

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

DANIELE PIRES DE CASTRO

**Mobilidades errantes, corpos vulneráveis:
o Contato Improvisação além da técnica**

Rio de Janeiro

2017

DANIELE PIRES DE CASTRO

**Mobilidades errantes, corpos vulneráveis:
o Contato Improvisação além da técnica**

Tese para obtenção do título de Doutora em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Franco Ferraz

Rio de Janeiro

2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daniele Pires de Castro

Mobilidades errantes, corpos vulneráveis:

o Contato Improvisação além da técnica

Tese para obtenção do título de Doutora em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Aprovada em:

Dra. Maria Cristina Franco Ferraz. UFRJ.

Dr. Ericson Telles Saint Clair. UFF

Dra. Ieda Tucherman. UFRJ

Dra. Mariana Patrício Fernandes. PUC-RIO

Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira. UNIRIO

Dr. Sérgio Pereira Andrade. UFRJ

A Maria Cristina Franco Ferraz por permitir, sob sua orientação, que eu me movesse por uma trajetória errante de pesquisa;

Aos membros da banca examinadora, Ieda Tucherman, Charles Feitosa, Mariana Patrício, Ericson Saint Clair e Sergio Andrade por disporem seus corpos a esse encontro;

À minha família, Aroldo, Fabiane e Flávio, por confiarem em mim e nunca questionarem o porquê de cada desvio;

Ao Renato, por, no momento de exaustão, me mostrar que há muitas rotas possíveis;

À Luizinha e à Roberta, pela generosidade;

E a todas as pessoas queridas que tornaram esse caminhar mais leve:

Eric, Caio, Fabiane, Fabian, Gisele, Elaine, Neyde, Bernardo, Kênia, Tatiana, Flávia e outros tantos que me presentearam com conversas e carinhos.

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva.

*Fernanda Eugênio e João Fiadeiro,
O encontro é uma ferida*

Resumo

A modernidade e a construção do sujeito moderno fundaram-se sobre um modelo de mobilidade baseado na noção de avanço. Esse avançar é composto de objetivos e planos, continuamente substituídos por outros ainda mais avançados, traçando uma linha contínua, evolutiva e infinita. O indivíduo, inserido nessa lógica, constrói-se a partir de um ideal de sujeito ativo, autônomo e interessado em seu desenvolvimento pessoal, que o coloca em uma engrenagem de contínua automobilização. A objetificação da ação cria as bases para um tipo de relação consigo mesmo e com o mundo que também é objetificada. É preciso aprimorar o corpo e a própria imagem, tornando-os uma vitrine de si. Nesse contexto, a visualidade toma o lugar principal dos processos de subjetificação e percepção do outro. Tendo em vista esse diagnóstico, investigamos as possibilidades de experimentar outros modos de mobilidade e constituição de si através da dança.

Nosso objeto é o Contato Improvisação, uma prática de dança contemporânea originada no movimento contracultural norteamericano da década de 1960 que continua sendo difundida no mundo todo. Por meio de uma metodologia que combina experiência pessoal, pesquisa bibliográfica e observação, produzimos uma análise que foca nos dois principais aspectos dessa prática, o improviso e o contato, para pensar, no diálogo com áreas da filosofia, da comunicação e da cultura, a seguinte questão: como a prática do Contato Improvisação aciona outra forma de mobilidade e transforma nosso modo de estar no mundo?

O improviso nos coloca diante de uma mobilidade sem orientação, que é, ao mesmo tempo, sem objetivo e sem forma. O contato nos estimula a mobilizar uma relação com o mundo que enfatiza a percepção tátil e a vulnerabilidade, em detrimento da visão e do distanciamento. Juntos, esses dois aspectos promovem a constituição de um ente que não se compreende mais no domínio de sua própria mobilidade e sua imagem. Ele deixa de ser um sujeito ativo e autogestor, para se tornar coisa vulnerável a toda sorte de afetos e transformações que o lance por outros cruzamentos e vias secundárias.

