dançar, assume-o longe de sua prática performática e dramática que pode ocorrer em espetáculos.

Este trabalho se desenvolve em duas fases, primeiramente delineando e demonstrando o *objeto* investigado, através de seu desenvolvimento histórico e concepções de seus dançarinos, no capítulo 2. Seguindo da análise filosófica através das teorias expostas nos capítulos 3, 4 e 5. Dessa forma, o capítulo 2 será necessário para desvelar o *Contato Improvisação* suficientemente para podermos usá-lo como *objeto* investigado. Já de antemão considerado um *objeto* capaz de revelar novas facetas da arte na contemporaneidade, pois há algum motivo – ainda a ser investigado neste trabalho – que possibilita o C.I ser considerado arte. Por isso, após realçar seu campo histórico, partiremos em busca dos atributos que possibilitam distinguir o que é o gênero de dança *Contato Improvisação*, questionando se tais atributos possibilitam concebê-lo como uma atividade artístico-estético. Visto que o conceito de "artístico-estético" é de grande importância para entendermos essa investigação. Como um conceito que abrange uma atividade que além de se dispor como arte, concede um fruir estético que pode não advir de interpretações sobre aquela arte. Um fruir estético possível através de dispositivos não interpretativos ou conceituais.

Historicamente, o *Contato Improvisação* inicia como uma experimentação corporal, logo chegando aos palcos como espetáculo, sendo descoberto pelo público e principalmente pelos dançarinos interessados em uma dança fora dos padrões. Steven Paxton, o principal expoente de C.I., acompanhando de outros bailarinos começa a expandi-lo como "aquilo que propiciava ao dançarino uma maior corporeidade" (GIL, 2004 p. 27), elaborando exercícios específicos para se compreender este novo dançar. Assim cresceu, sendo executado como dança, arte-esporte, performance, *happening* e atividade corpórea, seja nas *Jams*<sup>1</sup>, nos

---

<sup>1</sup> O termo JAM significa Jazz After Midnight, usado por músicos de Jazz quando se uniam para praticar a improvisação na música, com seus instrumentos musicais. O Contato Improvisação tomou esta expressão emprestada para se referir aos eventos desta dança, momentos que não se configuram

espetáculos ou em seus momentos mais importantes que são os festivais. Logo aqueles que o descobriram, além de dança-lo, resolveram pesquisa-lo, contribuindo para uma melhor compreensão desse fenômeno. Esta investigação para caminhar juntamente com as atuais pesquisas de C.I., toma como referência dois pesquisadores e dançarinos brasileiros, Hugo Silva (2014) e Ana Alonso Krischke (2012). De suas pesquisas, podemos levantar o escopo histórico do C.I., seus atributos como dança e relatos das percepções de dançarinos sobre a prática. Ao final do capítulo 2, temos o *Contato Improvisação* ilustrado suficientemente para se tornar um *objeto* de investigação.

Após percorrer o que já foi dito sobre o C.I., através dos pesquisadores salientados, segue-se no capítulo 3, a primeira operação de uso da teoria para analisar o gênero de dança. Destacando o arcabouço teórico de Hans-Georg Gadamer, mais precisamente no início de seu livro “Verdade e Método”, em que se debruça sobre a arte e dois conceitos relevantes à esta investigação. *Jogo e vivência* serão conceitos merecedoras de aprofundamento, pois sugerem capazes de auxiliar na especulação sobre *Contato Improvisação*. Ambos conceitos contribuem para compreendermos o efeito da arte como um deslocamento da vida comum através da ludicidade. Exigindo entrega e envolvimento, para lançar o indivíduo em uma nova configuração de sentido com suas regras e objetivos e transformando aquelas vivências em algo elevado quando em comparação com o cotidiano, evidenciado a arte como agente possibilitador de novas experiências à existência dos indivíduos envolvidos.

No capítulo 4, foca-se na análise histórica em Hans U. Gumbrecht, em que através dela é possível perceber um sintoma contemporâneo e sua consequência na arte. O autor, em sua teoria, percebe uma saturação interpretativa na tradução ocidental. De modo que o indivíduo procura perceber o mundo em busca de um sentido, ignorando a sensações e percepções que as vivências nos concedem. Para equilibrar tal paradigma, Gumbrecht percebe uma ânsia do homem contemporâneo por vivências que causam experiência intensas, assim aliviando a saturação pela busca de sentidos. Em busca do equilíbrio, o trabalho de Gumbrecht é salientar objetos produtores de *presença*, que promovem percepções físicas imediatas, em que o sujeito não precisa mediar uma representação para ter uma fruição. Em vista disso, a tese de Gumbrecht possui instrumentos necessários para que se possa

---

enquanto aula, mas como sessões livres para improvisação, destinados àqueles que já conhecem os princípios básicos desta dança, e reúne os “contatistas” para explorar possibilidades novas de movimento. (TORQUATO, 2010)

compreender o *Contato Improvisação* como uma arte de recusa à representação. Como um movimento histórico da dança, sendo criada como uma atividade em que se busca a relação do dançarino com sua própria corporeidade. Assim, esta investigação trabalhará sobre a hipótese de que C.I possa ser uma legítima produção de *presença*.

Como último movimento investigativo, no capítulo 5, o foco será na possibilidade eventual da arte, isto é, uma experiência artística que é possível através do acontecimento. A perspectiva da arte ser fruída através de sua própria execução pelos artistas envolvidos. Com auxílio da teoria de Hakym Bey (2004), em que o autor apresenta eventos históricos chamados “Zonas Autônomas Temporárias”, será possível conceber os evento que tenham finalidade por si próprios. Para assim averiguarmos o quanto o *Contato Improvisação* é um evento que tem sua finalidade no próprio acontecimento do evento e de que como só é possível vivenciar seu valor estético no ato de executá-lo.

O mote deste trabalho, portanto, é demonstrar os atributos do *Contato Improvisação*, para averiguá-los como fatores que constituem uma dança capaz de produzir experiências artístico-estéticas. Ou seja, caso promovas tais experiências, poderá ser elencada como arte, através de sua capacidade de promover vivências estéticas. Uma investigação que se dá através no aprofundamento das teorias, para usá-las como instrumento de análise sobre o *objeto* em foco. Com intuito de somar na discussão sobre o *Contato Improvisação* e concedendo conceitos capazes de lidar com este gênero dança. Permitindo aos interessados em C.I conhecer arcabouços teóricos que permitem uma nova perspectiva sobre sua prática. Assim não se resumirá em uma investigação que visa exclusivamente credenciar o *Contato Improvisação* como arte, mas que na própria tentativa de vê-lo como artístico-estético promoverá uma pensar filosófico sobre tal dança que poderá somar nas atuais pesquisas e descobrir facetas novas de sua prática.

## 2 CONTATO IMPROVISAÇÃO: O OBJETO INVESTIGADO

### 2.1 Gênese do contato improvisação

Um novo gênero de dança surgiu, em Nova Iorque, como uma proposta de investigação de movimento, no início dos anos 70<sup>2</sup>, nomeado “Contato Improvisação”. Emergiu do trabalho de bailarinos da dança moderna com propostas vanguardistas, já cansados dos tradicionais formatos das companhias de dança. Posteriormente, em 1972, foi fundada uma companhia de dança chamada “*Grand Union*”, influenciada pelo contexto de contracultura e pelas formulações da dança experimental dos anos 60. A dança moderna, na época, caracterizava-se por um intenso diálogo com os esportes, com a ginástica rítmica, terapias corporais e danças de salão, o que influenciou fortemente a *Grand Union*, principalmente no abandono aos padrões de dança. Tal influência das novas atividades do corpo, propiciou uma base metodológica idealizada no improviso grupal e em dupla, com dançarinos disponíveis ao imprevisto e à dança espontânea, tendo encontrado inspiração também nas artes marciais. Estes experimentos conceberam o primeiro alicerce desta prática: a investigação de fatores da percepção corporal, até então pouco explorados, como as impressões do toque físico, as percepções da gravidade atuante nos corpos e no uso de apoios e alavancas corporais para o deslocamento. Com esta proposta, essas investigações de dança propiciavam aos bailarinos participarem do processo de criação, com a abertura ao novo e a inspiração pelo acaso. O improviso, assim, tornou-se condição essencial. Na aurora deste dançar, percebemos a recusa dos moldes técnicos do passado formal e a ânsia de ir adiante com o foco no corpo e no agir imediato. O corpo passa a ser visto como o eixo a ser estudado, explorando suas possibilidades e aberturas ao dançar especulativo: aquele que se descobre enquanto dança. Com tal empenho pela experimentação, o *Contato Improvisação* busca, desde seu início, uma quebra do que está saturado no corpo do dançarino.

Surgindo como resultado histórico dos desdobramentos da dança moderna, o *Contato Improvisação* segue então como uma dança pós-moderna, a saber: "toda dança que rejeitasse a musicalidade, figurinos, luz e significado" (NEDER, 2005). Assim como as demais dança pós-modernas da época foi fortemente influenciado pelo ativismo político dos anos 60, visando essa ruptura de parâmetros já a muito consolidados e esgotados, para que novas

---

<sup>2</sup> Nesta retrospectiva histórica dispomos de duas principais referências: (LEITE, 2005) e (NEDER, 2005).

possibilidades de uma arte e atividades baseadas na autonomia e não-hierárquicas. Dialogando com dançarinos de muitos gêneros, pois estava aberto à investigação, aos diversos tipos de corpos e pessoas.

