

CONTATO IMPROVISAÇÃO

Origens, influências e evolução.

Gens, fluências e tons.



Fernando Neder

Trabalho desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança,
UNIRIO-CLA, 2005.01

SUMÁRIO:

Índice de ilustrações.....	3
1. Introdução.....	4
2. O C.I. por Steve Paxton , seu criador.....	5
3. Origens e influências	
3.1. A Herança da Dança Moderna.....	6
3.1.1. A realidade física do corpo: Merce Cunningham.....	8
3.1.2. Improvisação e o teatro do corpo: Anna Halprin.....	10
3.1.3. Ciência e Sensualidade: Erik Hawkins.....	11
..	
3.2. Anos 60: Dança Social X Dança Teatral	
3.2.1. <i>Rock'n'roll</i> e a popularização do ritual coletivo.....	12
3.2.2. Dança e Teatro experimental nos anos 60.....	14
3.3. Dança Pós-Moderna nos EUA.....	18
3.4. Steve Paxton: Dança e fisicalidade.....	20
4. Contato Improvisação	
4.1. <i>Magnesium</i> e os Anos Iniciais.....	22
4.2. Rompendo fronteiras.....	23
4.4. O C.I. no Brasil.....	24
5. Referências bibliográficas.....	25

Índice de ilustrações:

➤ Capa

Karen Nelson levantando Alito Alessi. 1988. Foto: Cliff Codes

➤ Pg. 3

Pilobulus Dance Theater in "Day two". 1980. Foto: Clemens Kalischer.

➤ Pg. 4

Steve Paxton. 1977. Foto: Terry O'Reilly.

➤ Pg. 8

Merce Cunningham Company in "Variations V". 1965. Foto: Peter Moore

➤ Pg. 10

San Francisco Dancer's Workshop in "Apt. 6". 1965. Foto: Warner J.

➤ Pg. 11

Erik Hawkins Company in "Here and Now with watchers". 1957.

➤ Pg. 13

Esquerda: "*sing-along Sun King*". Foto: Richard Bull. 1970.

Direita: "*Black dance soul trait'*" Workshop com Xavier Nash.

➤ Pg. 14

Performance do *Judson Church Group "flag show"* criticando a prisão de pessoas por desacato à bandeira americana em protestos contra a guerra do Vietnã. 1970. foto: Peter Moore

➤ Pg. 15

Antígona, representada pelo grupo "*the Living Theater*", dirigido por Julien Beck e Judith Malina, mostra a participação ativa do público. 1967. Foto: Bernd Uhlig.

➤ Pg. 16

Anna Halprin ajuda seus alunos num exercício de "abertura" no *deck* do *Tamalpa Institute. The San Francisco Dancer's Workshop*. (sem data)

➤ Pg. 17

Demonstração de Aikido do Sensei Saotome. 1989. Foto: Jan Watson

➤ Pg. 24

Núcleo Com Tato. 1998: (da esq, p/ dir.) Paulo Mantuano, Fernando Neder (de costas), Márcia Amaral, Marcela Levi (de costas) e Guto Macedo.

CONTATO IMPROVISAÇÃO (C.I.)

1. Introdução.

O Contato Improvisação foi criado e desenvolvido no início dos anos 70, a princípio nos EUA, e logo amplamente difundido e utilizado também na Europa e outros países.

No contexto em que se criou e pela forma como se expandiu, representa, ainda hoje, um marco na história mais recente da dança e ponto de referência indispensável entre algumas das mais importantes companhias de dança e teatro físico contemporâneos, além de suas elucidativas aportações nos campos pedagógico, terapêutico, antropológico e social.

Seus fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea, sensorial e física na qual duas ou mais pessoas, brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado.

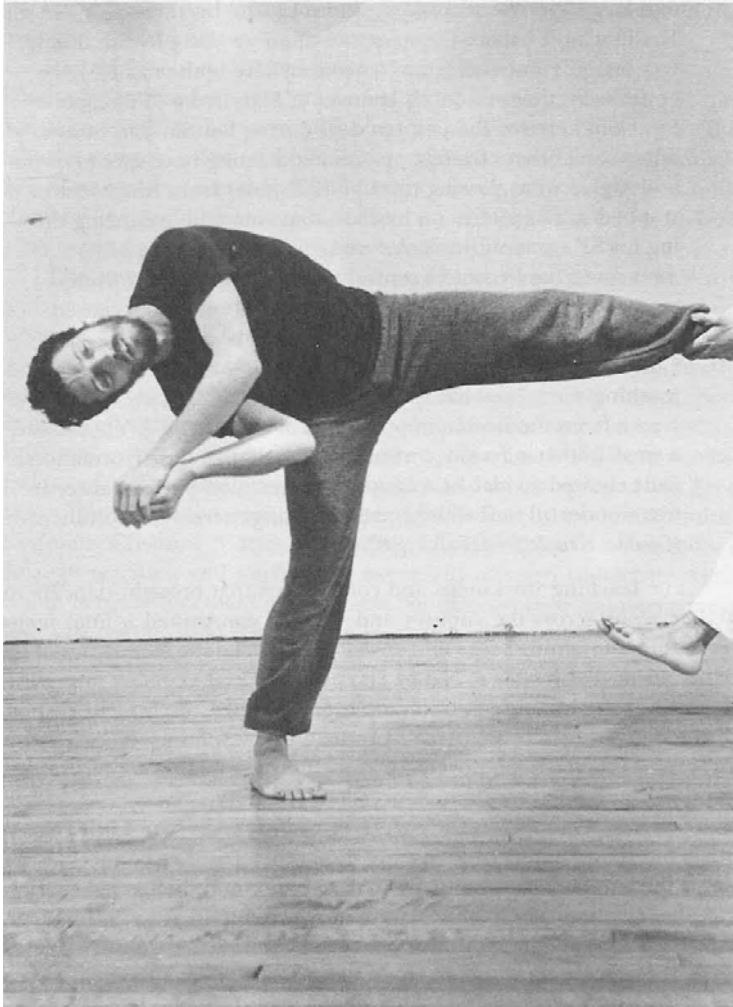
Seus princípios e idéias nasceram dentro de um contexto de mudanças concretas nos paradigmas da dança e influenciaram diversos profissionais na área do movimento.

Em consequência destas idéias, a composição coreográfica inseriu o bailarino no processo de criação; o caos, o acaso e o movimento aleatório passam a tomar parte da estética; e os bailarinos dispõem de maior vigor físico aliado a uma melhor capacidade de adaptação.



2. O C.J. por Steve Paxton, seu criador.

O C.I. é determinado por duas pessoas ao mesmo tempo, que improvisam livremente, tentando não impedir o trabalho do outro. Espectadores assistem a um diálogo físico que pode ir desde a imobilidade até um alto nível de atletismo. As razões para a mudança na escala de movimento ou qualquer outra mudança podem ser analisadas a partir do nível emocional, físico ou psicológico, ou vários níveis simultaneamente.



