

Contato Improvisação em São Paulo: *Flow* e *Communitas* na Experiência Urbana

Guilherme Novelli



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2670>

DOI: 10.4000/pontourbe.2670

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Referência eletrónica

Guilherme Novelli, « Contato Improvisação em São Paulo: *Flow* e *Communitas* na Experiência Urbana », *Ponto Urbe* [Online], 16 | 2015, posto online no dia 31 julho 2015, consultado o 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/2670> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2670

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 Maio 2019.

© NAU

Contato Improvisação em São Paulo: Flow e Communitas na Experiência Urbana

Guilherme Novelli

Introdução

Primeiro contato

- 1 Comecei a praticar Contato Improvisação (CI) no ano de 2006, por indicação de um professor de teatro. Na época, com 24 anos, desconhecia o que era a chamada “consciência corporal”. Tinha o corpo tenso, duro, fruto de uma cultura muscular da ginástica, do homem de aço, do *homem máquina*, que Foucault descreve como um corpo submetido à herança da escola, ao adestramento muscular das exigências impostas pela divisão do espaço do trabalho, com os gestos e ações de um autômato (Foucault, 1975, 119). Meu corpo estava encouraçado, preso. Entendia o relaxamento, ou a variação do tônus muscular e a vivência plena de uma fisicalidade como algo sem a menor importância diante da complexidade do mundo e das relações.
- 2 Minhas primeiras aulas de Contato foram no Estúdio Nova Dança, localizado na Rua 13 de Maio, bairro do Bexiga. Nos primeiros meses de aula, não compreendia a cultura daquele local, daquelas pessoas, que se trocavam na frente umas das outras num vestiário misto, entravam na sala e deitavam no chão, em meio a gemidos de relaxamento e de prazer. Às vezes, se abraçavam deitadas, com braços e pernas entrelaçados, como se estivessem fazendo amor.
- 3 Fazia aulas de manhã, com a Lívia Seixas. Eram cinco meninas e eu. Uma das aulas se iniciou com as cinco me fazendo massagem, uma em cada membro e a restante no meu crânio. Lívia disse: “Ainda dizem que dança contemporânea é coisa de maricas! Onde mais um homem iria, em plena manhã de quarta-feira, receber uma massagem como essa?”.

- 4 Comecei a perceber que aquele grupo de pessoas era diferente das pessoas com que convivía no meu dia-a-dia. Elas viam no contato físico uma alternativa para a saúde na vida metropolitana, uma forma de aquietar a mente revolta, uma experiência um tanto terapêutica que preenchia uma demanda não satisfeita no cotidiano. Uma demanda por toque, por intimidade, carinho, mas sem estar vinculado à sexualidade. Obviamente, dessa dança poderiam ocorrer envolvimento amorosos e sexuais, mas esse não era o objetivo que motivava aquelas pessoas.
- 5 Do que seria apenas um complemento ao curso de teatro, para destravar o corpo, surgiu uma grande paixão. Larguei o teatro e embarquei nessa dança contemporânea.
- 6 Comecei a perceber que ela se contrapunha à experiência urbana de São Paulo, por ser uma dança em que as pessoas buscavam a experiência tátil, de diversas partes do corpo em contato umas com as outras. O cotidiano de São Paulo, para mim, era o avesso do Contato Improvisação. As pessoas evitavam o toque, o toque era um acidente de percurso, um esbarrão, seja no metrô, no trabalho, na escola ou na família. Quando buscavam o toque, ele estava vinculado majoritariamente a uma demanda sexual. O Contato Improvisação era, para mim, um outro lugar, um outro mundo. Eu ainda não era um nativo daquele pedaço, segundo a definição de Magnani, é um local que distinguia aquele grupo de praticantes e sua produção simbólica, seu modo singular de se comportar, de se vestir, sua rede de relações, revigorando e exercitando as regras de sociabilidade, lealdade e reconhecimento (Magnani, 1996, 31-32). Porém, não era mais um tipo urbano que ignorava sua corporalidade.

Percurso

- 7 O que pretendo, a seguir, é um diálogo entre antropologia urbana e antropologia da performance, a partir da minha experiência como praticante de Contato Improvisação (CI).
- 8 Começarei expondo um registro etnográfico de uma Jam de Contato Improvisação, explicando o que é essa dança e partindo da prerrogativa de que os praticantes de Contato são, citando Turner, *entidades liminares*, num limiar entre dois lugares (Turner, 1974, 117).
- 9 Após isso, farei um breve histórico sobre o Estúdio Nova Dança, a primeira escola de CI de São Paulo, seus fundadores, assim como uma breve história do CI, pois isso nos situará no que hoje em dia é, segundo a definição de Magnani, um *circuito* do Contato em São Paulo, a configuração espacial que liga locais distintos da prática desta dança (Magnani, 1996, 45). Neste circuito há uma historicidade, cicatrizes de eventos passados. Como a dança contemporânea, no caso o CI, propõe um diálogo com o chão, um retorno ao chão, abre-se, então, uma perspectiva que André Lepeck chama de *política do chão* (Lepecki, 2013, 113).
- 10 Mostrarei, então, que a experiência dessa dança, inventada pelo norte americano Steve Paxton na década de 1970, é um fenômeno *liminoide* (Turner, 1982, 20-57), um evento às margens do *mainstream* cultural. Segundo Victor Turner, o *liminoide* interrompe e dá sentido ao cotidiano de seus participantes. Dentro de um fenômeno *liminoide*, são passíveis de serem vivenciados um fluxo de energia decorrente da prática em questão, e uma comunhão entre os que estão envolvidos com a prática. Essas duas experiências são denominadas por Turner de *flow* e *communitas* (Turner, 1982, 55-56).