No entanto, muitos artistas nacionais e internacionais de renome, utilizam a técnica como base de pesquisa coreográfica, metodologia de aula, aquecimento, etc. Além disso, o CI ganhou grande destaque com o surgimento da Nova Dança, que utiliza sua técnica como trabalho formativo dos bailarinos. (NEDER, 2005)

A companhia *Grand Union*, por seis anos, rodou estúdios e universidades propondo residências artísticas, aulas e performances de improvisação ao público. Apresentou, através destas maneiras, as propostas e pretensões desta nova proposição do dançar, que foi nomeada por Steven Paxton de "Contact Improvisation", reconhecido como principal proponente da prática. Durante sua participação na *Grand Union*, Paxton montou uma turma de onze alunos, tentando uma improvisação menos anárquica. Criou uma performance chamada *Magnesium*, em que bailarinos se movimentam por um salão testando seus corpos. Por meio deste espetáculo, Paxton exibiu uma dança que tinha mais foco no produzir sensações aos dançarinos do que ao público. Por isso, *Magnesium* pode ser considerado uma ilustração das premissas básicas do *Contato Improvisação*, a saber, o foco no que o dançarino sente.

Nos anos 80, esta prática já era difundida amplamente, expandindo-se além do EUA e consolidando uma *comunidade* de prática pelo mundo, graças à sua capacidade de aceitar a todos, por ser uma prática aberta, sem técnica e proposta ao experimento. Logo, dançarinos profissionais, professores e mesmo indivíduos que nunca haviam dançado, descobriram esta prática, que vêm crescendo desde então. Em 1978, surgiu uma revista especializada, a "*Contact Quarterly*", que se propõe a divulgar e refletir a prática de C.I. Auxiliou e continua auxiliando amplamente sua expansão, difusão e elaboração teórica (KRISCHKE, 2012, p. 64). Marcado pelo contínuo diálogo com as demais danças, sendo influenciador e influenciado, pois diversos dançarinos, seja do clássico ou da dança contemporânea, tomam o C.I como uma útil ferramenta de auto investigação corporal e performática. Não sendo raro encontrar dançarinos profissionais de diferentes gêneros da dança nas práticas corriqueiras de *Contato Improvisação*, além de pessoas comuns, que dançam muito pouco ou exclusivamente C.I como prática de movimento. O diálogo com âmbitos além do *Contato Improvisação* é condição essencial de seu desenvolvimento, visto que sua própria gênese foi uma junção de muitas influências das atividades corporais.

O contínuo desdobramento do *Contato Improvisação*, desde seus primeiros passos, visando uma quebra na tradição da dança, evidencia a história de uma atividade que teve

sucesso em suas propostas. Pois além de proporcionar um novo gênero de dança, consolidou-se como uma proposta de desafio aos antigos moldes, na vanguarda das pesquisas de danças contemporâneas e pós-modernas. Com um desenvolvimento tão amplo que é praticado sob diversos moldes por diferentes dançarinos. Considerado desde um gênero de dança, uma atividade corporal, uma investigação do corpo ou até mesmo um esporte. O *Contato Improvisação* que iniciou com Steve Paxton continua o mesmo, porém suas margens são difusas e seus desdobramentos tão diversos que a necessidade de pesquisa-lo se torna a cada ano maior. Entender o *Contato Improvisação* se mostra importante para compreendermos a contemporaneidade e a diversidade da dança.

## 2.2 A obra do contato improvisação

Sendo um gênero de dança proposto ao dançar sem pretensões performáticas, sua prática pode ser desenvolvida em salões e suas aulas promovem novas percepções sobre a capacidade do corpo. Mesmo que seja pensado como espetáculo, não deixará qualquer objeto posterior ao evento, exceto a memória das percepções que irá operar sobre os indivíduos presentes no momento da exibição, sendo os próprios dançarinos os maiores fruidores de sua estética.

[...] o “dançar” como experiência íntima do sujeito: é isso que é o dançar para aquele ou aquela que dança. E essa experiência íntima deverá ela mesma compreender-se como experiência do não-produzir, a qual será denominada ora “gozo” ora “êxtase” (POUILLAUDE, 2012, p. 108).

Por sua improvisação e sua potência ao inédito, torna cada dançar uma experiência efêmera que logo desvanece no tecido do tempo, embora forneça experiências que deixam memórias aos seus dançarinos, que são aqueles que as propostas deste dançar se foca. De modo que a única obra que C.I. deixará é a lembrança. Antes de analisarmos essas experiências subjetivas do *Contato Improvisação*, focaremos no primeiro espetáculo que circunda a gênese do C.I, o *Magnesium*. Fernando Neder (2005), pesquisador e dançarino de *Contato Improvisação*, descreve a *Magnesium*:

Dançada sobre um chão coberto por tatames, os homens circulavam pelo espaço, se chocavam uns contra os outros, caíam, rolavam, se levantavam para lançar-se no espaço novamente. Os performers não focavam a atenção no público, mas sim em suas quedas e impulsos. As quedas pareciam repentinas e selvagens, mesmo assim era evidente que ninguém se machucava, pois se notava um ativo controle dos performers em suavizar o impacto com o chão através dos rolamentos. A performance terminava com cinco minutos do que Paxton chamava de “standing meditation”, todos de pé de olhos fechados, observando os reflexos do corpo trabalhando sutilmente para manter a vertical depois de toda agitação.

O espetáculo *Magnesium* é considerado o ponto inicial do C.I., pois nela seu idealizador, Steven Paxton, demonstra esta dança experimental, com foco nas sensações do corpo, demonstrando as premissas corporais que alicerçam sua prática. O choque, as quedas e o lançar, surgem com o próprio improviso do corpo, perante o risco e o inusitado. Causa tensão e estranhamento aos espectadores, e pretende promover vertigem nos dançarinos, com a intensa desorientação de deslocamentos, alterando-os biológica e emocionalmente. Em seu último ato, com a *standing meditation*, a performance deixa os bailarinos parados para sentirem as repercussões corporais após todos os movimentos. Nestes últimos cinco minutos, o que há são sujeitos interiorizados em suas percepções, momento este em que, também, os maiores fruidores são os bailarinos. A plateia observa corpos imóveis, mas nas subjetividades dos dançarinos o espetáculo continua tão vívido quanto antes, apenas recolhido na miríade de sensações interiores.

Steven Paxton apresentou caminhos possíveis para futuros exploradores do C.I, permitindo que percebam o ponto focal desse dançar: o sentir do corpo, a permissão da materialidade, o desapego ao metafísico, ao enredo e à própria técnica. O que é necessário para o *Contato Improvisação* é somente mentes atentas às percepções de seus próprios corpos.

Outro dos marcos iniciais históricos de C.I., é o momento em que Paxton convida cerca de quinze a vinte alunos para duas semanas de residência artística, em 1977, quando surge uma prática, que hoje característica do *Contato Improvisação*, o *Small-Dance*. O *Small-Dance* é um exercício em que o bailarino fica imóvel, aquietando-se, sentindo a dança que o corpo faz consigo mesmo, fazendo e refazendo pequenos ajustes de equilíbrio e arranjo dos músculos. Trata-se de movimentos voluntários e involuntários mínimos, que são, assim, possíveis de serem percebidos. Por meio desta concentração no corpo, percebe-se que mesmo na aparente imobilidade o corpo está trabalhando, vivo e presente. A prática é de grande relevância no C.I, no que tange a capacidade de investigação das sensações do corpo e o foco na simples capacidade de se explorar o próprio peso, gravidade e sutilezas desconhecidas ou não percebidas na cotidianidade das ações. O bailarino transforma sua relação com o corpo e seu peso, percebendo a gravidade atuando, e empodera sua corporeidade, produzindo uma presença corporal imediata. Este dançar é uma típica exploração de *Contato Improvisação*, pois busca perceber a realidade física do corpo e a miríade de sensações que passam despercebidas na vida comum. Sua obra é no sentido de obrar, executar um trabalho, que é uma concentração perceptiva com foco nas experiências de si próprio.

Como principal propositor, Steven Paxton demonstra as possibilidades investigativas do *Contato Improvisação*, sem deixar limitações para sua prática, propiciando que uma comunidade bastante ativa e diversa crescesse rapidamente. Cada lugar, cada professor e cada dançarino constrói conjuntamente este gênero de dança.

À medida que as atividades do C.I. se espalharam pelo país, versões regionais e abordagens locais começaram a se desenvolver. Novos professores e performers se tornaram pioneiros em suas cidades. A Contact Jam se tornou popular como um evento semanal em vários lugares. Grupos de performance surgiram, alguns fazendo Contato Improvisação “puro”, outros usando-o de forma mais dramática ou coreográfica. Novas idéias eram disseminadas então através de uma publicação. [...] Hoje em dia, mais de 30 anos depois de seu surgimento, o C.I. continua sendo uma nova forma de dança. É nova porque não se parece com nenhuma outra técnica (NEDER, 2005 p. 23).