O espectador está assistindo a pessoas de verdade, "pressionadas" pelos eventos e o tempo. Isso é improvisação. Nenhum participante está totalmente sob ou fora de controle.

O espectador não olha através dos dançarinos para a mente e suas estéticas. Raramente alguém olha aos dançarinos e suas escolhas, reações e instintos, para o que acontece entre eles.

O que é revelado é um entendimento mútuo, um sistema

básico, uma maneira de comunicação. Toque. Pele rápida e sutil processando as massas, vetores, emoções, dando aos músculos a informação correta para que se movam os ossos, de maneira que o duo possa cair através do espaço e tempo da dança, sem que os bailarinos se machuquem, se atrapalhem, se subjetivem, se objetivem.

STEVE PAXTON, Califórnia, 1977

3. Dança Pós-Moderna e Cultura Norte-Americana

3.1. A Herança da Dança Moderna.

O Contato Improvisação se desenvolveu desde a tradição da Dança Moderna, parte do movimento do Modernismo na arte do Século XX. Essa tradição se ocupa de questões morais e filosóficas concernentes à primazia do indivíduo na sociedade e a comunicação de idéias e emoções. Suas preocupações formais se centram em torno da invenção de novas estruturas e técnicas que poderiam revelar visões da vida contemporânea.

Nos EUA, a Dança Moderna empreende um caráter de contínua revolução, a re-criação da fronteira americana de encontro à forma Européia e aristocrática do Balé.

Segundo assinalou a historiadora de dança Susan Manning (1987), a Dança Moderna foi também associada ao nacionalismo na Europa e na América, desenvolvendo diferentes características em cada país na medida em que os artistas buscavam casar sua nova arte com visões nacionais.¹

Semelhanças estruturais entre a formulação inicial da Dança Moderna nos anos 20 e 30 e a onda de dança experimental dos anos 60 e 70 (incluindo o C.I.) apontam para uma repetição de padrões.

Dançarinos de ambos períodos tinham ideologias de consciência social e radicalismo, comumente estabelecendo conexões intencionais entre idéias de movimento e conceitos sociais.

Ambos, Dança Moderna e C.I. eram movimentos experimentais, não formalizados inicialmente, estabelecendo uma ampla gama de princípios e idéias sobre o movimento que as pessoas explorariam.

Como na Dança Moderna desse período, que foi relacionada à cultura física, ginástica rítmica, Treinamento *Delsarte* e vários gêneros teatrais, o C.I. a princípio se relacionou com uma grande variedade de atividades: esportes (especialmente ginástica olímpica), aikido, terapias corporais, danças de salão e técnicas de dança moderna e pós-moderna.

Finalmente, dançarinos de ambos períodos produziram seus trabalhos em circunstâncias marginais, tentando financiar suas danças ao mesmo tempo que mantinham uma independência artística.

Enquanto os dançarinos modernos dos anos 20 e 30 lutavam para apresentar seus trabalhos como uma séria forma de arte americana, eles simultaneamente acabaram por profissionalizá-la, desassociando a Dança Moderna das danças de salão e de entretenimento (*vaudeville*, por exemplo).

Como "arte" a nova dança não atingiu a grandes audiências, e a sua tradição se consolidou com o esforço artístico e espiritual levado a cabo por amor e dedicação aos ideais da dança.

Nas companhias, o indivíduo "coreógrafo" consistia na fonte criativa do trabalho executado pelos bailarinos, como a pessoa que dá forma ao trabalho artístico até que esteja pronto para apresentar diante do público.

¹ Manning, 1988.

Concomitantemente, esses coreógrafos consideravam a improvisação parte do processo de descoberta do movimento, uma ferramenta coreográfica, mas não parte do produto final, acabado.

Enquanto a improvisação se tornou um método de ensino de dança criativa e educativa em universidades e programas recreativos, as categorias educação e arte permaneceram separadas, implicitamente associando improvisação com expressão amadora.

A herança da Dança Moderna inicial foi mantida historicamente através de instituições de ensino e arte, que se desenvolveu extensamente nos anos 30 e 40.

Durante o período que se seguiu após a 2ª grande guerra, muitos estudantes de dança, opondo-se ao Balé, encontraram a filosofia estética e técnicas de movimento naqueles que consolidaram o princípio da Dança Moderna: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm, Katherine Dunham.

Mesmo desconhecendo as condições históricas em que se desenvolveu, o estudante de Dança Moderna experimentaram um tipo de ensino imbuído de imagens de individualismo, pioneirismo inovador, e expressão emocional através das técnicas físicas e idéias coreográficas de um ou outro desses pioneiros.

Muitos dos dançarinos que participaram no experimentalismo dos anos 60 estudaram Dança Moderna. Muitos deles experimentaram também as mudanças e novos desenvolvimentos ocorridos na dança, mudanças que eventualmente afetaram idéias e técnicas da dança nos 60 e na iniciação do Contato Improvisação.

Em virtude das contínuas mudanças nos conceitos e práticas da dança durante o período do pós-guerra, convém examinar o trabalho de algumas pessoas que ensinavam e coreografavam no final dos anos 40 e 50.

As filosofias estéticas de três professores e coreógrafos do período - Mercê Cunningham, Anna Halprin e Erik Hawkins - iluminaram alguns dos conceitos explorados na época que se explicitariam no desenvolvimento posterior do Contato Improvisação.

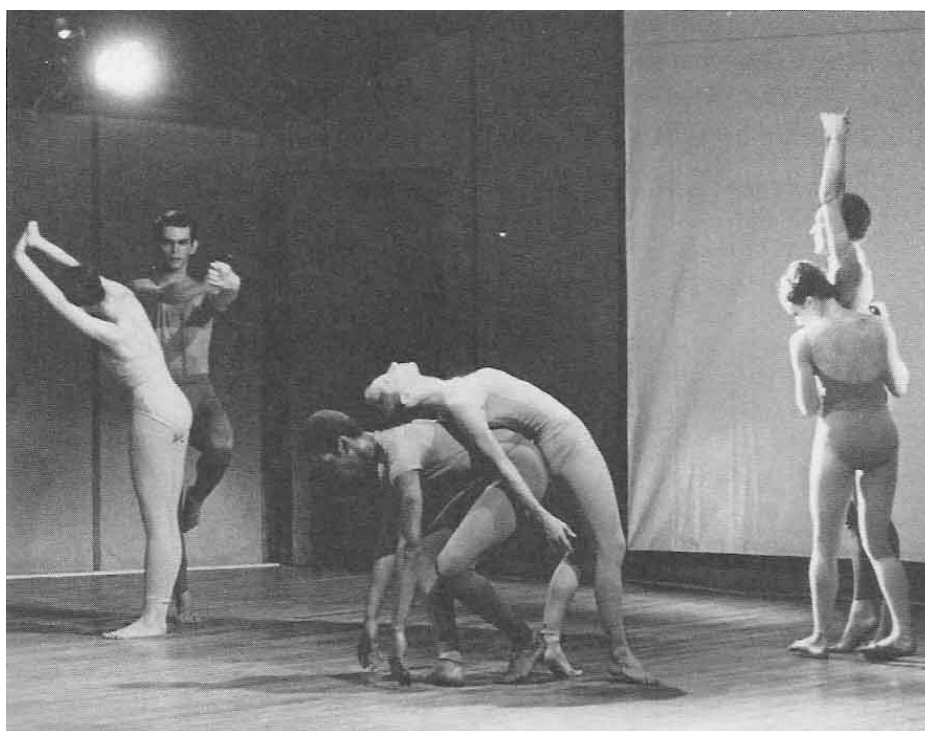
A seguinte discussão destes artistas (todos vivos e ainda em atividade) seleciona aspectos de seu trabalho que iluminaram particularmente mudanças históricas relevantes para o surgimento do Contato Improvisação.