- 11 Relatarei um momento onde essas duas experiências, *flow* e *communitas*, acontecem simultaneamente.
- 12 Seguirá, então, uma explicação sobre o que o antropólogo britânico chama de *experiência* e *antropologia da experiência* (Turner, 1982, 13).
- 13 Após isso, farei um contraponto entre o Contato Improvisação e a experiência urbana definida por Georg Simmel, caracterizada pela reserva do tipo urbano e sua atitude calculista frente ao mundo (Simmel, 1967, 15). Essa reserva daria origem ao que Richard Sennet chama de *crise tátil* da modernidade, em que o sujeito moderno evita tocar no outro (Sennet, 2003, 214). Essa discussão reverbera também na antropologia dos sentidos de Tim Ingold, cujo debate se inicia com uma suposta predominância do olho, da visão, nas sociedades ocidentais (Ingold, 2008, 12). A discussão de Simmel se articula ao *liminoide*, por ser a busca de uma experiência unificada em um mundo fragmentado.
- 14 Incluirei na discussão as noções de *tiras de comportamento* (Schechner, 1985, 35-36) e repertório incorporado (Schechner, 2013, 28), em Schechner e Diana Taylor.
- 15 Para finalizar, proporei aberturas que podem suscitar futuras pesquisas e discussões sobre o tema, assim como pesquisas nas interfaces entre antropologia urbana e antropologia da performance.

Jam do MAM

- 16 Debaixo da Marquise, em frente ao Museu de Arte Moderna (MAM), à escultura da Aranha, de autoria da artista plástica Louise Bourgeois (1996), no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Domingo, 18/05/2014, 15h. Corpos colados, deitados no chão frio de concreto formando um círculo com as cabeças viradas para o centro do círculo. Olhos fechados, concentração. No pequeno centro de tudo, de todos, sentado com um livro de anatomia da dança aberto no colo, o facilitador conduzia uma meditação, uma visualização das partes do corpo que seriam acessadas dentro de alguns minutos. Entre aqueles do círculo, uns eram iniciantes, outros iniciados. Nesse momento de transição do estado do dia-a-dia de São Paulo, de um estado cotidiano para um outro lugar, um estado extra-cotidiano, os participantes da Jam de dança Contato Improvisação podem ser comparados a *entidades liminares*, que, segundo a definição de Victor Turner, se encontram num limiar tênue entre dois lugares, dentro e fora do tempo, da ordem, dos costumes, das convenções, sem papéis sociais definidos (Turner, 1974, 117).
- 17 Neste espaço de mais ou menos cem metros quadrados reservado pelo MAM, em parceria com o bailarino Ricardo Neves, professor de CI e organizador de festivais da técnica, separado das outras tribos urbanas frequentadoras do local – skatistas, patinadores, ciclistas – por almofadas, inicia-se um momento de lazer em que os participantes se reconhecem pertencentes a um mesmo grupo, uma mesma rede de sociabilidade cujos fios vão sendo tecidos a cada encontro e, aos poucos, se tornando mais coesos, adentrando para além do que Irving Goffman chama *defachada*, a representação padronizada que cada ser humano expressa no desempenho das funções ordinárias, dos papéis sociais cotidianos (Goffman, 2005, 29).
- 18 Começam a se movimentar lentamente, a deslizar pelo chão, rolar uns sobre os outros. Tudo, aos comandos do bailarino Ricardo Neves. Então, vem o comando para ficarem de pé. Em círculo, de mãos dadas, exercitam transferência de peso, para frente e para trás. Depois, em duplas, um tem de encostar no outro e este não pode deixar ser encostado,

mas sem fugir. Então, um empurra o corpo do outro, que absorve o estímulo. “Agora, vão deixando a dança híbrida, deixem fluir. A Jam é de vocês, aproveitem”. Termina a condução Ricardo Neves.

- 19 A partir daí, o jogo se abre para infinitas possibilidades. Não há nada combinado previamente, nada estipulado, ensaiado entre aqueles que estão no jogo. A dança acontece como um desdobramento do aquecimento, dos estímulos prévios ou da experiência corporal anterior de cada participante. A maioria dos participantes, desse dia no Ibirapuera, frequenta as Jams com certa regularidade, portanto, uns conheciam a dança dos outros. Quase todos ali já haviam participado de oficinas de Contato Improvisação (CI). Uma Jam é definida como o local de prática da dança de CI, de livre improvisação, desconstruindo a experiência ordinária, cotidiana e construindo uma nova experiência cultural.
- 20 Outro dado importante: a unidade da performance é dada pelo vocabulário da dança contemporânea Contato Improvisação, suscitando uma base de retorno, um guia, sempre que o improvisador se perde no meio do jogo, do improvisado. A bailarina Tica Lemos, introdutora do CI no Brasil no início dos anos de 1990, após ter estudado com Steve Paxton – o criador da técnica – na Holanda, costumava aconselhar nas Jams que organizava mensalmente no Estúdio Nova Dança: “Sempre que estiverem achando que estão dançando muito bem ou muito mal, saiam da roda e observem o que está acontecendo”. A bailarina também definia uma Jam como “o funeral dos desejos”. Esses dois princípios serviam para orientar os bailarinos a não deixarem o Ego ou o desejo de controle dominar a dança e eram usados não apenas por ela mas por vários profissionais de lá. Cristiano Karnas, que foi professor de CI e membro do conselho administrativo do Estúdio, além de também ter coordenado as Jams do local, explica:
- Esta frase atribuída à Tica, "Se você acha que está dançando muito bem ou muito mal, saia da roda e observe o que está acontecendo", pode ter sido dita, desta e de outras maneiras, não só pela Tica, como por outras pessoas que conduziram a Jam ou uma aula de Improvisação. Isso, mais que uma frase, é um princípio da Improvisação como linguagem na abordagem Nova Dança. Entrar para sair. Se já estou há muito tempo dentro da arena, deixa eu sair e ver o que está acontecendo. Não sei o que estou fazendo, saio e observo. Dar o foco para o outro para poder receber em outro momento. Desapego, generosidade.
- 21 As Jams do Estúdio Nova Dança seguiam uma estrutura, eram divididas em momentos. O CI, no pensamento Nova Dança, é uma ferramenta para a cena, o palco, uma linguagem aglutinadora que une as diversas técnicas que cada intérprete criador trabalha e desenvolve em seu percurso individual, facilitando a comunicação cênica e a improvisação, como explica Diogo Granato, professor e bailarino de CI e sócio fundador do Espaço, escola de artes cênicas no bairro do Sumaré, São Paulo.
- Na época do Nova Dança havia essa ideia de pesquisa e criação. Isso se aplicava a todas as atividades do Estúdio, inclusive às Jams. As Jams do Nova Dança nunca tiveram um formato específico. Foram experimentados alguns formatos, mas o que mais existiu foi: um começo livre, no aquecimento, com CI, metade da Jam de CI puro, e no final abria-se uma pesquisa mais cênica. Formava-se ou uma roda ou uma frente de palco, às vezes duas frentes, cada vez era uma proposta diferente. Uma proposta para a hora final. As pessoas que participavam já tinham uma ideia dessa estrutura público-participante.
- 22 O Estúdio Nova Dança foi talvez a maior referência para o Contato Improvisação no Brasil e funcionou até o final de 2006.