### 2.3 O ato de dançar

O C.I. se mostra como uma prática de dança, que pretende capacitar a exploração dos sujeitos sobre suas sensações corporais. Seus primeiros propositores foram moldando uma dança que ganhou identidade própria, de modo que possuísse diretrizes de prática e fornecesse uma configuração que permitisse ao bailarino afirmar que está dançando *Contato Improvisação* e não outra coisa. A premissa básica é que sujeito esteja primeiramente em contato consigo mesmo, com foco na consciência de seus movimentos corporais, lúcido de seu próprio corpo, para, em seguida, estar em contato com outros dançarinos e o ambiente. De modo que o ato improvisado conduza as relações. A dança em contato ocorre, então, em um esforço mútuo entre os bailarinos, todos aplicados na improvisação. Consequentemente, quando todos se dispõem a tal permissão, duetos, trios, grandes grupos e até solos surgem no salão, sem qualquer combinação ou marcações anteriores. Não há, portanto, restrições para conjuntos, podendo ser do mesmo sexo ou não, sem delimitações que restrinjam algum dançarino de dançar com outro qualquer, respeitando a liberdade de movimento (SILVA, 2014).

Estes corpos em bailado também não possuem restrições para movimentos. Como não há marcações coreográficas, os participantes que estão em pé, por exemplo, logo podem estar ao solo, em rolamento, para em seguida e em conjunto, subirem, levantando os parceiros aos ombros, ao alto. Sempre atentos ao peso, aos desequilíbrios, as tensões, aos sinais dos demais corpos pelo salão. A tentativa de consciência sobre seu próprio corpo e ao do outro é contínua, com abertura às respostas dos parceiros, para que se crie um fluxo de dança. Por ser improvisação, são necessários corpos e mentes atentas, para fluir em harmonia, tornando duas

improvisações em uma só, formando um dueto em que ambos desconhecem o que acontecerá nos instantes seguintes.

Nesta dança a pessoa é ensinada a reagir ao senso de desorientação e a guiar os movimentos do corpo a partir da atenção voltada para as sensações corporais. O foco se encontra na sensação física do toque, da pressão e do peso depositado no corpo do outro. Inspirada na experiência física proposta pelo zen budismo, a pessoa é incentivada a exercitar um estado de consciência presente no aqui e agora, ao invés de imersa em recordações ou expectativas acerca do futuro. A consciência voltada para o presente permite o praticante perceber e reagir de modo mais atento e posicionar o corpo de forma mais adequada e eficiente (TORQUATO, 2010, p. 11).

Neste estado de consciência presente, são evitados movimentos teatralizados ou ações com objetivos dramáticos, que representam qualquer sentido além ao do simples dançar. A improvisação é resultado do movimento natural, sendo movimentos simples, de queda, equilíbrios, apoios, ações exploratórias das possibilidades corporais. Em uma prática de *Contato Improvisação*, nada mais será visto do que corpos se movendo, sem aparente sentido: corpos que se encostam, testando movimentos sozinhos ou acompanhados, rolando, girando ou pulando. Sem qualquer sonoridade ou condução externada, nada que propicie uma motivação a ser seguida. Há um fluxo improvisado de movimentos conectados. Em certo momento, um bailarino pode empurrar outro corpo e este responder com um contra empurrão, por exemplo, e assim seguem sem finalidades a não ser a de dançar.

Quando o público vem ao salão de prática, o *Contato Improvisação* ganha uma nova faceta. A relação espectador e bailarino se torna diferente em comparação à outras danças. No C.I., há proximidade com o público, estando estes muito próximos aos dançarinos, geralmente inseridos na própria área de dança. Aos poucos, não há clareza na divisão entre espectadores e a dançantes, podendo até mesmo que os papéis se troquem. Não há restrições, as improvisações acontecem sempre respeitando os limites de cada sujeito, seja observador ou dançarino.

A prática convencional de C.I. acontece nas Jams, realizadas em salões fechados ou ar livre, em praças ou parques, necessitando simplesmente de um chão confortável. Não há luzes especiais, nem cenários, sem pessoas que conduzem ou músicas que propiciam um ritmo. Seus dançarinos descalços trajam roupas leves e confortáveis, enquanto executam movimentos sem padrão nem rigidez, apenas experimentando a simplicidade da gravidade e da atenção ao corpo. O ato de dançar, quando observado, nada mais é do que corpos se movimentando em um salão, sem qualquer ordenação, mas que estão atentos a qualquer movimento, seja de seu próprio ou dos demais. Essencial é um mover para perceber, ou um

parar para perceber o que move na imobilidade corporal. *Contato Improvisação* tem seu ato na percepção.

#### 2.4 Onde vive o CI

Após a expansão do CI pelos palcos e salões, pelo ambiente da dança contemporânea e moderna, podemos encontrá-lo sob alguns modelos de prática, seus principais são as já citadas *Jams* e os festivais. Como sua fruição se dá pela prática, possui uma cadência de espetáculos esporádica. Esse gênero de dança sobrevive nas *Jams* de cada cidade, onde a comunidade mantém a prática, trocando e compartilhando. Os festivais são o auge, em que a comunidade internacional se reúne, ocorrendo em diversas cidades e países ao longo do ano.

As *Jams* de C.I são reconhecidamente os locais de maior atividade da prática, sendo o espaço seguro para livre experimentação de suas propostas, funcionando como laboratório de intensa prática para a velha-guarda e para principiantes, para entusiastas e curiosos. Geralmente, não há ninguém conduzindo ou liderando, embora ocasionalmente dançarinos mais experientes possam conduzir as práticas para novos membros entenderem as *regras do jogo*, as configurações que possibilitam a dança do C.I.. De modo geral, as *Jams* se perfazem em locais adequados, previamente combinados, semanalmente ou com uma periodicidade para manter a prática viva. Preferencialmente em salões de dança, mas podendo também ocorrer em parques, casas, estúdios, etc. Permite também a rotação entre dançarinos e observadores: enquanto alguns dançam, outros observam, se concentram, deitados, sentados ou em movimento. Aos poucos, o ambiente é criado, e mesmo quem não dança participa daquela zona de C.I., pois sua própria presença altera o ambiente, o local que ocupam, os olhares que pousam nos demais dançarinos. Não é raro encontrar até mesmo pessoas que cochilam ou meditam durante as *Jams*. É um espaço aberto que se propõe dançar segundo as configurações do *Contato Improvisação*, que se manifesta na abertura para se perceber o toque ante qualquer objeto. Abertura essa, que é a atenção à sensibilidade, aos sentidos corporais, seja dançando sozinho, em dupla ou grupo. Através de uma atividade autônoma e temporária, geralmente com tempo definido de início e término. “Assim, uma parte significativa do treinamento para o Contato Improvisação se dá em "feira", em intercâmbio, cujo "mercado" mais informal – e não por isso menos rico – são as *Jams*” (SILVA, 2014, p. 69). As *Jams* são os territórios de maior atividade do C.I., onde a comunidade se mantém ativa nos intervalos entre os festivais.

Festivais não competitivos reúnem a comunidade de diversos países, ocorrendo em muitos pontos pelo mundo, para a prática do C.I, fomentando e desenvolvendo-o. São os eventos de maior porte, em que professores, pesquisadores e dançarinos se reúnem para partilhar suas experiências e aprendizados. Ocorrendo com durações de horas, dias e até semanas, os festivais servem de ponto de encontro para a comunidade, unindo praticantes novos e antigos que procuram reinventar sua prática. Aulas, *workshops*, palestras e laboratórios fazem parte da programação rotineira, além das *Jams* de longa duração, que são produto principal dos festivais. No Brasil, temos diversos festivais, em regiões que vão desde o norte até o sul do país, sendo um deles o “Transformando pela Prática”, um festival de Garopaba, Santa Catarina, que ocorre a cada dois anos e reúne cerca de duzentos dançarinos, por dez dias.

Os espetáculos, no Contato Improvisação, não são muito comuns, sendo sua fruição essencialmente prática, e mesmo quando há público separado, parte-se da percepção de que a presença deles já muda o ambiente, fazendo-os compor o conjunto da obra. Deixando de serem espectadores para se tornarem dançarinos passivos, mesmo que imóveis.

Steven Paxton, ao conceber o C.I. como uma dança liberta, abriu margem para crescer como uma prática social de intensa investigação. Transformando-se conforme o lugar, tempo e circunstância. Para alguns, uma simples atividade corporal, para outros, uma prática artística. Suas possibilidades como arte surgem como um horizonte promissor a ser investigado.

## 2.5 A possibilidade do artístico-estético

Após destacar o objeto investigado, em seu processo histórico de desenvolvimento, faz-se necessário uma acoplagem em estudos já feitos, para se alcançar o atual patamar da discussão sobre C.I. Hugo Silva, pesquisador e dançarino, atuante como professor de *Contato Improvisação*, além de sondar pelo campo da prática, pensa-o teoricamente. Realiza em seu livro “Desabituação Compartilhada” (SILVA, 2014), algumas asserções sobre o C.I. que são de grande auxílio para iniciarmos a exposição teórica de nossa investigação.

Espectadores assistem a uma conversação física que pode alcançar da imobilidade ao alto atletismo. As razões para a mudança na escola de movimento ou quaisquer outras mudanças podem ser analisadas a partir de níveis emocionais, físicos ou psicológicos. Ou vários níveis ao mesmo tempo. O espectador está assistindo a pessoas reais pressionadas por eventos e tempo. É improvisação. Nenhum dos participantes está totalmente no ou fora do controle. O espectador não olha através dos performers para uma mente e sua estética. Olha-se diretamente para os

performers e suas escolhas, reações e instintos, para o que acontece entre eles... É uma arte performance. Performance possui vários níveis de significado. Assim como arte. Ninguém está definindo seus termos... Ou vocês pode encontrar uma solução concebida por aquele que performam contato improvisação... Eles o chamam de arte-esporte (SILVA, 2014, p. 36).