3.1.1. *A realidade física do corpo: Merce Cunningham.*

Comentários políticos e sociais abertos fazendo afirmação ou enviando mensagens ao público se tornaram menos predominantes para muitos artistas depois da 2ª Guerra.

Merce Cunningham e outros artistas mantiveram o foco coreográfico no movimento, o qual não tinha um significado simbólico determinado ou intenção comunicativa legível. Esses coreógrafos reivindicam mudanças radicais na Dança Moderna, libertando-a do psicologismo e envolvimento social dos estilos anteriores e permitindo ao público grande liberdade de interpretação da dança.

Cunningham tenta criar uma forma de dança onde qualquer movimento pode ser chamado de dança e na qual a dança não tem que representar nada a não ser ela mesma como ação física humana.



"...Eu nunca vou querer que um dançarino comece a pensar que o movimento significa alguma coisa. Isso era algo que eu não gostava no trabalho de Martha Graham - a idéia de que sempre um movimento em particular significava algo específico. Eu acho isso *nonsense*. E, no fundo, eu acho que Martha sentia o mesmo...Sempre me pareceu que os seus seguidores tornaram suas idéias muito mais rígidas e específicas do que realmente eram para ela".²

Cunningham às vezes empregava procedimentos sobre o acaso. A idéia de "acaso" veio de John Cage, este por sua vez influenciado por seus estudos de Zen Budismo, adotando o acaso em sua música com a intenção de remover-se a si mesmo das atividades sonoras que ele fazia e evitando hábitos musicais. Para Cunningham o acaso às vezes (mas não sempre) entra no processo coreográfico no sentido de determinar os tipos de movimentos utilizados, a ordem dos movimentos, o ritmo e outros aspectos específicos

² Tomkins 1965:246

da dança. Ele usava esse procedimento para tomar certas decisões, que então se tornavam permanentes.

"Não existe pensamento nas minhas coreografias. Eu trabalho sozinho por um par de horas cada manhã em meu estúdio. Apenas experimento coisas. E meus olhos capturam alguma coisa no espelho, ou meu corpo capta alguma coisa que parece interessante; então eu trabalho sobre isso."

... "Eu não trabalho sobre imagens ou idéias, eu trabalho através do corpo".³

Existe uma notável continuidade na maneira como ele explica e concebe sua dança e a maneira que muitos improvisadores de Contato entendem o ato de dançar. Nem Cunningham nem alguém fazendo Contato Improvisação sugerem a coreografia como um processo altamente conceitual, intencional e consciente (no sentido ideológico do termo). Eles a descrevem emergindo do ato de mover produzido pelo corpo, não pela mente. Também, nessa forma de encarar a dança, a coreografia acontece muito mais por "acidente" do que resultado da vontade humana.

Existem, entretanto grandes diferenças entre as coreografias de Cunningham e o C.I. As características do movimento contrastam marcadamente. Cunningham rejeita improvisação, ocasionalmente optando por "indeterminação". Na arte indeterminada, se permite que alguns eventos ocorram por acidentes espontâneos ou escolha aleatória, ao invés de resultado de um desenho ativo. Indeterminação pode ser categorizada como um tipo de improvisação muito específico. Somente nesse sentido pode-se dizer que Cunningham alguma vez lançou uso da improvisação.

Ele também seguiu o arranjo social tradicional da companhia liderada por um único coreógrafo, enquanto o C.I. rejeitou posteriormente essa idéia hierarquizante do processo criativo.

Por outro lado, despindo a dança de sua intencionalidade simbólica ou conteúdos narrativos, rejeitando métodos tradicionais de composição e focalizando na atividade física do movimento como conteúdo da dança, Cunningham sugeriu meios de alterar o significado da dança.

3.1.2. Improvisação e o teatro do corpo: Anna Halprin.

O trabalho da coreógrafa de São Francisco Anna Halprin nos dá um segundo exemplo de experimentos em dança moderna que se espalharam pelos anos 60 e influenciaram o desenvolvimento do C.I.

Halprin se interessou em construir estruturas improvisacionais para performance como uma alternativa à marcação prévia de cada momento. Ela

³ Tomkins 1965:246

vislumbrara na improvisação a manifestação tanto do desenvolvimento pessoal como da colaboração entre os dançarinos.

Através da improvisação, Halprin estendeu a noção modernista de "subjetividade". Enquanto a subjetividade era formalmente aplicada à investigação do coreógrafo, no trabalho improvisacional cada dançarino explorava sua própria subjetividade. Ela dizia que se voltou para a improvisação para descobrir "como você pode se mover se você não é Doris Humphrey e você não é Martha Graham, mas você é apenas Anna Halprin".⁴

Ela também viu na improvisação uma maneira de incluir o público na performance, superando a tradicional divisão dos participantes da performance entre "especialistas e observadores". Porque os coreógrafos usam tipicamente a improvisação só nos ensaios para ajudar a construção do produto que se exibirá diante do público. Em outros termos, a improvisação tem a possibilidade de tornar o processo visível ao público.

Através de uma combinação particular de seus interesses e técnicas de ensino, Halprin identificou a improvisação com ação natural e interação cotidiana. Ela também enfatizou o sentido da experimentação direta do movimento, instruindo seus alunos para experimentarem "percepção cinestésica" e senso de mudança das configurações dinâmicas do corpo. A ênfase do treinamento repousava sempre na experiência do movimento, num grau muito mais elevado do que na sua aparência.

As relações com C.I. são claras: Envolve improvisação, menos controle do coreógrafo, enfatiza consciência cinestésica do movimento numa forma "natural". Combinando métodos de improvisação com concepções de uma base natural de movimento, Halprin contribuiu



para um conceito de

teatro baseado na interação e nos impulsos do corpo.

3.1.3. Ciência e Sensualidade:

Erik Hawkins.