Palavras-chave: Contato Improvisação, corpo, subjetividade

Abstract

Modernity and the construction of the modern subject were based on a model of mobility founded on the notion of advancement. This advance is composed of goals and plans, continually replaced by even more advanced ones, drawing a continuous, evolutionary, and infinite line. The individual, inserted in this logic, constructs himself from an ideal of subject who is active, autonomous and interested in his personal development, that places him in a gear of continuous automobilization. The objectification of action creates the basis for a kind of relationship with oneself and with the world that is also objectified. It is necessary to improve the body and the image itself, making them a showcase of themselves. Thus, visuality takes the main position in the processes of subjectification and perception of the other. In light of this diagnosis, we investigated the possibility of experiment other modes of mobility and self-constitution.

Our subject is Contact Improvisation, which is a contemporary dance practice that originated in the American countercultural movement in the 1960s and continues to be widespread around the world. From a methodology that combines personal experience, bibliographical research and observation, we draw an analysis that focuses on the two main aspects of this practice, improvisation and contact, to think, in the dialogue with the areas of philosophy, communication and culture, the main question: how the practice of Contact Improvisation creates other form of mobility and transforms our way of being in the world?

The improvisation puts us before a wandering mobility, that is, at the same time, without aim and without form. Contact encourages us to build a relationship with the world that emphasizes tactile perception and vulnerability, rather than visibility and detachment. Together, these two aspects promote the constitution of an entity that is no longer understood in the domain of its own mobility and its image. It ceases to be an active and self-managing subject, to become a thing vulnerable to all sorts of affects and transformations that throw it through other crossings and secondary routes.

Keywords: Contact Improvisation, body, subjectivity

Résumé

La modernité et la construction du sujet modern sont fondées sur un modèle de mobilité basé sur la notion de progression. Cette évolution se compose d'objectifs et des plans remplacée en permanence par d'autres encore plus avancés, traçant une ligne continue, évolutive et infinie. L'individu, inseré dans cette logique, est construit à partir d'un idéal de sujet actif, autonome et intéressé à leur développement personnel, em lui placent dans une engrenage de mobilisation continue. L'objectivation de l'action va créer des bases pour um sorte de relation avec lui-même et avec son monde, qui est d'ailleurs, aussi objective. Il est nécessaire d'améliorer les corps et son propre image, ce qui em fait une vitrine d'eux-mêmes. Dans cette perspective, la visualité joue um rôle central dans le processus de la subjectivité et de la perception de l'autre.

À la lumière de ce diagnostic, nous étudions la possibilité d'essayer d'autres modes de mobilité et de l'autoconstitution. Notre champs d'étude est le 'Contact Improvisation', Il s'agit d'une pratique de la danse contemporaine né dans les années 1960, basé sur un mouvement de contre-culture américain et qui est encore aujourd'hui répondu dans le monde. A partir d'une méthodologie agrégeant l'expérience personnelle, la recherche bibliographique et l'observation, nous faisons une analyse qui met l'accent sur deux principaux axes de cette pratique: l'improvisation et le contact. Afin de réfléchir et dialoguer avec les domaines de la philosophie, de la communication et de la culture une question se pose: comment la pratique du Contact Improvisation peut transformer notre mode de mobilité et notre façon d'être dans le monde?

L'improvisation nous met devant une mobilité errante. Elle est, au meme temps, sans objectif et sans forme. Le contact nous encourage à construire une relation avec le monde et met l'accent sur la perception tactile et la vulnérabilité, au detriment de la vision et du détachement. Ensemble, ces deux aspect favorisent la creation d'une entité qui ne se comprend pas dans le domaine de leur proper mobilité et de son image. Il cesse d'être un sujet actif et independent, pous devenir une chose vulnerable à toutes sortesd'affects et transformations en lui conduisant à d'autres croisements et chemins secondaires.

Mots-clés: contact improvisation, corps, subjectivité

Lista de ilustrações

Figura 1: Word Words, com Steve Paxton e Yvonne Rainer. Judson Church, New York, 1963

Figura 2: Praticantes na Jam do Ciclo de Expansão do Movimento. Rio de Janeiro, outubro de 2015.