Hugo salienta as amplitudes do C.I., considerado arte, performance e inclusive um esporte, pela sua capacidade de atingir o corpo e retirar o sujeito de sua cotidianidade. Assim, ele continua: “A dança coloca a disposição do artista "materiais", tais como seu corpo e movimento, para que sejam sacados da "experiência comum" e tornados "veículos eloquentes" (SILVA, 2014, p. 37).

Neste dançar, há a mudança de paradigmas sobre nosso acesso corpo e mundo. Hugo Silva tem estima por esse foco, em que experiências diferenciadas são induzidas por um simples dançar, provocando um arrebatamento das vivências comuns. Apesar da naturalidade dos movimentos e pela premissa de trazer movimentos cotidianos ao *Contato Improvisação*, há um limiar que define aquele espaço como diferente ao do comum. Cria-se, assim, a necessidade de aprofundar quais limiares são esses, os que fazem um simples movimento ser considerado diferente do mesmo movimento feito em nosso dia-a-dia. Esta é uma questão saliente em Silva: a capacidade do artístico-estético no contato improvisação, com foco nessa capacidade de conceder algo "diferente" dos movimentos rotineiros.

[...]Contato improvisação é uma pesquisa de habilidades de movimento nas forças das leis físicas não hierárquica, desprovida de gênero, integrativa, em dependência de conexões reais tanto quanto na funcionalidade e limitação dos corpos envolvidos. Se você quer mais alguma outra coisa, esteja seguro que todos sejam informados sobre sua intenção e decididos a concordar (SILVA, 2014, p. 32).

Segundo tal perspectiva, defendida por alguns praticantes, o C.I., na prática, não passa de uma investigação sobre o corpo, sem qualquer pretensão ao artístico. Colocá-lo sob uma ótica estética é um movimento posterior ao cru de ato improvisado. Porém, mesmo que a premissa inicial não seja o contexto artístico-estético, percebemos que os focos de investigação no C.I. são muitos e facilmente pode-se sustentar compromisso com o lúdico da arte. Para Hugo Silva, se assim consideramos o *Contato Improvisação*, um campo aberto ao artístico-estético, então de fato há mecanismos assim investiga-lo. Buscando perceber o que na prática do C.I. possibilita que seja considerado arte, Silva recorre ao contexto da dança, destacando o "material" dessa arte como o próprio corpo, sacado da experiência comum e tornado um "veículo eloquente". Termo que toma de Dewey, “é na experiência que algo da ordem do "comum" pode ser tornar "eloquente"”, isto é, tornar-se uma fonte rica de

significados para aqueles que têm a experiência" (DEWEY apud SILVA, 2014, p. 37). Foquemos nessa capacidade do C.I. em converter aquilo que é comum.

O que torna o Contato Improvisação especialmente favorável, em minha opinião, para a observação do "comum" no "eloquente" dos materiais corpo e movimento, é que se trata de um contexto de dança em que o foco na experiência, aparentemente, é prioritário em relação, até mesmo, ao que pode comunicar a possíveis espectadores (SILVA, 2014, p. 37).

Esse foco na experiência, é que torna *Contato Improvisação* tão difícil de ser comunicado à uma audiência, durante um espetáculo. Muitas das vivências são produtos internos dos bailarinos, comprometidos em suas percepções, escolhas e descobertas. De modo que os espectadores acabam por observar corpos em movimentos, porém distantes das ricas experiências de cada corpo sobre a consciência de suas variadas percepções.

É desconcertante que algumas das danças mais atraentes que eu vejo acontecem em Jams mais do que em performances. Frequentemente os mesmo dançarinos que tem uma sólida conexão numa Jam abandonam suas faculdades de Contato quando em frente a uma audiência[...] Eles perdem a sensação para focalizar no *design* (SILVA, 2014, p. 38).

Silva tem seu foco na sensação, no ato do dançarino de se concentrar nas experiências corporais, vivenciando um corpo mais atento. Deixando de ser um *corpo instrumento*, uma mera ferramenta de atuação do sujeito no mundo, para tornar-se um *corpo de experiência*, “corpo eloquente”. Pois o “corpo eloquente” é este que percebe cada movimento, e tem como finalidade a própria percepção do mover, que promove capacidade artístico-estética ao C.I.: corpo que fruí a si próprio no ato de mover. Seu deleite estético está em mover para se perceber.

## 2.6 Proposta Lúdica

Objetivando melhor compreender o campo estético-artístico do Contato Improvisação, Silva propõe assumi-lo como um jogo, para perceber seu aspecto lúdico, que possibilita experiências distintas ao do cotidiano. Silva faz a aproximação do conceito de “jogo” de Johan Huizinga para o contato improvisação.

Todavia, é indiscutível que o jogo deve ser definido como uma atividade livre e voluntária, fonte de alegria e divertimento. Um jogo em que fossemos forçados a participar deixaria imediatamente de ser jogo. Tornar-se-ia uma coerção, uma obrigação de que gostaríamos de nos libertar rapidamente. Obrigatório ou simplesmente recomendado, o jogo perderia uma das suas características fundamentais, o facto de o jogador a ele se entregar espontaneamente, de livre vontade e por exclusivo prazer, tendo a cada instante a possibilidade de optar pelo retiro, pelo silêncio, pelo recolhimento, pela solidão ociosa ou por uma atividade fecunda. (CALLOIS apud SILVA, 2014, p. 69)

O que parece mais saliente é a permissão do bailarino de se permitir ao jogo, agir segundo suas regras e configurações. Há uma zona necessária na qual o espaço e *script* do jogo se dão para distingui-lo da vida real. De igual modo, o que se procura salientar, em concordância de H. Silva, é que para integrar-se no jogo do *Contato Improvisação* é necessário reconhecer alguns de seus elementos e princípios. Daí em diante, o jogo vai se desdobrando em novas descobertas e possibilidades. Uma vez entendidas suas regras básicas, ele se torna ilimitado.

A essência do C.I. está no sentir o movimento, sem produzir algo que não o próprio movimento, já que nasceu como uma dança sem técnica definida, apenas com premissas a serem seguidas: improvisação, experimentação corporal e atenção às percepções. O bailarino quer mover para sentir e experimentar seu corpo, e assim vivenciar algo diferente do cotidiano, pois, na vida comum, seus movimentos têm finalidade prática. Percebe-se, então, a permissão para este jogar com o próprio corpo, estar um campo lúdico que permite dançar com outros corpos que igualmente experimentam e dividem espaço e tempo.

### 3 GADAMER: JOGO E VIVÊNCIA COMO POTÊNCIAS DO CI

#### 3.1 Jogo: do comum ao lúdico

Este capítulo se dedica aos conceitos de *jogo* e *vivência* de Hans-Georg Gadamer, analisando-os com intuito de melhor elucidar o campo lúdico que Silva destaca. Ludicidade esta, que será condição para identificar o artístico-estético do Contato Improvisação.

Gadamer, ao dedicar a primeira parte de seu livro “Verdade e Método” à arte, toma o jogo como fundamental, sendo o fio condutor da explicação ontológica da obra de arte, e da própria compreensão, pois jogar é o próprio modo de ser da obra de arte. A situação do jogo é de ser totalmente envolvente, pois aqueles que participam permanecem e precisam estar envolvidos na sua dinâmica, sendo necessário que os jogadores estejam dispostos a tal ponto que se envolvem inteiramente. Tal capacidade do jogo, para a teoria de Gadamer, é aplicável à arte, pois, ao ser iniciado, o jogo passa a ser uma estruturação de sentido por si, com potência envolvente o suficiente para remover os sujeitos de suas zonas cotidianas. Necessitando dos jogadores uma relação de reciprocidade, para que possam agir conforme este campo de sentido, de forma que o jogo se desenrole com a entrega dos envolvidos, cientes das regras, das configurações básicas e necessárias, para que fiquem aptos a desempenhá-lo criando uma zona diferenciada.

Aquele que joga sabe, ele mesmo, que o jogo é somente jogo, e que se encontra em um mundo que é determinado pela seriedade de seus fins.[...] Somente então é o que o jogar preenche a finalidade que tem, quando aquele que joga entra no jogo. (GADAMER, 2008 p. 175)

A primeira característica a ser considerada no *jogo* é justamente a capacidade de envolver os sujeitos em um *mundo* com sua própria *seriedade*. Seriedade está que é tomada como validação do próprio jogo, mas distinta das seriedades do mundo cotidiano, sob pena de deixar de ser jogo.

Faz parte do jogo o fato de que o movimento não somente não tem finalidade nem intenção, mas que também não exige esforço. Ele vai como espontaneamente. [...] A estrutura de ordenação do jogo faz que o jogador desabroche em si mesmo e, ao mesmo tempo, tira-lhe, com isso, a tarefa o da iniciativa, que perfaz verdadeiro esforço da existência (GADAMER, 2008 p. 179)

Além de retirar esse *esforço da existência*, o qual torna o *jogo* distinto em seriedade quanto à realidade, também fornece essa condição da espontaneidade. Jogar como um movimento sem pretensões além do jogar, sem qualquer finalidade que exceda sua

configuração de *jogo* para se transformar em uma seriedade cotidiana. De modo que o jogar fornece uma nova *realidade* ao jogador, através da unidade que dá sentido, válida internamente. Gadamer assim comenta: “O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (GADAMER, 2008 p. 181). Em seguida, na próxima página: “As regras e os regulamentos, que preservem o preenchimento do espaço lúdico, perfazem a essência de um jogo” (idem, p. 182). Assim o *jogo* de sua teoria indica a capacidade das configurações dadas de criar novo campo de sentido, sobrepujar o sujeito ao movimento lúdico, agindo sem o esforço da realidade. Por isso, jogo conduz a essa similaridade com o brincar, indicando uma atividade distinta daquelas cotidianas.