O coreógrafo Erik Hawkins perseguia idéias de dança no período pós-guerra que exemplificavam mudanças de conceitos sobre



o movimento, em particular no que se referia a treinamento do corpo. Ele estudou cinesiologia, ao mesmo tempo em que escrevia sobre dança, filosofia e religião, especialmente Zen Budismo. A partir desses estudos, Hawkins desenvolveu uma filosofia de treinamento do corpo que enfatizava as sensações do movimento combinadas com técnicas baseadas em princípios científicos e filosóficos.

Dançarinos do período pós-guerra começaram a se voltar para outro modelo de corpo, o qual era ao mesmo tempo abstrato, ou objetivo e mais fenomenológico. Hawkins foi um dos mais articulados proponentes dessa visão, formulando o que ele chamou de uma "normativa" ou "genérica" teoria do movimento da dança através do qual se podia treinar o corpo em básicos princípios científicos de movimento, aplicável tanto à dança quanto à vida diária.

Para Hawkins o corpo era tanto um instrumento natural, sujeito às leis da gravidade e movimento, como um meio de experimentar o mundo. O Zen, segundo ele, o encorajou a encontrar um caminho de permitir o movimento acontecer, de aprender a dança sem forçar o corpo. Conseqüentemente seu treinamento enfatizava consciência cinestésica, a sensação do movimento ocorrendo nos músculos e articulações, de tal maneira que o corpo pode ser usado eficientemente e sem esforço nem pressão. Ao mesmo tempo, o dançarino deve "pensar-sentir", expressão de Hawkins para um estado de "consciência intelectual e experiência sensorial".⁵

Um crescente número de dançarinos através dos anos 60, incluindo alguns que eventualmente participaram do C.I., compartilhava dos interesses de Hawkins na eficiência do movimento baseada nas leis naturais e na experiência sensorial do movimento como o foco básico do dançarino. A descrição de movimento por contato improvisadores contém as mesmas preocupações. Combinando cinesiologia com a experiência do "sentir", Hawkins sugere um caminho de reconciliação entre a técnica da dança e a sensação de dançar.

3.2. Anos 60: Dança Social X Dança Teatral.

3.2.1. *Rock'n'roll* e a popularização do ritual coletivo.

Muitos dançarinos que participaram da gênese do C.I. cresceram no final dos anos 50/início dos 60. Eles participaram das escolas tradicionais de Dança Moderna e do desenvolvimento de escolas dos coreógrafos como Cunningham, Halprin e Hawkins. Tanto a Dança Teatral como a Dança Social neste período manifestaram distintamente mudanças culturais e políticas. Existiam técnicas que tomavam novos significados, novas técnicas eram

⁵ Brown 1971-72:11

desenvolvidas e diferentes atitudes emergiram em torno da atividade dançante.

Numa conversa gravada no final dos anos 70 entre os coreógrafos Douglas Dunn e Trisha Brown, Dunn comentou, "antes dos 60 não havia consciência de certas coisas como sendo dança." Brown acrescentou, "eu acho que o 'Twist' ajudou bastante nos 60." E Dunn emendava, "dançar Rock era uma ponte entre nossa vida diária, que ainda era talvez inconsciente, e parte da nossa vida de aluno de dança, que não permitia este tipo de possibilidades (todo tipo de movimentos)."⁶

A Dança Social exerceu uma forte influência sobre concepções de movimento entre muitos dançarinos e seu público.

No final dos anos 50/início dos 60 nos EUA, um grande número de pessoas dançava *rock'n'roll*, uma forma de música baseada no *rhythm and blues*, *jazz* e música *country*, e a própria dança retirada de fontes Afro-americanas.

Negros americanos, e alguns brancos, através da história americana se encarregaram do desenvolvimento das formas de dança e música Afro-americanas, normalmente adaptadas e sintetizadas às formas Europeias.

Essa dança inclui predominantemente o uso dos ombros, cabeça, quadris e joelhos, normalmente movendo-se independentemente ou em diferentes direções ao mesmo tempo. A ênfase tendia estar na continuidade do fluxo energético e fortes impulsos rítmicos, com "coreografias" improvisadas tanto individualmente como em pares.

Ainda que essas características influenciaram a dança social nos EUA de uma maneira geral por mais de cem anos, a mídia e a cultura de massa norte-americana exerceram maior influência sobre as formas de música e dança que caracterizavam o *rock'n'roll*.

O *rock* assinalou ainda outras mudanças no estilo de dança relacionadas tanto com a influência negra quanto ao fenômeno *mass media*. As pessoas tendem a dançar formas menos predeterminadas, com pares não definidos, de maneira que os participantes se conectam mais estreitamente num salão cheio de pessoas do que apenas a uma só pessoa do sexo oposto. Ao mesmo tempo, amplas formas de interpretação do movimento se tornam permissíveis.

No panorama da dança *rock* não se pode determinar quem está dançando com quem; o que realmente parece é que cada um dança com todos os demais.

Essa forma de improvisação de dança, à medida que os dançarinos se tornam mais individualizados permite que eles participem de uma experiência coletiva. Num concerto de *rock* ninguém precisa marcar um

⁶ J. M. Brown, 1979:170

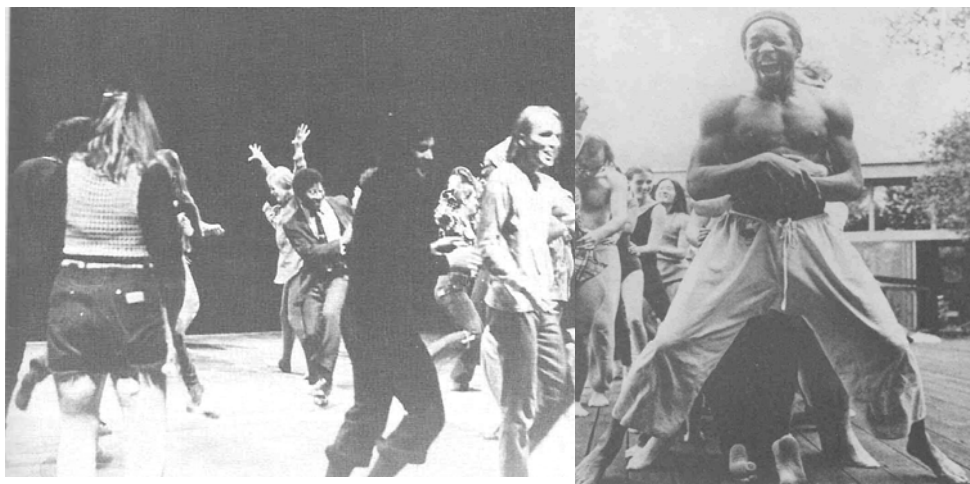
encontro, ninguém necessita ser convidado para dançar e, ao menos em teoria, ninguém precisa ter aprendido os passos certos.

Junto com a música *rock* do período, dançar reforçou e cristalizou uma imagem do *self*: independente, no entanto comunitário, livre, sensual, ousado. Essa imagem do *self* seria central para o Contato Improvisação.