- 23 Numa Jam, os bailarinos têm a total liberdade para sair da dança e observá-la como espectadores, seja por cansaço, desconcentração ou por outro sentimento que os afasta da dança. É muito comum que sentimentos como rejeição, ciúme, apego, além do senso de autoproteção, impulsionem os dançarinos para o lado dos espectadores. Muitos chegam a ir embora quando a experiência e estes sentimentos se tornam recorrentes ou insustentáveis. Atração sexual, envolvimento e paixões são frequentes entre os praticantes. Numa Jam tudo é negociado ao vivo, improvisado. Nenhum movimento é formal, cristalizado, como ocorre nas modalidades de dança tradicionais, como o Ballet. Não se dança sempre com quem se quer, embora exista sempre a opção de dizer não. Não existem obrigações dentro da Jam. O que existe é um desejo compartilhado de improvisar e vivenciar o toque, o contato, o fluxo de energia resultante da dança.
- 24 Voltando à Jam do MAM, a brincadeira ia do toque sutil, pele com pele, passando por pequenos voos, suspensões, rolamentos sobre as costas, até grandes e demorados voos sobre os ombros, o pescoço. Alguns acidentes ocorreram, como a queda de uma das bailarinas numa tentativa de um rolamento sobre o ombro de outro bailarino. Ela se arrependeu no meio da execução do movimento, se encolhendo toda e caindo de cara no chão. Diogo Granato chama essa quebra no fluxo natural do movimento, um blackout momentâneo, de “esquizofrenia corporal”.
- 25 Aos poucos, uma grande massa de espectadores se aglomerou ao redor da Jam, oriunda das diversas tribos que se reúnem debaixo da marquise aos domingos. Por volta das 16h30, tudo escureceu e a inesperada chuva de granizo desabou sobre o parque. Na hora que se seguiu, uma espécie de comunhão se estabeleceu entre os bailarinos, os espectadores e o cenário da chuva. Alguns espectadores, espontaneamente, se juntaram e interagiram. Outros perguntaram para Ricardo Neves do que se tratava aquele evento e se poderiam se juntar.

Steve Paxton, Tica Lemos e o Estúdio Nova Dança

- 26 Oriundo da dança moderna, o bailarino norte-americano Steve Paxton criou o contato improvisação (CI) em 1972, em NY, designando o termo para a dança experimental que estava desenvolvendo com colegas e alunos. Depois de vários anos juntos, o grupo original se dispersou e começou a ensinar a dança em outras cidades e países, embora até a metade dos anos 80 o maior número de professores e praticantes de CI fossem norte-americanos (Novack, 1990, 8-13). No desenvolvimento dessa dança experimental, praticantes e espectadores começaram a ver nesta modalidade um estilo de vida com os valores da contracultura dos anos 60 e 70, como a igualdade de gêneros, liberdade de expressão, relações horizontais pela ausência da figura centralizadora do diretor de cena, troca, autogestão, pesquisa coletiva, num contraponto às relações hierarquizadas, às formas rígidas e cristalizadas e aos papéis de gênero definidos do Ballet Clássico, por exemplo.
- 27 O toque e a transferência de peso com parceiros de ambos os sexos e tamanhos diferentes representava uma nova experiência de interação pessoal. O improvisado e a rejeição a um repertório rígido, assim como a coreografias, representava a espontaneidade da vida, o fluxo dos acontecimentos.
- 28 A dança de CI parte da prerrogativa do toque, desde o mais superficial, pele com pele, até um toque com um vetor mais profundo, uma intenção de atravessar a musculatura chegando ao sistema ósseo, com transferência de peso entre os parceiros. A dança é uma

fusão entre os corpos, em duplas, trios, quartetos. Mesmo quando dançando sozinho, o bailarino sempre se movimenta em relação ao outro. A improvisação é um diálogo de pergunta e resposta através do corpo, tentando alcançar um fluxo no movimento, mas sem atrapalhar a dança do outro. Os movimentos podem ir da inércia a um alto nível atlético, envolvendo quedas, suspensões, deslizos, rolamentos sobre os parceiros, indo desde um nível baixo, colados ao chão, até um nível alto, de pé, com saltos e acrobacias (Paxton, 1979).