O *jogo* se realiza como uma configuração, algo que depois de adotado representa uma verdade dentro daquela realidade. Não sendo aquilo que acontece subjetivamente ao jogador, mas a representação de algo novo. O jogador, quando representa, representa algo para alguém, e quando falamos da arte que Gadamer analisa em sua teoria, há a concepção do objeto observado e observador, espetáculo e espectador. De modo que arte como *jogo* é esse jogar do espectador, ao observar o sentido que é representado pelo jogador.

Já vimos que o jogo não tem o seu ser na consciência ou no comportamento do jogador, mas atrai este à sua esfera e preenche-o com o seu espírito. O jogador experimenta o jogo como uma realidade que o sobrepuja. Isso vale, com mais propriedade ainda, onde o jogo é propriamente “entendido” como sendo uma tal realidade - e tal caso quando o jogo aparece como *representação para o espectador* (GADAMER, 2008, p. 18)

Assim o *jogo* da teoria Gadameriana tem como característica o envolver dos sujeitos, enredando-os em seu campo de sentido, sendo o próprio modo de ser da arte. Porém, não é um envolver totalizante, na medida que os sujeitos considerem *realidade* do jogo menos séria e mais lúdica quando comparada à realidade cotidiana. Sendo necessária uma postura poética, lúdica, logo outra característica do *jogo* é sua capacidade recreativa. Ao abandonar a seriedade do cotidiano externo, adota-se a seriedade interna, com as leis do *jogo* e suas configurações que dão sentido ao jogar. Este então é o próprio ser da arte, como em uma peça de teatro em que os atores representam uma realidade aos espectadores, envolvendo-os de modo que possam ter experiências estéticas, sendo emocionados e surpreendidos. Porém, conscientes da ludicidade e distanciamento da realidade cotidiana, já que estão cientes das configurações do jogo e só assim podem interpretar os sentidos que são representados pelos artistas.

### 3.2 Contato improvisação: um jogo sem sentido

Como salientado anteriormente, pela análise de Hugo Silva, o *Contato Improvisação* se constitui sobre alguns alicerces de sua prática, como a entrega à configuração do dançar e o movimento espontâneo. De forma que a tarefa de ilustrar o C.I. possibilita sua análise sob o aparato teórico de Gadamer. A proposta de entrega se faz como item mais aparente, pois a possibilidade do dançar autêntico e imprevisível só é possível com o bailarino propenso às configurações do *jogo* dado. Permitindo-se agir de maneira não usual, seguro de que suas ações serão bem vindas – desde que em harmonia com as propostas de C.I.. O campo de dança se realiza com uma configuração, para que os dançantes se sintam seguros na entrega ao *jogo* para experimentar essa *realidade* não cotidiana. Entretanto, a entrega necessária ao *Contato Improvisação* não transforma os indivíduos em sujeitos passíveis, pois como ditame básico de tal dançar há o alerta e a lucidez das ações. Nesta investigação corporal, há um alerta à materialidade e à percepção, neste sentido não há uma entrega para ser manipulada, mas uma constante atenção. Rendição às circunstâncias, ao acidental e impensável, mas com cautela, uma atenção que possibilita mentes e corpos focados e entregues. Ora, este é o jogo, adentrar uma realidade não casual em que o sujeito está disposto em perder o controle, entretanto vigilante segundo as configurações que fazem aquilo não deixar de ser *Contato Improvisação*.

A primazia do jogar é estar envolvido na dança e possibilitar que o *jogo* seja condutor, há primazia do acontecimento sobre o sujeito. Pois, para estar entregue àquela dinâmica, se deve aceitar que ela irá conduzir, ditar suas normas e eventos. Impossibilitando o sujeito de agir solitariamente ou remoto ao *jogo*, sua reserva pode ser válida, porém enquanto fornecer informações aos demais participantes – apenas estando presente, ocupando espaço – seu corpo será visto, ouvido e tateado e estará, portanto, envolvido, ainda que imóvel. A ludicidade é a entrega àquela realidade, conforme as configurações do *jogo*, em um experimento corporal em plena atenção às percepções.

Ademais, caso o conceito de *jogo* fosse limitado nestas atribuições, poderíamos indicar o cunho de arte ao *Contato Improvisação* e estaríamos finalizados neste assunto. No entanto, como destacado anteriormente, o *jogo* da arte se faz na representação de sentido e na interpretação do observador, propiciando uma experiência estética fruída através do ato interpretativo que não condiz com C.I..

Um processo lúdico que, por sua natureza, exige a presença do espectador. Assim, seu representar para [...] encontra aqui sua realização, tornando-se constitutiva para o ser da arte. (GADAMER, 2007, p. 163)

Em minha experiência de prática no *Contato improvisação*, os atos não são dados para um sentido além do movimento. Não há nada a ser interpretado, nenhum representar algo, é simplesmente um agir por si próprio, buscando o ato natural e desvincilhado de objetivos, além do próprio mover e experimentar. Contrariamente ao *jogo* da teoria Gadameriana, que carrega uma unidade de sentido, no C.I. ninguém move para representar algo para outro alguém. Visto que a própria gênese do *Contato Improvisação* é uma fuga da teatralidade e dramaticidade dos movimentos, pretendendo movimentos verdadeiros da corporeidade. Sem qualquer verdade a ser transmitida, sem representação de um sentido além da dança.

Logo, a experiência do *Contato Improvisação* se configura como experiência estética Gadameriana na medida que provê *jogo* e *vivência* sem um sentido a ser representação para observador. Seu sentido está na imersão do dançarino na *realidade* da própria dança, nada que ultrapasse sua experiência corporal. A inexistência de uma obra exterior ao sujeito impossibilita qualquer observação estética de um espectador, pois este jogar é consigo próprio. Se há uma estética, ela fruída na experiência corporal de quem vive, não de quem observa. Assim a teoria Gadameriana nos acompanhará até aqui, sendo útil neste trabalho para evidenciar o jogo do *Contato Improvisação*. Além de ser um exemplo de como é necessário novas teorias para abarcar novas atividades artísticas. A insuficiência de algumas teorias nos dá algumas escolhas, ou percebemos sua incapacidade ou continuamos com ela e reduzimos o objeto, para que se encaixe na teoria.

### 3.3 Vivência através da representação

Na teoria Gadameriana, o conceito de *vivência* começa ser explicado como o "estar vivo quando algo acontece" (GADAMER, 2008 p. 118). Aquilo que é imediato a quem vive, antecipa as interpretações e oferece conteúdo para toda contribuição de sentido. Algo tão

díspar do cotidiano que o sujeito concede um significado superior, tornado aquele acontecimento algo de difícil esquecimento, insubstituível. Estes são os dois fatores iniciais para se entender a *vivência*, seu caráter imediato e duradouro. Tal como o *jogo*, a *vivência* é uma aventura por não estar inserida no cotidiano pacato, porém só tem significado superior se está em relação direta com essa vida. Ela carrega o sujeito à sua configuração de tal modo que um sentido superior é dado, resultando como algo duradouro na memória, pois foi algo elevado em comparação ao cotidiano. Com um distanciamento da realidade, a condição artística se determina com uma vivência estética. Portanto, arte é vivencial, é *jogo*, é experiência estética e não um fenômeno criado na consciência do sujeito, a arte se origina da *vivência* e dela é expressão. “A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência” (GADAMER, 2008, p. 131).

A viabilidade de compreender o *Contato Improvisação* como *vivência* se põe ao destacá-lo como um acontecimento distinto da cotidianidade e imediato. Apesar da singularidade dos dançares, a miríade de fenômenos em uma *JAM* de C.I. é tão efêmera, preenchida de imprevistos, que os movimentos se perdem da grande relação entre todos os corpos, sem qualquer intuito em apresentar movimentos especiais que sejam significantes em relação à vida. Percebemos o caráter de *jogo*, esse deslocamento da cotidianidade, mas sempre em relação ao todo da vida. Pois, quem dança C.I, movimenta-se fora do escopo cotidiano, e isso constitui seu valor, estar distante da realidade exterior. “[...], ou seja, que arranque a um golpe aquele que vive, do conjunto de sua vida, por força da obra de arte e que, não obstante, volte a referi-lo ao todo de sua existência.” (GADAMER, 2008, p. 131).

Percebe-se o caráter vivencial do C.I, porém observa-se o fator duradouro de uma *vivência* que parece não condizente com este dançar. Ao contrário do conceito de *jogo*, a relação do *Contato Improvisação* não se dá através do objeto artístico e sujeito espectador, mas na subjetividade da fruição dos bailarinos. A *vivência*, portanto, ocorre no ato do bailarino experimentar o sentido de movimentos fora do cotidiano, que por serem mais lúcidos e experimentais, são dotados de um valor diferenciado. Porém, não há qualquer valoração, não são experiências acima do cotidiano, são experiências diferentes. A durabilidade é no âmbito dos sentidos corporais, contrário à teoria Gadameriana, em que “[...] há presente uma plethora de significados que não somente pertence a este conteúdo ou a esse objeto, mas que,

antes, representa o todo do sentido vida”<sup>3</sup>. Sem conteúdos, nem objetos, este dançar não representa qualquer conteúdo, entretanto, se faz difícil afirmar que não faz sentido ao todo da vida dos bailarinos. Na definição de *vivência*, o sujeito atribui às suas ações uma devida importância com sentido, algo além do próprio ato. Em contrapartida, no movimento do dançarino de C.I., a importância está no próprio movimento, no sentir imediato.