Para muitos adeptos da contra-cultura, o livre-fluxo, a dança internamente focada evoca e acompanha a experiência de perder o controle e abandonar-se a si mesmo. Para pessoas de mente mais politizada, a dança *rock* constituiu uma metáfora para consciência política. A extensa improvisação dessa forma de dança representa o compromisso com o indivíduo e com os ideais de igualdade freqüentemente disseminados na política da nova esquerda dos anos 60.

O desenvolvimento das novas formas de música e dança por artistas negros consolida uma identificação com orgulho da cultura negra fomentado por movimentos pelos direitos civis e de liberação negra. E a ausência de diferenciação entre movimentos masculinos e femininos simboliza a rebelião contra os papéis cristalizados de gênero na cultura tradicional americana.

Como fenômenos políticos explícitos, o movimento estudantil, movimento pelos direitos civis e liberação negra, e o movimento feminista, encontraram ténues momentos de aliança entre eles. Mas dançando, uma esfera multivocal e flexível de atividade social pode ocasionalmente aliviar e talvez até transcender diferenças políticas, enfatizando o *ethos* compartilhado desses movimentos de mudança social.



3.2.2. A Dança e o Teatro experimental nos anos 60.

A temporária expansão econômica experimentada durante os anos 60 criou condições que permitiram o desenvolvimento de possibilidades tanto formais como organizacionais na dança.

Experimentação de novas idéias puderam realizar-se num período de relativa facilidade econômica; grande número de dançarinos podiam juntar-

se para investigar sobre movimento e performance, e o número de aspirantes a coreógrafos cresceu consideravelmente.

Ao mesmo tempo os coreógrafos encontravam ou criavam circunstâncias mais flexíveis para atuar. Eles começaram a se apresentar em lugares mais informais (e baratos), como igrejas e grandes sótãos urbanos, ao invés de salas teatrais.

Coreógrafos e dançarinos, compartilhando em geral o meio social de mudanças incipientes e as específicas representações de mudança através da dança *rock* e da dança moderna do final dos anos 50, começaram a investigar caminhos para aumentar a espontaneidade, informalidade e ação coletiva na produção e na performance da dança.

O *Judson Church group* foi um dos mais significativos exemplos dessa forma de organização que diferia significativamente das companhias dos anos 50. Desse grupo vieram a participar muitos dos que depois iniciariam o C.I., incluindo Steve Paxton.

De 1962 a 1964 o grupo apresentou 16 "concertos" na Igreja *Greenwich Village* na *Washington Square*, NY. Qualquer pessoa que quisesse apresentar uma peça, vinha a uma reunião onde todos decidiam coletivamente qual seria o programa daquele concerto. Mais de 40 artistas, predominantemente coreógrafos, mas também artistas visuais e músicos, mostraram seus trabalhos durante esse período, trabalhos que apresentavam uma ampla gama de concepções estéticas, mas sempre caracterizados pela experimentação com o movimento e as distintas formas de estruturá-lo.

Os dançarinos investigavam movimentos cotidianos, usando estruturas improvisacionais e indeterminadas, pegando idéias emprestadas dos esportes, artes visuais e teatro.



De maneira impressionante, a dança-teatro experimental era bem diferente da dança social do mesmo período. Uma óbvia distinção era que o

rock (dança e música) era uma atividade social de larga escala. Enquanto a dança-teatro era restrita a um relativamente pequeno número de pessoas agrupadas mais notadamente em Nova Iorque e outros centros metropolitanos e universitários. A maioria dos dançarinos-atores participava das danças sociais, mas apenas um punhado de "dançarinos sociais" atuavam na dança-teatro.

Contrastes no estilo de movimento também existiam com freqüência. A dança rock tende a uma exuberância exterior e uma complexa anarquia de movimentos, enquanto na dança-teatro era minimalista. Uma piada comum da época sintetiza a situação: "No início dos anos 60 você ia a uma performance de dança olhar pessoas paradas e depois todos iam para uma festa e dançavam".

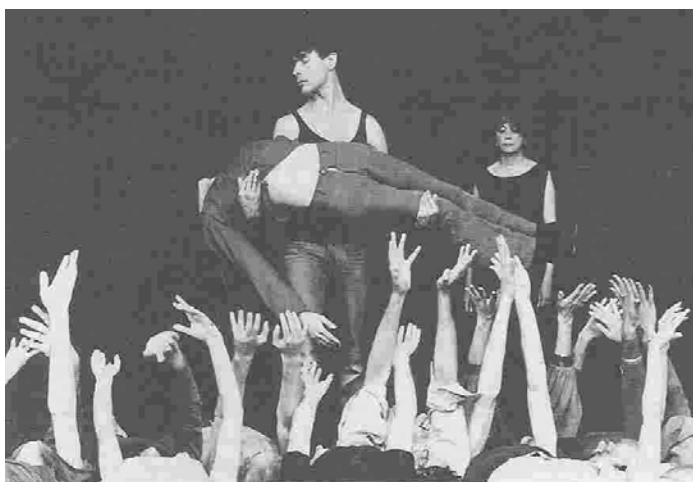
Ao mesmo tempo, a fusão de idéias estéticas com ideais sociais, também ocorria na dança-teatro. A proposta estética de que qualquer movimento podia ser considerado dança deu um conceito poderoso aos jovens dançarinos engajados em ideais comunitários e igualdade social. Estes ideais estavam embutidos na dança social, que não requeria nenhum treinamento formal e era vista como "democrática", mas que também era claramente "dança".

Portanto, mesmo que os estilos da dança-teatro e a dança social diferissem, uma curiosa unidade temática existia entre elas, que vinha de uma atmosfera comum de experimentação e aventura. Ambos contém mensagens implícitas de que o que estava sendo feito continha um significado político.

O contraste entre essas formas de dança se aplica somente à parte da performance experimental, na realidade a parte a qual Steve Paxton, o criador do C.I., conscientemente se aliou. Mas Paxton e muitos outros também observaram e participaram de eventos teatrais que afirmavam as possibilidades do corpo.

"Teatro Físico" era um termo redutivo para muitos tipos de experimentos teatrais que não se centravam no texto, mas que tinham no corpo e suas ações seu ponto de partida.

Por todos os EUA durante os anos 60 uma extraordinária quantidade de produções



teatrais enfatizavam a fisicalidade intensa, e que também se apropriavam de algumas questões similares às da dança-teatro: Improvisação, comentário social, dissolução dos limites entre palco e platéia. A exuberância da dança social se encaixava facilmente com a ênfase na ação e até mesmo o risco físico era assumido por grupos como: *the Living Theater*, *the Open Theater*, *The San Francisco Mime Troupe*, *Bread and Puppet* e *The Performance Group*. Um número considerável de contatos improvisadores recebeu treinamento nesse tipo de teatro, um treinamento que contribuiu para algumas das práticas do C.I.