- 29 A introdutora do CI em São Paulo foi a bailarina Tica Lemos. Estudou com Steve Paxton, em Amsterdã, no final da década de 1980, num curso promovido pela School for New Dance Development (SNDO), existente até hoje, mas sem o corpo docente de outrora. Voltou à capital paulista no início dos anos de 1990, começou a lecionar a técnica e fundou, juntamente com as bailarinas Adriana Grechi, Thelma Bonavita e Lu Favoreto a primeira escola de Nova Dança de São Paulo, o Estúdio Nova Dança, em 1995. A diretora teatral Cristiane Paoli Quito tornou-se sócia alguns anos depois. O Estúdio Nova Dança encerrou suas atividades no final do ano de 2006, tendo mantido por esse período aulas de Contato Improvisação, Dança Contemporânea, Palhaço, Body Mind Centering (BMC), Teatro e muitas outras, além das Jams de CI mensais. O espaço também abrigou cinco companhias de dança ao longo de sua história: Companhia Nova Dança, Companhia 2 Nova Dança, Companhia 8 Nova Dança, Companhia Nova Dança 4 e Companhia Nada Dança.

Desenvolvimento

O circuito e a política do chão

- 30 Segundo Magnani, o *circuito* se caracteriza por ligar espaços não contíguos à prática de uma determinada atividade em meio à paisagem urbana. O *circuito* apenas é reconhecido em sua totalidade pelos praticantes de tal atividade (Magnani, 1996, 45).
- 31 Com o fechamento do Estúdio Nova Dança, a geração de profissionais e amantes da *Nova Dança* formados por Tica, Quito e Lu Favoreto, se espalhou por diversas escolas e centros culturais, promovendo cursos regulares, festivais e Jams de CI, num *circuito*, essa “configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo” (Magnani, 2014, 8) que abarca, hoje: Espaço Diogo Granato, Estúdio 8 e Espaço Rasa, no bairro do Sumaré, Sala Crisantempo e Estúdio Nave, na Vila Madalena, Arara Residência Artística, no Alto de Pinheiros, Casa da Dança e Casakadança, na Pompeia, Galeria Olido e Centro de Referência de Dança de São Paulo (CDRSP), no Centro, Minhocão e Funarte, Campos Elísios, Espaço Vajra, Vila Mariana, Museu de Arte Moderna (MAM), Ibirapuera.
- 32 André Lepecki defende como condição prévia da dança o alisamento do chão, a terraplanagem, “de modo que a sua execução de passos e saltos não tenha que negociar aquilo que chamamos “acidentes de terreno”. Mas esses acidentes de que fala seriam “as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade”. Para ele, o som que precede a dança é uma melodia urbana, a maquinaria que terraplanagem o chão liso para os bailarinos dançarem livremente, sem tropeções. Essa dança, então, se inicia com o esquecimento, o recalçamento das cicatrizes da história, devido a essa terraplanagem (Lepecki, 2013, 113).

- 33 A dança contemporânea romperia com esse paradigma da a-historicidade, pois proporia tropeções propositalis, quedas, “um encontro aberto e relacional com a historicidade do chão onde se dança”, numa *política do chão*, “uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele” (Lepecki, 2013, 114-115).
- 34 O autor argumenta que o sujeito moderno e urbano define-se como senhor do próprio movimento, ignorando as forças ocultas e transcendentais e assumindo para si a responsabilidade e uma ilusão de liberdade de se automover para onde se quer e porque se quer (Lepecki, 2013, 115-116).
- 35 O Contato Improvisação desenvolve uma relação estreita com o chão, um retorno ao chão, com quedas, deslizes, rolamentos e sequências improvisadas no plano baixo. O *circuito* do CIsE abriria, portanto, a essa *política do chão*, uma relação direta e intencional com a historicidade de um terreno com as mil cicatrizes e alterações sofridas ao longo do tempo. As *entidades liminares* que se movem pelos trajetos desse *circuito*, inconscientemente, rompem com essa ilusão de liberdade de movimento que propõe Lepecki e, no momento da dança, dialogam sua dança à historicidade dos locais onde se dança.

Flow e Communitas

- 36 Victor Turner traça uma diferença entre os fenômenos *liminares* e fenômenos *liminoides*. Argumenta que ambos se assemelham e acarretam momentos de suspensão de papéis sociais. Enquanto os fenômenos *liminares* predominam nas sociedades tribais ou agrárias, permeadas por ritmos coletivos cíclicos, biológicos e sócio-estruturais, os fenômenos *liminoides* predominam nas sociedades urbanas fundadas pelos desdobramentos da Revolução Industrial. Enquanto os fenômenos *liminares* estão integrados ao processo social total, evocando significados comuns e partilhados pelo grupo, os fenômenos *liminoides* ocorrem às margens do sistema, de forma experimental, vinculados ao lazer e opostos à experiência do cotidiano e do trabalho (Turner, 1982, 20-57).
- 37 Contato Improvisação é um fenômeno *liminoide*: um movimento fundado e encabeçado por Steve Paxton às margens do sistema capitalista norte-americano da década de 1970, com caráter experimental, vinculado estritamente ao lazer, ao extra-cotidiano, que alcançou, ao longo das décadas subsequentes, uma ressonância mundial.
- 38 Na parte final de seu ensaio, Turner define o conceito de *flow*, extraído dos estudos de Csikszentmihalyi, como “a sensação holística presente quando agimos com total envolvimento”, “um estado em que as ações se sucedem seguindo uma lógica interna que parece não necessitar de uma intervenção consciente de nossa parte” (Turner, 1982, 55-56). *Flow* pode ser experimentado num fenômeno *liminoide* como uma experiência marcante, que parece interromper o curso da vida cotidiana como “um fluxo unificado de um momento ao outro em que o ego é irrelevante” (Turner, 1982, 56-57). Apesar de parecer não haver uma intervenção consciente do bailarino no momento em que improvisa sua dança, este tem domínio sobre seus movimentos, sabe o que está fazendo, assiste e participa da dança em contato com seu parceiro num fluxo ininterrupto de um momento a outro. Neste fluxo, não há uma distinção clara entre o self, o outro e o ambiente que o cerca, tampouco entre passado, presente e futuro, importando, apenas, o aqui e agora numa dança onde estímulo e resposta se confundem.