Ora, a capacidade deste dançar ser considerado *vivência* não é pela profundidade representativa de seus movimentos, visando algo além dos movimentos, para outro alguém que observa. Sua eficácia como *vivência* está na profundidade experiencial e subjetiva do sujeito que dança, algo que é vivido no plano das sensações. De modo que C.I. é *jogo* e *vivência*, na medida em que exige um foco à percepção da realidade por meio das sensações, deslocando os sujeitos de suas ações rotineiras, embora sem representar um sentido além do simples dançar. Em *Contato Improvisação*, a intensidade ocorre por outras maneiras, anteriores ao ato interpretativo, foca-se na intensidade dos movimentos, uma experiência com a simples presença de seus próprios corpos e daqueles com que se relaciona. *Jogo* e *vivência* constituem o modo de ser artístico do C.I. por conceder um campo de sentido diferenciado ao da cotidianidade, mas sem representar algo novo ao sujeitos. Não há um *além*, é *jogo* do bailarino com ele próprio, com seu corpo e suas percepções, experiência das de tal forma inédita que se tornam *vivências*.

---

<sup>3</sup> Idem.

## 4 GUMBRECHT E A SATURAÇÃO PELA HERMENÊUTICA

### 4.1 Um histórico hermenêutico

O filósofo Hans Gumbrecht, em seu livro "Produção de Presença" (2010), apresenta uma chave para que a investigação do C.I. continue, ao inserir um campo conceitual capaz de abarcar uma arte não representativa, mas imediata, adequada ao gênero de dança que o *Contato Improvisação* apresenta. Como introdução ao conceito de *produção de presença*, o autor foca em um sintoma histórico: os efeitos de presença são ignorados em nosso cotidiano, circunstância essa, advinda de uma epistemologia e cultura predominante hermenêutica. Façamos, portanto, os passos de Gumbrecht por uma história em que a metafísica impera sobre a materialidade.

Sua tese inicial afirma o predomínio da hermenêutica nas ciências humanas, buscando alternativas não metafísicas para diminuir a monarquia da interpretação. Percebendo que, na história, predomina como tarefa das ciências humanas, o extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa. Um processo que é consequência histórica do *cogito* cartesiano, criador de dicotomias de grande influência na modernidade. Este, resulta na cisão entre espírito e corpo, que nos fez perder o mundo, seus objetos e uma relação vivida com nosso próprio corpo. Acabamos dando importância demasiada ao espírito, às ideias, às interpretações e aos sentidos que nascem nesse processo, como visto anteriormente na teoria de Gadamer: uma arte que representa um sentido além da materialidade de seu objeto. Pois, em nossa tradição, ao observarmos o mundo, buscamos seu sentido e ignoramos as sensações que ele nos imprime, julgando-as inferiores. Esse empobrecimento das experiências vividas, desperta em Gumbrecht o anseio por revivê-las, trazê-las novamente ao viver cotidiano. Essa busca se dá no âmbito da percepção, pois o objetivo de Gumbrecht são aparatos que transformam o modo de lidar com os objetos, para experimentá-los de formas não interpretativas. Investigando a possibilidade de uma mudança no modo em que se acessa a realidade, pois o paradigma hermenêutico dita a forma como o humano olha o mundo e, conseqüentemente, à arte. De maneira interpretativa, observamos e logo queremos tirar um sentido metafísico.

Metafísica refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui aos sentidos dos fenômenos um valor mais elevado que à sua presença material: a

palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre "ir além" daquilo que é físico. (GUMBRECHT, 2010, p.14)

Em vista disso, Gumbrecht não deseja um abandono da interpretação, somente reestruturar o acesso aos objetos, após diagnosticar a saturação da hermenêutica. De modo a reduzir a ênfase ao acesso interpretativo, mas mantendo a importância da interpretação no viver, ao passo que habilita novamente a lidar com coisas no presente, um aproximar da materialidade. Ao buscarmos profundidades ocultas dos objetos, deslocamos nossa *visão direta* sobre os objetos e focamos na interpretação dos objetos, esquecendo sua capacidade de nos arrebatara e encantar. A proposta, então, é pela busca da presença, sem descartar o significado, para resultar em uma tensão entre ambos, sem primazia de qualquer que seja. Sem eliminar o significado e buscando a presença, Gumbrecht aponta para uma experiência equilibrada com o mundo. Antes, porém, será necessário remover o excesso metafísico através da produção de presença.

O autor, na busca de sua teoria para superar aquilo que chama de “mundo hermenêutico”, insere-se em um movimento da contemporaneidade, com uma busca por objetos de percepção além da interpretação, voltando à materialidade. Essa tal *saudade do mundo* se mostra resultante da saturação pela interpretação, portanto para entendermos a inquietação pela hermenêutica da atualidade, teremos que entender sobre o que se indigna, qual histórico propiciou a saturação. Em sua rápida retrospectiva, Gumbrecht volta ao período medieval para mapear a hermenêutica e suas consequências e encontra no medievo o espírito e matéria inseparáveis, em oposição ao início do período moderno, em que a dicotomização entre espírito e material surge com paradigma sujeito/objeto. Anteriormente, a interpretação era tomada como "identificar o mundo", mas passa a ser, então, "atribuir ao mundo" algo que vemos de imediato. Sintetizando, o paradigma medieval queria encontrar o mundo, enquanto paradigma moderno pretende representar o mundo. A mudança se deu quando o sujeito deixou de ser aquele que recebia por revelação divina o conhecimento, para se tornar aquele sujeito emancipado capaz de produzir conhecimento sobre o mundo, podendo o transformar na medida em que o conhece. Assim, irrompe o ato de interpretar como requisito de acesso aos objetos, o sujeito que penetra na superfície do mundo, extraindo um sentido novo.

Em outras palavras, no início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação. (GUMBRECHT, 2010, p.53)

Em seu epílogo histórico, Gumbrecht finaliza com Foucault no destaque à crise da representação, em que a precariedade e obsessão pelo dar nome às coisas torna-se exaustivo. Na atual saturação da *res cogitans* almeja-se o *res extansea*, para que voltemos ao equilíbrio cotidiano. Eis, portanto o ponto que pretendemos circundar de Gumbrecht: o de que vivemos em um mundo que a materialidade está velada. Resgatamos sua proposta de buscar pelo que produz *presença*, objetos que, assim como a dança, possuem a capacidade de arrancar o sujeito de sua cotidianidade, imprimindo sensações corporais. O dançar improvisado se mostra como legítima produção de presença, seja pra quem dança ou para quem observa. Sem necessitar de algo profundo para embasá-lo, seu fruir não carece de interpretação, apenas espantos para com os corpos. É imersão no agora, naquele corpo em frente, que dança ou que é dançado, sem aparatos hermenêuticos que pretendem aprofundar o dançar. Capaz de nos trazer à presença novamente, e aprendermos a instrumentalizar o corpo ao produzir e percebê-la. Capacidade esta que é explorada não só no viés prática, mas também no seu âmbito educacional, como método para introduzir os dançarinos a um novo lidar com seus corpos e consequentemente com o mundo, sem a mediação de sentidos e interpretações.

#### 4.2 Produção de presença

Com o exame histórico de Gumbrecht, demonstrando a saturação hermenêutica, se ilustra a necessidade da produção de presença.

A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. [...] Assim, uso "produção" no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. [...] Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processo nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p.13)

Assim, o autor introduz seu conceito-chave, como um fenômeno que se dá espacialmente, aquilo que acontece essencialmente junto ao observador, no mesmo espaço, algo capaz de alcançá-lo corporalmente. Esta presença pressiona os sujeitos, dando-lhes a percepção daquilo ocorrer com eles e neles. Impondo-os de tal maneira que não há como fugir, podem fechar os olhos, porém o acontecer é ao lado, próximo suficiente para que os carreguem na miríade de sensações.

No conceito de *presença* de Gumbrecht, a diferença com o conceito de *vivência* de Gadamer está no modo como o sujeito experimenta a arte. Enquanto na *vivência*, a experiência estética se faz pela imposição de um sentido, do objeto artístico sobre o espectador, a *presença* acontece por um momento de intensidade que surge sem medição, sem qualquer intenção do observador. Simplesmente ele observa e é aplacado pela presença do objeto, sentindo o incomum fluxo de percepções que normalmente não experimenta em seu cotidiano. Justamente este é o ponto em que C.I. se distancia da teoria de Gadamer para concordar com a de Gumbrecht, pois este gênero de dança é um tal movimento que oferece, como prerrogativa de sua prática, a produção de presença, ou seja, o experimentar sem mediação. Evitando qualquer conteúdo representado pelo movimento, com o abandono da profundidade interpretativa para se produzir uma intensidade prática. Sensações que foram esquecidas e sobrepujadas pela cotidianidade são então realçadas pelo dançar investigativo, propiciando que os sujeitos sanem a ânsia despertada pela saturação da interpretação destacada na teoria de Gumbrecht.

Introduzido anteriormente, mas não esclarecido, *momento de intensidade* é um conceito de Gumbrecht que constitui o fundamento da instrumentalização da teoria sobre o C.I., capacitando-nos a elencar esta dança como digna experiência estética. Posto que o autor entende por experiência estética, algo como "momentos específicos de intensidade", que ele próprio dá exemplos: como a sensação de paz que sente ao observar um quadro, as nuances de sabor de uma boa refeição, a sensação de observar um edifício bem projetado ou a doçura em que o corpo é tomado ao ouvir uma ária de Mozart.

Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – Por isso, gosto de me referir a esses momentos como "momentos de intensidade" (GUMBRECHT, 2010, p.127)

Com os momentos de intensidade, reafirma-se a experiência sem necessitar da interpretação. Ao assim conceituar experiência estética (*aesthetisches Erfahrung*) resolve transformar seu uso para estética vivida (*aesthetisches Erleben*), pois o uso do termo "experiência", do original alemão "*Erfahrung*" continua a carregar muito do mundo interpretativo, resultado da tradição em que experiência se dá como ato de atribuição de sentido. Então, o autor prefere o uso da palavra "vivência", no original "*Erleben*". Assim, "estética vivida" surge como um termo adequado para analisarmos o *Contato Improvisação*, como uma atividade em que os momentos de intensidade são o resultado de uma estética

vivida que pressupõe a percepção puramente física, enquanto a experiência estética se seguirá como resultado de uma vivência mediada pela interpretação do mundo.

#### 4.3 Momentos de intensidades, uma estética vivida

Através da teoria de Gumbrecht, o C.I. se configura como esse fenômeno da dança, com uma estética não disposta à representação de algo *além*, mas ao que é vivido. Só possível através dos *momentos de intensidade*, que arrancam os sujeitos de seus estados comuns, como um evento de produção de *presença*, sendo o próprio sujeito àquele que oferece presença e sente as intensidades para si próprio.

O argumento traçado neste capítulo propõe a conclusão de que a percepção do dançarino de Contato Improvisação pode ser treinada, na sua prática, mas explorar mais intensamente esta "extensão, volume e textura" do "aqui e agora", que é sua experiência a cada instante (SILVA, 2014 p. 166).

A partir das percepções básicas do viver, focados na corporeidade, na temporalidade e na espacialidade, bailarinos estão envolvidos nas próprias experiências de produção de *presença*. Em C.I., não há um objeto externo que produza *presença* aos sujeitos, ou que produza uma representação. A vivência é interior e subjetiva, incentivando que o sujeito sinta a *presença* de sua própria corporeidade. Portanto, este gênero da dança, da mesma maneira que admite os termos como *vivência* e *jogo*, também se consolida como produção de *presença*, mas não de maneira completa. Pois, Gumbrecht investiga objetos limitados por sua forma, tempo e espaço, como produtores de *presença*. *Contato Improvisação* se assume como um gênero de dança, um evento experimental no corpo que dança, capaz de produzir *estética vivida*, com foco nas experiências de sentidos do sujeito sem relação com qualquer objeto externo. De maneira que, a *estética vivida* se dê como acontecimento do próprio sujeito, quem vive a estética desse dançar é o corpo que dança. O C.I. se configura como uma atividade eficaz ao manifestar os conceitos de *jogo*, *vivência* e *presença* na prática de uma dança. Do mesmo modo, evidencia potencialidades de uma arte que as teorias de Gumbrecht e Gadamer não abarcam. Na prática mais comum do *Contato Improvisação*, o dançar em salão, demonstra uma atividade sem qualquer conteúdo a ser representado, nem a criação de objetos a serem experienciados pelas sensações. Apesar de ser um evento da ordem do acontecer envolvente, não se resume a *jogo* nem *vivência*, do mesmo modo não trabalha com a dicotomia do sujeito que sente a presença e do objeto que produz *presença*.

## 5 HAKYM BEY, ARTE COMO ACONTECIMENTO

### 5.1 Expandindo o dançar

Dançar o *Contato Improvisação* é estar em movimento e relação emergente com outros corpos, bailando por um salão e suas possibilidades. Na configuração de *jogo*, os sujeitos se propiciam a uma abertura, firmados na segurança e liberdade proporcionados. Tal transformação lúdica ocorre em um determinado local delimitado, o espaço da *Jam* ou do palco, a fisicalidade do ambiente ganha esse véu do jogo, que é o campo de condição sem a qual não ocorrerá a dança imersa. Pois a condição para que se crie a configuração do C.I. toma aval a partir de sua localidade espacial. Estar presente ali fisicamente, dentro da área delimitada, oferece ao sujeito a possibilidade para que se liberte de paradigmas corporais e goze da autonomia investigava que o dançar improvisado permite.

Ao se delimitar um espaço para a dança, propondo ações laboratoriais aos corpos, cria-se uma zona diferenciada daquela do comum. Se o C.I. se mostra como uma autêntica produção de *presença*, o espaço no qual ocorre logo se transforma em uma zona fértil aos *momentos de intensidade*. Assim, ao considerarmos não só para os dançares individuais, duetos ou grupos, mas para todo o espaço ocupado, tornamos o ambiente um sujeito do grande dançar de vários corpos. Lidando, então, com uma *zona de contato improvisação*, aproximamo-nos de um novo escopo a ser investigado em nosso objeto trabalho, a modificação lúdica da espacialidade em que se dança, de modo a possibilitar um evento autônomo em que surge a possibilidade de se produzir presença pelo simples fato de estar ali presente. Como último arcabouço teórico a ser ilustrado, e instrumentalizado para se pensar ao C.I., nos aprofundamos em Hakim Bey e os fenômenos que nomeia como “Zonas Autônomas Temporária”, eventos de forte produção de *momentos de intensidade*.

### 5.2 Espaço de contato e autonomia

Ora, o *Contato Improvisação* desvelado como um ambiente de intensa surpresa, apresenta um espaço de inúmeras possibilidades, em que danças iniciam imprevistamente e acabam inesperadamente. As *Jams*, por exemplo, constituem-se como aberturas para Zonas Autônomas Temporárias, como espaços abertos para que os bailarinos pratiquem C.I., dando

permissão aos corpos experimentarem o novo, temporariamente. Zona em que os ocupantes estão seguros para agir espontaneamente, explorando suas percepções exteriores e interiores. Porém, não será fácil entendermos tão rapidamente essa aproximação de Hakim Bey para com o *Contato Improvisação* se não houver aprofundamento em seu texto, para em seguida avaliarmos se tal comparação é válida.

Em seu texto “Zona Autônoma Temporária”, de 1985, o que Hakim Bey busca verdadeiramente é a liberdade, basta compreendermos tal princípio para que seu escrito se revele desde o início. Seu método é destacar fenômenos e atividades capazes de propiciar momentos em que indivíduos se sintam livres dos aparatos de controle social. Sejam eles as regras sociais, as tradições impostas culturalmente, as leis jurídicas ou o Estado. Não como revoluções, mas esses momentos de intensidade são tão poderosos que propiciam o vislumbre da liberdade, além da muitas imposições sobre o corpo e a mente, “*atos que estão além do tempo da temporalidade histórica cotidiana*” (BEY, 2004, p. 5). Hakim Bey não quer mudanças de paradigmas que buscam utopias libertárias, ele pede o levante, as eclosões que transformam os paradigmas dos sujeitos, por um período temporário, para que ecoe e percebam a fragilidade dos antigos paradigmas. Nesse sentido, um levante é uma "experiência de pico" se comparada ao padrão "normal" de consciência e experiência. Que por sua capacidade volátil, acaba por si própria, antes que os mecanismos tradicionais percebam a ocorrência. No momento em que a TAZ (Zona Autônoma Temporária) é nomeada (representada, mediada), ela deve e vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível, sua única possibilidade é de ser vivida.

De tal modo é o CI, velado teoricamente, revelado na prática imediata, pois o que basta ao sujeito é vivê-lo, presencialmente. Doando-se à dança pelo simples dança, um levante corporal que se limita no próprio levante, sem tempo de duração definido, sua única pretensão é presenciar a materialidade, saturado das vivências cotidianas. Para H. Bey, uma TAZ começa com um simples ato de percepção, com potência para se tornar uma TAZ festival, levantando indivíduos em torpor, pela simples qualidade espontânea de irromper os muros da saturação. A dança improvisada começa neste mesmo ato de perceber, como um fluxo do dançar de uma *Jam* que terá início em algum momento, mas ninguém sabe quando. Assim como uma TAZ, não é uma fuga da vida normal, é uma nova manifestação do viver, uma nova maneira de "alcançar e tocar" outros seres humanos e mundo, uma zona de liberdade dos paradigmas perceptivos tradicionais. O jogo, o dançar, é sempre "aberto" porque não é

"ordenado", podendo ser planejado, mas se ele acontece de forma não autônoma é um fracasso como Contato Improvisação. Tanto TAZ como C.I. se fazem pela espontaneidade.

### 5.3 TAZ e a arte liberta

Zonas autônomas temporárias surgem como respostas ao modo já muito ratificado de se viver socialmente, proporcionando possibilidades para novas vivências com mundo e uma existência menos rígida. Hakim Bey, em sua análise sobre os acontecimentos históricos de zonas autônomas, evidencia a ânsia do sujeito civilizado pela fuga do cotidiano. Ao decorrer de seu texto, ilustra alguns casos. Dentre eles, o caso de europeus que, ao chegar à América, fogem para tribos indígenas, deixando uma única mensagem para o mundo ocidental: "fomos para Croatã". Iniciando a epopeia do abandono do estado cotidiano e letárgico em busca de Croatã, metáfora para o estado de natureza. Este parece ser o movimento principal da TAZ, a busca pela liberdade, algo fora do Estado, daquilo que nos ronda, saturação do estável, consolidado e cansado. Demonstra, assim como Gumbrecht e os propulsores do *Contato Improvisação*, a ânsia de nos vermos nus do aparato conceitual, que está mediando em demasia nossa relação com o mundo. Sendo a arte um dos veículos para tal fuga, uma ferramenta para produção de presença e instrumento de investigação sobre percepções escondidas do corpo.