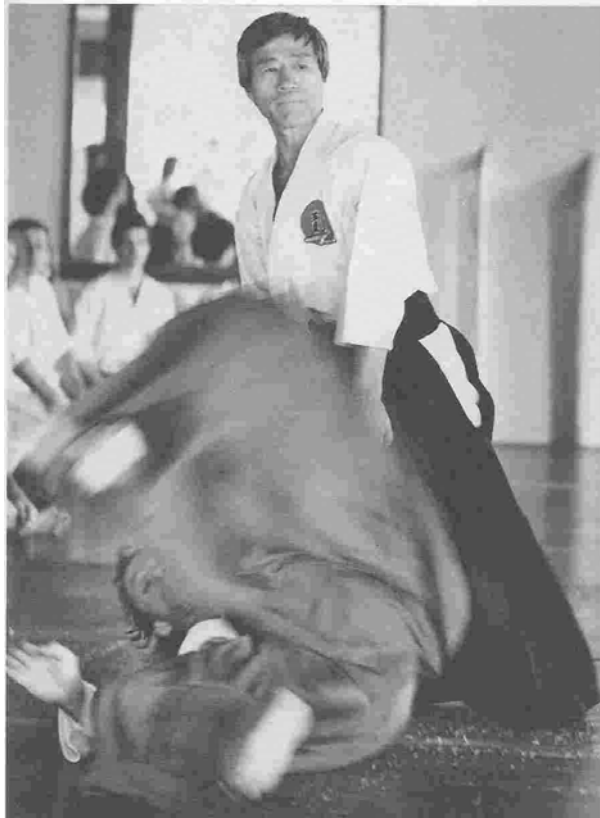
Finalmente, o interesse na experiência da "verdade" do corpo também emergiu de abordagens não-artísticas, no desenvolvimento das terapias corporais que afloraram nos anos 60. O Conceito de treinamento do movimento baseado tanto cientificamente como na percepção das sensações se manifestou nos trabalhos de F. M. Alexander (1969), Irmgard Bratenieff (1980), Lulu Sweigard (1974) e Moshe Feldenkrais (1972), e estava implícito em centros de terapia Gestalt e percepção sensorial como o *Esalen Institute*.

Performers e professores tentam então aplicar esse trabalho, basicamente terapêutico, ao treinamento do movimento, exatamente como Hawkins usou as idéias de cinesiologia em suas aulas de técnica de dança.



Havia pessoas investigando também treinamento corporal advindo de outras culturas, particularmente as artes marciais da China, Coréia e Japão.

Essas técnicas foram principalmente lutas que trabalhavam o toque como fluxo energético, tais como Tai Chi Chuan, Karate, Judô e Aikido, além de várias formas de Yoga e meditação da Índia.



O Contato Improvisação, em um grau notável, arranjaria uma maneira de conectar essas diferentes atividades de dança social e teatral, performance e trabalho corporal, artes marciais e meditação, combinando-as num único sistema. E o fez de muitas maneiras. A estrutura social da sua prática e de sua performance não dividia inicialmente as pessoas em *performers* e estudantes, dançarinos profissionais e dançarinos sociais. Todos que estavam envolvidos com o C.I. acudiam a *jams*⁷, praticavam e mostravam essa forma da dança (ou podiam potencialmente mostrá-la).

C.I. também combinava a sensualidade das danças sociais com uma postura objetiva diante das capacidades físicas do corpo, uma idéia desenvolvida pela dança-teatro experimental, e a crença na verdade inerente do corpo, uma idéia predominante no teatro físico.

As qualidades de livre-fluxo, foco na experiência interna do movimento, tão características da dança social, se juntavam com o interesse no treinamento do movimento "natural", estudo central das terapias corporais e das artes marciais.

Essas qualidades se tornaram as características principais da experiência do movimento no Contato Improvisação.

3.3. Dança Pós-Moderna nos EUA.

⁷ N. do T. - "Jam" foi um termo que o C.I. pegou emprestado das origens da música Jazz. É uma sigla que significa "Jazz After Midnight". São encontros onde a improvisação é a tônica e a participação é coletiva. No caso do C.I. a improvisação era apenas corporal, quase sempre feita sem música, com exceção de encontros com participação de músicos experimentados nesse tipo de interação.

Quando Yvonne Rainer começou a usar o termo "pós-moderno" no início dos anos 60 para categorizar o trabalho que ela e outros estavam fazendo na *Judson Church* e em outros lugares, ela o fez primeiramente no sentido cronológico. Deles era a geração que veio depois da dança moderna, que era em si um termo inclusivo aplicado a quase todo tipo de dança teatral, mesmo partindo de bases clássicas ou da dança popular.

Já pelo final dos anos 50 a dança moderna já havia definido seus estilos e teorias, e emergiu como um gênero reconhecido de dança. Usava de movimentos estilizados e níveis de energia em estruturas legíveis (tema e variação, A-B-A, etc.) para comunicar tons de sentimentos e mensagens sociais.

As aspirações da dança moderna, a princípio antiacadêmica, eram simultaneamente primitivistas e modernistas. Gravidade, dissonância e a potente horizontalidade do corpo eram usados para significar a estridência da vida moderna. Os coreógrafos mantinham um olho no futuro enquanto o outro flertava culturas não-ocidentais.

Ainda que tinham plena consciência de seu papel opositor à dança moderna, os coreógrafos pós-modernos possuíam uma aguda percepção da crise histórica na dança, assim como nas outras artes, reconheciam que eles eram tanto suporte como críticos de duas tradições de dança separadas. Um era o esse fenômeno único no Séc.XX, a dança moderna; e o outro era o Balé, a acadêmica *danse d'école*, com seus estritos cânones de beleza, graça, harmonia e igualmente potente verticalidade do corpo.

Rainer, Simone Forti, Steve Paxton e outros coreógrafos pós-modernos dos '60 não estavam unificados em termos estéticos. Por outro lado estavam unidos por uma abordagem radical da coreografia, uma urgência em reconsiderar o meio da dança.

O termo "dança pós-moderna" foi publicado por primeira vez no ano de 1975 por Michael Kirby, na revista *The Drama Review*⁸ dedicada à dança pós-moderna, propondo a definição de um novo gênero.

De acordo com Kirby, a dança pós-moderna rejeita musicalidade, significado, clima, e o uso de figurinos, luz e adereços de forma puramente funcional.

Hoje, essa definição parece muito limitada. Refere-se apenas a um de muitos estágios - a dança moderna analítica - no desenvolvimento da dança pós-moderna.

Na dança, a confusão do termo "pós-moderno" criou uma complicação posterior pelo fato de que a dança moderna nunca foi realmente modernista.

Foi precisamente na arena da dança pós-moderna que apareceram as questões modernistas das outras linguagens artísticas: o reconhecimento

⁸ Kirby, M. "Introduction", *The Drama Review*, 1975:3

dos meios materiais, a revelação das qualidades essenciais da dança como forma de arte, a separação de elementos formais, a abstração das formas, e a eliminação das referências externas como sujeito.