- 39 Pode-se recuperar, através dos fenômenos *liminoides*, o senso de harmonia com o universo, de comunhão em que o planeta é sentido como uma *communitas*. O CI, fenômeno *liminoide*, que interrompe e dá sentido ao cotidiano de seus participantes, remete à *communitas* típica dos rituais arcaicos, suprimida pelo tempo e pelo sistema. Uma brecha de interrupção das amarras do cotidiano, experiência em que há uma suspensão dos papéis sociais, em que as pessoas podem ver-se frente a frente, sem mediações, voltando a se sentir como feitas “do mesmo barro” (Dawsey, 2005, 166).
- 40 Segundo Mihaly Csikszentmihalyi, a experiência do *flow*, o fluxo de energia experimentado por bailarinos, esportistas, jogadores de xadrez, amantes etc., é sempre acompanhada de uma sensação de gozo, divertimento, alegria (*enjoyment*). Essa experiência é vivenciada “quando os desafios [da atividade em questão] estão de acordo com a capacidade de ação do praticante” (Csikszentmihalyi, 1991, 52). Quando os desafios estão aquém do nível técnico do praticante, este se sente entediado. Quando há um novo desafio que elevará seu nível técnico, há um nível de ansiedade decorrente desta demanda. O autor defende que, quanto maior é o nível técnico do praticante em questão, mais elevada e contínua é a experiência. O *flow* ocorreria num limiar entre a ansiedade e o tédio, propiciando novas descobertas, expansão do self e elevação do nível técnico da experiência.
- 41 Csikszentmihalyi argumenta que, durante a experiência de *flow*, há uma sensação de comunhão entre os que participam da atividade e o ambiente em que esta se desenvolve. No CI, esta comunhão está relacionada ao toque, à disponibilidade de dar e receber. Os praticantes se alimentam da energia uns dos outros no momento da dança. O mestre russo Constantin Stanislavsky argumenta, complementando a definição de comunhão, que sem a disponibilidade de dar e receber, “absorver dos outros ou dar de você aos outros”, não pode haver intercâmbio. O ato de dar e receber significa um intercâmbio e uma comunhão, a sensação de um compartilhamento espiritual (Stanislavsky, 2003, 233-264).

Momento de Flow e Communitas

- 42 Casa de Dança Tati Sanches, junho de 2013, imersão *Por dentro do Contato*. Diogo Granato vs Ricardo Neves. Ricardo convida Diogo para a suspensão, o carregamento. Na posição do Koshinage, golpe de Aikido em que um oponente fica de costas para o outro e ergue-o pelo quadril, arremessando-o para o outro lado do corpo, Ricardo oferece seu osso sacro a Diogo, que aceita o convite deixando-se suspender pelo osso púbis, ficando perpendicular à sua base. Ricardo usa a imagem da base como uma árvore, enraizada, com galhos infinitos. Diogo brinca com a ideia do mel na montanha, buscando um rolamento com aderência e leveza. Inicia um rolamento côncavo, inventado pela bailarina Simone Forti, parceira de Steve Paxton no desenvolvimento da técnica, passando pelas vértebras lombares e dorsais de Ricardo e fazendo uma pausa nos seus ombros, em contato com a cervical de Ricardo. Continua, então, a rolar, percorrendo o caminho de um lado do pescoço, passando pelo osso esterno, caindo até o quadril de Ricardo, que o suspende de novo pelos braços como galhos de árvore, para o outro lado do ombro e do pescoço.
- 43 Essa é uma sequência clássica do contato improvisação, mas, quando há *flow* e *communitas*, fluxo de energia e comunhão, ela nunca se repete, já que o timing do diálogo entre os bailarinos é regulado no momento presente. O movimento nasce da sensação do contato,

somada a um olhar de Raio X para a anatomia do próprio corpo e do corpo do parceiro e um conhecimento formal prévio do vocabulário dessa dança.