Eu sugiro que a TAZ é o único "lugar" e "tempo" possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo, e como uma contribuição real para as forças que permitem que a TAZ se forme e se manifeste. A arte no Mundo da Arte tornou-se uma mercadoria. Porém, ainda mais complexa é a questão da representação em si, e a recusa de toda mediação. Na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida. A mediação é difícil de ser superada. A capacidade de desaparecimento. (BEY, 2004, p.29).

Hakim Bey, alerta pela dificuldade de se abandonar a mediação, aquele aparato hermenêutico que Gumbrecht procura reduzir, o que ele aconselha é considerar TAZ uma tática, radical e consciente de liberação psicológica. Abrindo um universo lúdico, reservado e protegido em suas autonomias, autêntico em sua temporalidade e espacialidade. Podemos capturar três potências das TAZs em Hakim Bey: a permissão pela liberdade, a autonomia deflagrada por essa permissão e a capacidade de transformar o espaço-tempo dos sujeitos em um evento além da normalidade. De modo que, a arte para Bey, se configura como TAZ, por propiciar as três potências de modo legítimo e poderoso. Arte como zona permissível à liberdade resultando dos momentos de intensidade.

#### 5.4 Evento artístico-estético

Anteriormente, quando destacado o conceito de jogo, elaborado por Gadamer, percebeu-se a necessidade de abertura do sujeito para que a dança aconteça. De modo que seu corpo esteja preparado e seguro ao ser envolvido na ludicidade, com abertura acontecendo ambiente previamente escolhido, sobre circunstâncias favoráveis. Do mesmo modo, com Gumbrecht o sujeito se põe diante um objeto ciente da dicotomia imposta: há um objeto distante no qual a *produção de presença* ocorrerá, cativando o sujeito. Entretanto, o que Hakim Bey proporciona com a TAZ é a oportunidade de encontrar estes momentos de intensidade, uma estética vivida no termos de Gumbrecht ou um experiência artístico-estética como Hugo Silva defende, “afastando-se da forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia)” (BEY, 2003, p.7). ou “crime como arte e arte como crime (ibdem). Arte potente fora dos circuitos artísticos, longe dos ditames tradicionais, capacitando o sujeito a buscar experiências estéticas artísticas sem precisar de qualquer permissão. Hakim Bey justamente percebe a infinidade das TAZs, possíveis em qualquer ato humano, assim como a arte, um termo aporético, em que sua investigação se dá nos vislumbres de sua manifestação histórica. A dança, como um gênero artístico, se faz como Zona Autônoma Temporária, nascendo do ímpeto de seus artistas e finalizando tão logo começou, tendo sentido por ela própria. O Contato Improvisação, através de Hakim Bey, evidencia a possibilidade da arte fora do museu, criada pelas simples potências de seus artistas, arte sem objeto, arte acontecimento.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecida como uma investigação, esta escrita partiu da possibilidade de se analisar um gênero de dança a partir do discurso, evitando malabarismos conceituais para que o *objeto* se encaixe nas teorias. Com foco inicial na demonstração do *objeto*, para posteriormente percorrer campos teóricos que permeiam o tópico arte e suas manifestações, com intuito de analisar suas possibilidades artístico-estéticas.

*Contato Improvisação* como o material a ser analisado é um fenômeno dança relativamente novo historicamente, contando com cinco décadas desde seus primeiros passos. Desde seu início sua categorização entre os membros de sua comunidade foi de difícil consenso, por ser especificamente uma atividade que objetiva as experiências internas dos indivíduos. Portanto, os primeiros movimentos deste trabalho foram investigar historicamente o C.I., com intuito de ilustrar suas propostas iniciais para elencá-las como ponto de partida.

Bailarinos em um salão testando seus corpos através de uma dança sem marcações e conteúdos a serem expressos, assim foi se delineando nosso *objeto* de análise. Como um movimento vanguardista, movido pelo cansaço às propostas tradicionais, seus idealizadores pretendiam nada mais que mover seus corpos livremente, podendo testar e provar além das técnicas. Perceber tais princípios de sua gênese possibilitou seguir uma reflexão que não se afastou daquilo que os próprios idealizadores aspiravam. Acompanhando a tese de Hugo Silva, foi possível realçar a prática do *Contato Improvisação*, pela percepção de alguém com anos de experiência. Além de minha própria prática, podendo contribuir com a subjetividade do dançar. Assim, da prática relatada o fazer do C.I. foi se desvelando, em sua capacidade de envolver os sujeitos através da permissão ao corpo de se concentrar na percepção de si próprio. Questionando o estatuto artístico-estético do *Contato Improvisação* como uma arte sem obra póstuma.

Em aproximação ao lúdico, como possibilidade do *Contato Improvisação* chegou-se em Gadamer e nos conceitos de *jogo* e *vivências*. Para então os vislumbrar como ferramentas que auxiliaram a compreender a dança como algo que se assenhora dos indivíduos, levando-os a vivências distintas daqueles do cotidiano. Permitindo que os indivíduos vivenciem experiências inéditas, portanto, singulares ao seu viver. Mas, sem necessitar de profundezas dramáticas ou representativas no dançar, sendo uma atividade puramente corporal que apela diretamente às sensações.

Em continuação, buscando uma teoria que concebesse uma fruição artístico-estética que não surgisse do processo interpretativo sobre uma representação, o próximo filósofo analisado foi Gumbrecht. Que por sua vez conseguiu abarcar as máximas do *Contato Improvisação* e oferecer novas ferramentas para observa-lo como legítimo produtor de *presença*. Permitiu entender sua criação como resultado de um histórico de saturação hermenêutica, pois se definiu desde sua como uma atividade que objetivava *momentos de intensidade* com a corporeidade. Recusando uma dança dramática que tente representar qualquer sentido que possa ser interpretado com algo além da dança. Como uma arte sem necessidade de um sentido, com uma proposta que promove a atenção às percepções dos sujeitos, pois se revela única condição para uma fruição estética. Com tais características para um novo paradigma artístico, o *Contato Improvisação* se revelou legítima atividade que ilustra como se dá a existência de um processo artístico-estético sem necessidades hermenêuticas. Sendo um forte argumento de legitimação para Gumbrecht, como exímio evento para demonstrar o que é produção de *presença*: aquilo que impõe aos sujeitos uma experiência fora do conforto da cotidianidade.

Como movimento ultimo, com foco no potencial da arte-acontecimento, especulou-se uma linguagem conceitual que possibilitasse um discurso sobre uma arte sem objeto, permitindo observar o *Contato Improvisação* como um fenômeno estético-artístico de fruição através da prática. Através do conceito de *Zona Autônoma Temporária* de Hakym Bey encontrou-se um arcabouço teórico que pode trabalhar com tais perspectivas. Evidenciando uma arte do acontecimento, fruída no ato, na experimentação de sua realização, tal como uma T.A.Z., intensa pelo simples fato de vivê-la.

No decorrer da investigação foi demonstrado o *Contato Improvisação* e sua capacidade de arrebatá-los os sujeitos, envolve-los em um *jogo* e *vivência* sem representação, uma produção de *presença* em que o sujeito é o próprio objeto do qual frui. Iniciando sobre um objeto escolhido, um gênero de dança, porém, aos poucos, também transcorreu como um próprio ensaio sobre a arte. Ao passo que desvelava o objeto e ao mesmo tempo tentava alcançá-lo com uma linguagem teórica adequada. Cada arcabouço teórico conseguiu ao seu modo contribuir para um melhor entendimento do *Contato Improvisação* e da própria arte. Delineando uma estrutura conceitual que conseguisse lidar com uma dança contemporânea de constante experimentação. Descobrimos uma estética-vivida, na qual só quem vivencia a execução da dança experimenta sua arte.

## 7 REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. **Caos: Terrorismo Poético & Outros Crimes Exemplares**. São Paulo: Conrad, 2003.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. (Baderna Coleção bases).

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2012. Pérola de Carvalho.

GADAMER, Hans Georg. **Verdade e Método I : Traços de uma hermenêutica filófica**. 10. ed. Petropolis: Vozes, 208.

GADAMER, Háns-georg. **Verdade e Método I: Traços fundamentais da hermenêutica filósófica**. 8. ed. Petrópolis: Vozes ,Bragança Paulista: Universidade São Francisco., 2007. Trad. de Flávio Paulo Meurer, nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini..

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Preença: O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contra Ponto. Puc-rio, 2010. Tradução de: Ana Isabel Soares.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato Improvisação: A experiência do conhecer e a presença do outro na dança**. 2012. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio 2005.

NEDER, Fernando. **CONTATO IMPROVISACÃO Origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons. Fernando**. Rio de Janeiro: Unirio-cla, 2005.

POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. **Danca**, Salvador, v. 1, n. 1, p.107-123, dez. 2012. Tradução de Livia Drummond.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação compartilhada:** Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo A Editora, 2014. 260 p.

TORQUATO, Camila Neri. Contato Improvisação: Um estudo Etnográfico. **Revista Salud & Sociedad**, Brasília, v. 1, n. 1, p.006-018, jan. 2010.