Portanto, em muitos aspectos a dança pós-moderna funciona como arte modernista. Assim se chamou por aparecer historicamente depois da dança moderna e como as outras artes pós-modernistas, era dança antimoderna. Mas desde que "moderno" na dança não significa modernista, ser dança antimoderna não significa em absoluto ser antimodernista. Na verdade, era justo o oposto. Atestando essa afirmação, surgiam mais questões afinadas com a arte modernista, como ironia, ludicidade, referências históricas, uso de material vernacular, um interesse do processo sobre o produto, quebra das barreiras entre as linguagens artísticas e entre a vida e a arte, e novas relações entre artistas e público.

Ao invés de libertar o corpo e tornar a dança acessível até mesmo a uma criança, ao invés de trazer mudanças sociais e espirituais, a instituição da dança moderna se desenvolveu como uma forma de arte esotérica para uma elite, mais remota ainda para as massas do que o balé.

Ainda que Cunningham tenha feito rupturas radicais com a dança moderna clássica, seu trabalho permaneceu dentro de certas restrições técnicas e contextuais (vocabulário especializado, muito técnico, apresentações a um público restrito, etc). Cunningham é uma figura que se situa na fronteira entre a dança moderna e a pós-moderna.

Mesmo com manifestações em outras partes do globo, a dança pós-moderna é um fenômeno norte-americano, com exceção de formas artísticas que desenvolveram linguagens próprias em oposição à dança moderna americana.

Falamos do expressionismo alemão (Pina Bausch), o neoclassicismo franco-suíço (Maurice Béjart), a *New Dance* na Inglaterra e Países Baixos, e Butoh no Japão, este último um misto de gênero, técnica e estilo.

A necessidade tipicamente ocidental de rotular e categorizar experimenta hoje um nó historiográfico. A evolução das linguagens artísticas que outrora tardavam séculos, se tornaram cada vez mais aceleradas pelo ritmo intenso do século XX/XXI.

Hoje se adota um termo genérico de "dança contemporânea" a toda expressão dançada que não se encaixa em nenhum desses gêneros.

O C.I. parece propor um caminho além dessas dúvidas, se libertando da necessidade de ser um estilo de dança, tornando-se uma prática social transcultural e atemporal, sem estilo definido, metamorfoseando-se segundo tempo, lugar, circunstâncias e pessoas envolvidas na sua prática.

3.4. Steve Paxton: Dança e fisicalidade.

O desenvolvimento do C.I. pode ser traçado desde inúmeras fontes diferentes. Certamente as circunstâncias sociais e culturais através dos anos 60 e início dos '70 tornaram possível esse sistema de movimento. Mas o Contato Improvisação também é resultado de idéias específicas e práticas de movimento dos '60, filtradas através das sensibilidades singulares e talentos de Steve Paxton, o homem a quem se credita o início do C.I.

Suas idéias e ações foram centrais não só na formação do C.I. mas também no curso de seu desenvolvimento.

Paxton começou a dançar na universidade, em Tucson, Arizona. Como ginasta habilidoso, aceitou o convite de uma amiga para tomar aulas de dança, pensando que seria um forma de melhorar sua habilidade de saltar. Em pouco tempo se envolveu com a dança ao ponto de, aos 21 anos, mudar-se para Nova Iorque no ano de 1959, onde entraria em contato com a dança moderna. Estudou com Cunningham e José Limón, tendo integrado a companhia de ambos em diferentes momentos, até começar suas próprias incursões, junto com outros dançarinos, no que se formularia como as bases da dança pós-moderna.

Paxton traçou alguns de seus conceitos a partir de críticas ao trabalho de Cunningham. Ele sentia que uma das fraquezas de Cunningham era sua recusa em indicar aos dançarinos como dançar o material coreográfico, apenas indicando os elementos formais da qualidade de movimento. Outra crítica era a estrutura hierárquica da companhia, que Paxton sentia impregnar tanto atuações quanto ensaios. O início da dança moderna - o trabalho de Isadora Duncan e mais tarde a análise do movimento de Rudolf Laban - prometiam liberdade e igualitarismo, pensava ele. Décadas mais tarde, onde quer que olhasse, mesmo na companhia mais radical e democrática, ele ainda via "estrelismo" e sistemas ditatoriais.

Paxton buscava um método de transmitir movimento aos dançarinos que pudessem ser menos diretos e menos subjetivos que a demonstração pessoal.

Muitos, público e crítica, adoravam Steve Paxton por sua revelação do corpo como uma máquina física, sua generosidade, atitude aberta ainda que séria diante de seu trabalho, e estrutura democrática de seus grupos.

Haviam os que o criticavam, argumentando que ele era tedioso e didático em suas performances; por sua falta de estrutura estética e seu insistente olhar sobre a vida cotidiana.

Outros ainda censuravam suas performances por seu caráter sensual, quase "pornográfico" (para os mais "castos"). Paxton respondia a esses censores com performances que terminavam com críticas mordazes às contradições das convenções sociais que condenam o nudismo e reduz liberdades civis enquanto tolera a guerra e outros sérios atos criminosos.

Em 1970, Paxton planejou fazer uma versão de sua performance "*satisfyin lover*" com 42 *performers* de cabelo vermelho totalmente nus, para um concerto na *New York University* (NYU), mas no último instante as autoridades escolares censuraram a nudez, apesar de Paxton tê-los informado de suas intenções desde o princípio. Era tarde demais para cancelá-la, então ele decidiu substituí-la por outra performance intitulada "*Intravenous Lecture*" (leitura intravenosa). Enquanto ele falava com o público, tranqüilamente sentado numa cadeira, sobre suas experiências passadas com patrocinadores e censura, um médico entrava no palco e inseria uma sonda intravenosa em seu braço. O líquido transparente (solução salina) penetrava em suas veias e sangue algumas vezes subia pelo tubo de plástico, mas ele ignorava tudo isso, continuando a falar calmamente sobre performance. Sua performance deixou claro sua convicção de que a censura era mais violenta, mais obscena do que a nudez poderia ter sido, ou que o "ataque" médico estava sendo.

Sobre a qualidade de seu movimento, Sally Banes escreveu em seu livro "*Terpsichore in sneakers*": "É um prazer surpreendente observar Paxton experimentando as relações entre as partes do corpo, e com imagens de estados corporais como força e doença. (...) Se vê combinações e atitudes corporais que são inusitadas na dança, às vezes até para outra atividade ou cultura. Ainda assim eles parecem agradáveis, satisfatórios, orgânicos, não como imagens copiadas de posturas estranhas, mas como movimentos e posições atingidas no curso de um fluxo inteligente e sem censura de peso e energia através dos ossos e sistema muscular. Às vezes se reconhece imagens de outros contextos: esportes, medicina, balé, embriaguez, dança moderna, escultura, pintura, natureza. Mas a imagem é fugaz. O que permanece é um contínuo senso do potencial corporal em inventar e descobrir, em recuperar o equilíbrio depois de perder o controle, em recobrar o vigor a despeito da dor e desordem. Steve Paxton dançando nos diz que, para todos esse problemas, perigos, inconsistências, o mecanismo humano é também uma grande e elegante máquina. Nos lembra que a graça do corpo reside no seu extraordinariamente variado repertório de capacidades."⁹

Em 1970, junto com Yvonne Reiner, Trisha Brown e outros, Paxton fundou um coletivo de performance chamado *Grand Union*, que se apresentou durante seis anos em estúdios e universidades, com base na improvisação diante do público. Seria a ponte para o Contato Improvisação.