Antropologia da experiência, *Erlebnis*, *Erfahrung*

- 44 Na introdução de *From Ritual to Theatre*, Victor Turner preconiza uma antropologia da experiência, baseado nos estudos de Dilthey, em que define como *Erlebnis* uma unidade de experiência, mas uma experiência extracotidiana, seja ela um fato histórico ou um encontro amoroso (Turner, 1982, 13). Em cada *Erlebnis* as sensações de prazer ou dor são sentidas de forma mais intensa do que nas experiências cotidianas. A etimologia da palavra experiência traz os significados do latim, do grego e do indo-europeu, constituindo o sistema semântico: “tentar, testar, arriscar-se, aventurar-se, experimentar, atravessar uma sequência de eventos, uma jornada, um rito de passagem” (Turner, 1982, 18). Esses significados, para Turner, definem bem o que Dilthey quis dizer com *Erlebnis*. John Dawsey, complementando a definição de Turner sobre experiência, argumenta que no limem do artigo de Turner há a noção benjaminiana de *Erfahrung*, “uma experiência coletiva, comunicável, tecida na passagem das gerações” (Dawsey, 2005, 172). Enquanto *Erlebnis* evoca uma experiência individual, *Erfahrung* remete a algo coletivo, oriundo e vivificado pela tradição.
- 45 No CI e na experiência do *flow* o sujeito vive o agora. Esse fluxo de energia experimentado seria, portanto, uma *Erlebnis*, vivência individual. A antropologia da experiência (Turner, 2005, 179) relaciona imagens do passado que se articulam ao presente, por meio de experiências que interrompem um padrão comportamental repetitivo, cotidiano. Essas experiências evocam, ressuscitam as tradições e as emoções desse acontecimento extracotidiano, circunscrito numa memória social em choque com o presente. A dança de CI atual remete a outros tempos e lugares. Imagens corporais e hábitos das comunidades hippies dos anos 60 e 70, ligados à contracultura, se articulam ao presente.
- 46 *Communitas*, a sensação de comunhão, de ausência de papéis sociais definidos, durante uma Jam ou aula de Contato Improvisação, seria uma *Erfahrung*, experiência coletiva que remete à tradição dessa dança.

Experiência urbana vs Contato Improvisação

- 47 Georg Simmel argumenta que, numa metrópole, onde a mente sofre estímulos múltiplos a todo instante, o desenvolvimento do intelecto é uma necessidade, pois cria como uma casca protetora contra o esfacelamento do “eu” e a preservação da subjetividade (Simmel, 1967, 15). O tipo metropolitano é condicionado a agir com a cabeça, com a razão, em detrimento do coração, dos impulsos corporais. Essa reserva seria uma espécie de “aversão, uma estranheza e repulsão mútuas” (Simmel, 1967, 20). A mente do tipo metropolitano é estimulada por uma espécie de descontinuidade na experiência, um contraste entre um momento e o momento que o precede, uma experiência fragmentada, “a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas” (Simmel, 1967, 14).
- 48 A vida mental sofisticada acaba se opondo à consciência corporal e a uma intimidade com o próprio corpo e com o corpo das outras pessoas. É nesta quebra que reside o caráter político do CI, pois propicia uma intimidade através da experiência do toque, do corpo, de uma inteligência inerente às células, aos centros de gravidade, aos encaixes naturais que

os diferentes corpos descobrem na dança, no reconhecimento de uma individualidade, em detrimento ao tipo de raciocínio urbano, das relações racionais, do homem enquanto objeto. A descontinuidade e a fragmentação da experiência urbana descrita por Simmel se opõem à experiência de comunhão com o meio e com o outro e ao fluxo de energia experimentado no fenômeno *liminoide* da dança de CI.

- 49 Richard Sennet defende que “o homem moderno é, acima de tudo, um ser humano móvel” (Sennet, 2003, 213). Ao mencionar a “revolução de Harvey” e a descoberta da circulação do sangue, que coincide com o nascimento do capitalismo, contata que a cidade moderna é projetada com ruas e avenidas inspiradas no modelo circulatório do corpo humano, representando artérias e veias onde o fluxo das pessoas e das mercadorias seria como o sangue e o oxigênio circulante no fluxo do capital. A autonomia e a rapidez do movimento do homem moderno dá origem a uma *crise tátil*, pois quanto mais o homem se desloca, menos ele se apega a coisas, pessoas, sendo menor também o sentimento e as conexões com o outro. O corpo é dessensibilizado pelo movimento autônomo, a experiência sensorial diminuída pelas exigências do tráfego na cidade moderna (Sennet, 2003, 214).
- 50 No Contato Improvisação há uma intimidade decorrente do toque entre dançarinos que muitas vezes nunca trocaram sequer uma palavra fora da dança e nunca se viram antes. O toque é um tabu em São Paulo, remetendo à crise tátil da modernidade descrita acima. As pessoas não se encostam, evitam o toque de modo pensado, calculado. Nessas ruas e avenidas do fluxo de capital descrito por Sennet, os bailarinos vivem essa dualidade de um dia-a-dia avesso ao toque e de um estado extracotidiano oposto experimentado no *circuito* do CI.
- 51 Tim Ingold, em sua antropologia dos sentidos, argumenta que a tradição do pensamento ocidental imagina o sujeito humano “limitado pela pele e definido em oposição ao mundo”, numa dicotomia entre fora e dentro (Ingold, 2008, 1). Essa mesma tradição eleva a visão ao topo na hierarquia dos sentidos. Partindo da prerrogativa de Don Ihde, Ingold argumenta que “a visão nos leva a objetificar nosso ambiente, a considerá-lo como um repositório de coisas, alheias ao nosso eu subjetivo”, a serem estudadas pela ciência, “exploradas pela tecnologia e dominadas pelo poder” (Ingold, 2008, 4). A visão, portanto, “define a individualidade do eu em oposição aos outros” (Ingold, 2008, 5). Isolando o indivíduo, situa o observador distante de seu objeto. Nesse sentido, a primazia da visão no mundo moderno foi usada como um projeto de coisificação, de objetificação (Ingold, 2008, 12).
- 52 Na experiência da dança Contato Improvisação, mais importante do que a visão exterior, o olho que coisifica e distancia um sujeito do outro, nesse projeto de objetificação do mundo moderno, é o chamado “olhar de Raio X” que o praticante de CI desenvolve como uma forma de conhecimento da anatomia do próprio corpo e do corpo do outro, dos sistemas ósseo, orgânico e muscular em contato. Muitos professores pedem para seus alunos dançarem de olhos fechados como forma de alcançarem esta consciência anatômica e esquecerem o lado de fora, até alcançarem o desenvolvimento do olhar de Raio X mesmo dançando de olhos abertos. É frequente uma aula de CI começar com exercícios de olhos fechados ou que os dançarinos fechem os olhos no meio da prática.

Aberturas

Saindo da casca

- 53 Nem tudo são flores no Contato Improvisação. Entre a experiência de alegria, gozo, divertimento, sentimentos de rejeição, ciúmes, apego, medo, atração sexual não correspondida são comuns entre os praticantes. Muitos deles, iniciantes ou experientes, param de dançar no meio da aula ou Jam, chegam a ir embora do local quando esses sentimentos se tornam insustentáveis ou até mesmo ficam anos sem dançar pela força da *Erlebnis* e da *Erfahrung*. Às vezes, a dança não flui de maneira alguma, os corpos não se encaixam, as peles se repelem, acidentes e lesões acontecem. Sentimentos contraditórios, “choques de dor e de prazer” (Turner, 2005, 179) se intercalam.
- 54 Victor Turner argumenta no estudo do *flow* que os seres humanos, culturalmente, desenvolvem atividades e situações específicas, atividades de lazer, extracotidianas, voltadas a atingir a felicidade, o prazer e a satisfação, com o objetivo de fugir da rotina e das situações cotidianas denominadas por Csikszentmihalyi de *flow resistant*: a fila do banco, prazos apertados, problemas financeiros, problemas de saúde, engarrafamentos, tudo aquilo que leva à preocupação, impedindo a expansão do self e a comunhão com o outro e com o meio circundante.
- 55 Como *entidades liminares*, num lugar ao mesmo tempo dentro e fora da ordem social, cada praticante se aventura, corre riscos, atravessa esse limiar, como na etimologia de experiência, saindo da casca, esta carapaça protetora contra o esfacelamento do “eu” na experiência urbana de Simmel, que também deu origem à *crise tátil* da modernidade, como defende Sennet. De fato, rompe o tabu do toque com o outro, o desconhecido, arriscando-se aos imprevistos do contato físico e da improvisação, a ir além da *fachada* dos papéis sociais do dia-a-dia, restabelecendo essa *política de chão*, um contato com as camadas de historicidade do local da dança. Nas aulas de CI, defende-se que o contato com o chão foi vivenciado, anteriormente, por uma primeira natureza humana, pelo bebê, antes das travas e dos hábitos corporais adquiridos ao longo da vida na metrópole.

Desdobramentos

- 56 No final de uma Jam de CI no Espaço Rasa, bairro do Sumaré, São Paulo, realizada em 25/5/2014, foi questionado o que movia aquelas pessoas a participarem das Jams de CI. Os participantes responderam:
- A- Justamente, a possibilidade de sair das amarras do cotidiano e experimentar um outro corpo, um corpo extracotidiano, a criatividade desse corpo. B- Experimentar o aqui e agora, esse estado tão diferente do cotidiano em que estamos todos ou no futuro ou no passado, envoltos em problemas e preocupações que quase nunca dizem respeito ao momento presente. O aqui e agora é muito rico. C- Vivenciar o contato com as pessoas, com os seres humanos, pois no meu trabalho mexo mais com livros do que com pessoas. D- Vivenciar o toque de maneiras nunca antes experimentadas com pessoas que eu não tenho intimidade alguma, que eu nunca vi na vida. E- O que mais me atrai numa Jam de CI é o imprevisível, a possibilidade de eu me responsabilizar pelo imprevisível, porque o imprevisível gera medo, insegurança. F- Eu venho nas Jams porque preciso, necessito estar aqui.

- 57 Os depoimentos acima corroboram a afirmação de Turner no sentido de que os participantes daquela Jam buscavam, na verdade, uma experiência que os fizesse sair, esquecer do cotidiano, deixando os problemas em suspenso durante essa experiência, uma experiência que coloca pessoas em contato não apenas com outros indivíduos, mas com lugares carregados de historicidade, com um chão que esconde as cicatrizes na historicidade de São Paulo.

O circuito com Turner e Schechner

- 58 O *circuito* do Contato Improvisação, esse tempo-lugar do lazer em oposição ao tempo-lugar do trabalho em que se abre uma brecha, uma interrupção nas amarras do cotidiano, característico dos fenômenos *liminoides*, seria um local de troca de energias entre os frequentadores, a comunidade nativa, uns bebendo das energias dos outros, articulando esse presente, o aqui e agora da dança, com a tradição desta dança e o sonho das comunidades hippies do compartilhamento e da igualdade. Um *circuito* de compartilhamento do fluxo de energia experimentado nessa dança e também de uma experiência de comunhão.
- 59 Passado e presente convivem simultaneamente, a cultura contemporânea e a cultura *hippie* se articulam, uma consciência do próprio corpo, um retorno a si mesmo, intercalado a uma consciência da coletividade. Juntamente com essas energias, vem a *Erlebnis* da história de vida dos praticantes, de sua memória corporal, dos humores do dia, trazidos pelos *trajetos* que envolvem o *circuito* dessa dança.
- 60 Richard Schechner define como *comportamento restaurado* (Schechner, 1985, 35-36) um conjunto de *tiras de comportamento* construídas ao longo da história cultural humana, reeditadas a cada nova experiência cultural, portanto, restauradas. É como se fosse uma segunda natureza, usando o termo de Stanislavsky, mas um comportamento que não está propriamente dentro do indivíduo, e sim fora dele, na cultura, tomando-o emprestado para construir um personagem, por exemplo. Recombinando essas *tiras de comportamento* e restaurando-as em um novo evento, cria-se um personagem diferente dos que foram criados anteriormente. Victor Turner, apropriando-se da teoria de Schechner, comenta que a arte não é nada mais do que uma experiência restaurada, “um momento no processo experiencial em que os significados emergem através da ‘revivificação’ de uma experiência original” (Turner, 1982, 18).
- 61 Apesar de uma suposta “espontaneidade”, um fluxo corporal de movimentos individuais, sem interferência de um meio externo, o CI é constituído pela tradição de um repertório corporal estudado, reestudado e ampliado ao longo dos anos. Uma série de *tiras de comportamento* recombinadas, entrelaçadas, restauradas de diversas matrizes de pesquisas corporais, como o Aikido, BMC, Feldenkrais, entre outras. A cada nova experiência, a cada nova dança, esse repertório da tradição é somado à história corporal individual que os praticantes levam para a dança, outras *tiras de comportamento* com outras origens e histórias que não as do CI. O *circuito* do CI, então, também seria o tempo-lugar de se recombinar e se restaurar uma experiência.
- 62 A partir dos estudos de Diana Taylor, Schechner propõe que a experiência performática “constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento” (Schechner, 2013, 28). A pele, a memória celular e o corpo como lugar de memória seriam um retorno