4. CONTATO IMPROVISAZÃO

4.1. *Magnesium* e os anos iniciais.

⁹ Banes. 1987:70

Durante o período que se seguiu (início dos anos 70), Paxton começou a ocupar-se em estabelecer uma estrutura formal de improvisação menos anárquica do que a que usavam na *Grand Union*. Naquela ocasião, pensava Paxton, era maravilhosa para abrir todas as possibilidades, mas que eventualmente acabava isolando seus membros.

Em janeiro de 72, Paxton pensou a estrutura para uma improvisação que ele fez com uma turma de alunos, todos homens, num ginásio para um grande público na universidade de *Oberlin College*. Paxton e seus 11 alunos dançaram uma performance que eles chamaram *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 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 a agitação.

Contato improvisadores costumam a referir-se a *Magnesium* como o marco do C.I., antes da forma ser batizada.

Dessa forma o ano de 1972 tornou-se a marca cronológica referencial do início do Contato Improvisação.

Nesse mesmo ano, depois de haver passado por várias universidades de seu país atuando com a *Grand Union*, Paxton decide convidar algo em torno 15 a 20 estudantes de algumas dessas instituições para viver e trabalhar juntos por duas semanas, somente em troca dos gastos de alimentação. Entre esses estudantes, que desempenhariam papéis importantes no desenvolvimento do C.I., estavam Nancy Stark Smith e Curt Siddall da *Oberlin College*, Danny Lepkof e David Woodberry, alunos de Mary Fulkerson na Universidade de Rochester, e Nita Little, da *Bennington College*. Steve Christiansen, um *videomaker* que gravou por acaso a performance de *Magnesium*, também se juntou ao grupo, sendo quem gravou as primeiras imagens de C.I.

Nesse experimento, arriscado e imprevisível, resguardados apenas por um imenso tatame de ginástica olímpica, provaram momentos extremos que iam desde lançar-se no vazio sobre o corpo do outro até o que Paxton chamou por muitos anos de *small dance*, a micro-dança dos reflexos do corpo fazendo pequenos ajustes na postura vertical.

Durante essa imersão, se estabeleceram as bases estruturais do sistema de movimento, assim como seu nome.

4.2. Rompendo fronteiras.

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 sazonal, a revista chamada *Contact Quarterly*, publicada até hoje. Pelo fato da dança ser baseada em princípios de movimento não associados a seqüências específicas ou séries de exercícios técnicos, um veículo escrito serviu como um instrumento educacional poderoso, unificando forças e aumentando o desenvolvimento local da técnica.

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. Continua nova porque, apesar da forte influencia informal de Steve Paxton, não é "Técnica Paxton". Diferente da dança moderna, dividida em técnicas de movimento associadas a nomes (Graham, Humphrey-Weidmwn, Límon, Cunningham), o Contato Improvisação permaneceu uma forma genérica, renovando-se no contato com outros contextos e culturas.

Exemplo de algumas companhias importantes que utilizaram o C.I. em seu processo de criação: La La La Human steps (Canadá), DV-8 Physical Theater (Inglaterra), Win Wanderkeybus Company (Bélgica).

4.3. O C.I. no Brasil

No Brasil, a primeira aula de C.I. foi dada em 1988, no Rio de Janeiro, por Guto Macedo, no espaço do então grupo Coringa de dança da iconoclasta coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. Ex-bailarino do Grupo Coringa, tendo participado também de companhias importantes como "Débora Colker" e "Intrépida Trupe", Macedo havia recém chegado de seus estudos em Nova Iorque, onde entrou em contato com a técnica, tendo trabalhado com Trisha Brown, uma de suas iniciadoras.

Porém o trabalho de divulgação e desenvolvimento da técnica no Brasil ao longo dos anos 90, se deve ao trabalho de Tica Lemos, que trazia a técnica com os matizes da Nova Dança européia, em seus estudos na Holanda. Não é à toa que seu espaço na cidade de São Paulo, com aulas e jams regulares, se chama justamente Estúdio Nova Dança.

No Rio de Janeiro, o movimento do C.I. volta a ganhar forças com a criação do Núcleo Com Tato, formado em 1998 por Guto Macedo, Paulo

Mantuano e Fernando Neder, este último recém chegado da Europa, onde havia tomado contato com a técnica, principalmente na Espanha e na Holanda, tendo inclusive tomado cursos livres e lecionado na SNDD (*School for New Dance Development*) uma das escolas responsável pela difusão do C.I. na Europa.

O Núcleo contou ainda com a colaboração de expoentes personagens da dança carioca como Dani Lima, Ester Weitzman, Frederico Paredes, Marcela Levi, Márcia Amaral, entre outros.

Desativado temporariamente, o Núcleo ensaia seu retorno, impulsionado pela referência do Espaço Corpo Seguro, que mantém aulas e jams regulares desde 2000, dirigido por Neder, e pelo projeto "Roda Viva" numa fusão proposta por Macedo com o trabalho de Soraya Jorge, trazido dos EUA, "Movimento Autêntico".

Há ainda as referências de Andréia Jabor e Alexandre Bhering, como professores ativos no Rio.

Ainda há muito que fazer e pesquisar. O C.I. continua sendo desconhecido no Brasil, mesmo no meio da dança. Em suas aspirações de tornar-se uma dança social, ponte entre o profissional e a pessoa "comum", o C.I. é uma forma de dança que ainda tem muito que oferecer ao desenvolvimento da dança, no Brasil e no mundo.



5. Referências Bibliográficas:

- Alexander, F. Mathias. 1969. *The Philosophy of the the Body*. New York: University Books.

- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in sneakers*. 2^a ed. New York: Houghton Mifflin.
- Bartenieff, Irmgard, com Dori Lewis. 1980. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach.
- Brown, Bervely. 1971-72. "Training to Dance with Erik Hawkins." *Dance Scope* 12(2): 3-30
- Brown, Jean Morrisson. 1979. *The vision of Modern Dance*". Princeton, New Jersey: Princeton Book Company, Publishers.
- Feldenkrais, Moshe. 1972. *Awerness Through Movement*. New York: Harper and Row, Publishers.
- Halprin, Anna. 1980. *Adress to the American Dance Guild*
- Manning, Susan Allene. 1988. "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: a response to Sally Banes". *The Drama Reiew* 120: 32-39
- Novack, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.