à experiência tátil subjugada na experiência urbana. Esse corpo se aventura a um retorno à própria casa, à consciência de si, por intermédio do Contato Improvisação. A troca de experiências pelas *entidades liminares* desse *circuito*, que incorporaram ao seu dia-a-dia uma prática de carinho, de toque, deixam um resíduo não apenas na memória dos seus corpos, no repertório incorporado, como também numa memória social circunscrita dos lugares onde dançam, os bairros, os espaços públicos, num *circuito* vivo, energizado, dialogando com esse passado que se cristalizou e que se modifica pela arquitetura e pelos atores sociais que transitam e fazem São Paulo.

Abertura final

- 63 O que aqui foi exposto suscita mais questões do que desfechos, pistas que podem servir como guias para posteriores estudos no diálogo entre Contato Improvisação, Antropologia Urbana e Antropologia da Performance. “Que chão é esse em que danço?” (Lepecki, 2013, 115) Como o CI dialoga com a memória social circunscrita nos locais onde se dança? Qual é a história de vida dos praticantes de CI e como eles levam essa história, esse repertório incorporado para a prática? Quais imagens da contracultura dos anos 60 e 70 surgem nesta experiência? Quais os pontos em comum entre os praticantes atuais e os de outrora? Que ideais se fundem e que ideais rompem com essa tradição?

BIBLIOGRAPHY

- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Flow: the psychology of optimal experience. New York: Harper Perennial, 1991, pág. 52.
- DAWSEY, John C.. Victor Turner e a antropologia da experiência. Cadernos de campo, n. 13. São Paulo: Publicação do Departamento de Antropologia da FFLCH, USP, 2005, pág. 166, 172.
- GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 2005, pág. 29.
- INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. São Paulo: Ponto Urbe, 2008, pág. 1, 4, 5, 8.
- LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, pp. 113-116.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: Na Metrópole. São Paulo: Edusp, 1996, pág. 45.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação de categoria. In: Ponto Urbe 15. São Paulo: Revista de antropologia urbana da USP, 2014, pág. 8.
- NOVACK, Cynthia. Sharing the dance: Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990, pp. 8-13.
- PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

PAXTON, Steve. Chute. Transcrição de entrevista do vídeo homônimo, na primeira performance de Contato Improvisação, realizada em 1972 na John Weber Gallery, N.Y.C. New York: 1979.

SENNET, Richard. Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2003, pág. 213, 214.

SCHECHNER, Richard. Restoration of behavior. In: Between theatre and anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-36.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. Revista de Antropologia, Volume 56, n. 2. São Paulo: Publicação do Departamento de Antropologia da FFLCH, USP, 2013, pág. 28.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967 pág. 14, 15, 20.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 pp. 233-264.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. In: Cadernos de campo, n. 13. São Paulo: Publicação do Departamento de Antropologia da FFLCH, USP, 2005, 179.

TURNER, Victor. From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: Paj Publication, 1982, pp. 13, 18, 20-57.

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974, pág.117.

ABSTRACTS

Este artigo propõe um diálogo entre antropologia da performance e antropologia urbana, relacionando a experiência da dança contemporânea Contato Improvisação à experiência urbana. Os conceitos teóricos dos estudos urbanos de George Simmel, como a experiência fragmentada na metrópole, ganharão ressonância na antropologia da experiência de Victor Turner. Registros etnográficos e vivências de dez anos de prática desta dança mostram como as experiências de *flow* e *communitas* articulam em meio à metrópole e às cicatrizes de historicidade do *circuito* onde se dança. As definições de experiência, assim como a definição do conceito de *tiras de comportamento*, em Schechner, ajudarão na articulação deste quadro teórico.

This article proposes a dialogue between anthropology of performance and urban anthropology, relating the contemporary dance experience Contact Improvisation to the urban experience. The theoretical concepts of George Simmel's urban studies, as the fragmented experience in the metropolis, resonate in Victor Turner's anthropology of experience. Ethnographic records and experiences of ten years practicing this dance show how experiences of *flow* and *communitas* are articulated along the metropolis and the historicity of scars in the *circuit* where the dance happens. The experience definitions, and the definition of strips of behavior, in Schechner, aids the articulation of this theoretical framework.

INDEX

Keywords: Experience, Metropolis, Contact Improvisation, Flow, Communitas

Palavras-chave: Experiência, Metrópole, Contato Improvisação

AUTHOR

GUILHERME NOVELLI

Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo), pela Universidade Mackenzie. E-mail:
gui_nove@hotmail.com