Figura 3: Cena do filme *They shoot horses, don't they?*, 1969.

Figura 4: Performance CEGOS. Paris, 2013.

Figura 5: *Tatlin's Whispers #5*, de Tânia Bruguera. Tate Modern's Turbine Hall Bridge, Londres, 2008.

Figura 6: *Stills from they shoot horses*, de Phil Collins. 2004

Figura 7: *Dream of the red chamber: a performance for a sleeping audience*. Nova Iorque, 2014.

Figura 8: *Dream-Over*, no Rubin Museum. Nova Iorque, 2015.

Figura 9: *Tickle the sleeping giant #9 - The ambien piece*. Tokio, 2012.

Figura 10: Praticantes no evento OcupaJam. Rio de Janeiro, 2017.

Sumário

Introdução	
Dançar, um gesto inútil	10
Capítulo I	
Mobilidades autoengendráveis: o ininterrupto avanço do indivíduo gestor de si mesmo	27
I.1 Mobilidades coreografadas: a vida como projeto e o temor do risco	44
I.2 Mobilidades exauridas: a crise do movimento e o corpo que não aguenta mais	57
I.3 Outras mobilidades: o que pode o corpo que não aguenta mais?	69
Capítulo II	
Subjetividades em tempos de superfície: os múltiplos protagonismos do corpo	78
II.1 Flexibilização das identidades: o corpo como imagem performada de si mesmo	96
II.2 Diferenças imediatas: construindo efeitos de presença	109
II.3 Subjetividades em perspectiva: o corpo como coisa que sente	117
Capítulo III	
Contato Improvisação além da técnica: a relação como um modo de vida	123
III.1 Mobilidades errantes: improviso e o pensamento do corpo	130
III.1.1 O mito da espontaneidade: improvisando através do contágio	133
III.1.2 Paradoxos da mobilidade errante: o sentir-ação	141
III.1.3 Espaço, tempo, risco e decisão no Contato Improvisação	150
III.2 Corpos vulneráveis: contato e produção de presença	161
III.2.1 Paradoxos do tato: ser superficial em profundidade	162
III.2.2 Conhecer pelo tato: produção de presença	169
III.2.3 O corpo como coisa que sente no Contato Improvisação	174
Conclusão/Encerramento	181
Referências bibliográficas	190

Introdução

Dançar, um gesto inútil

Se há um elemento fundante da dança, este é o movimento. Isto quer dizer que um corpo em estado de dança é normalmente um corpo que se move. Não de qualquer maneira, concordaríamos: andar nem sempre é dançar, acenar também não, tampouco saltar ou girar, que podem ser ações necessárias e cotidianas. Porém, não são indispensáveis muitos outros elementos para se caracterizar uma dança: a música é dispensável, bem como o ritmo e o cuidado com a beleza das formas. O que há de mais particular nos movimentos que compõem uma dança é que eles não têm uma intencionalidade direta, ou seja, não se prestam a executar objetivos previamente definidos. Assim, as ações de andar, acenar, saltar e girar podem compor uma dança, desde que deslocados de contextos que os objetivem e funcionalizem: é preciso andar para lugar nenhum, acenar para ninguém, saltar sobre nada, girar sem motivo.

A ausência de intencionalidade não se aplica à dança como um todo, apenas aos movimentos que a compõem, afinal ela pode estar imbuída de várias funções, como entreter, comunicar, divertir, aproximar pessoas, ser parte de rituais ou treinar e exercitar o corpo. José Gil explica da seguinte maneira este ponto: no gesto comum, a ação impõe do exterior um deslocamento ao corpo; no gesto dançado, o movimento vem do interior, ou, como afirma Rudolf van Laban, a ação exterior é subordinada ao sentimento interior. (GIL, 2004, p.14) No entanto, não devemos compreender esse “sentimento interior” como referência a um estado psíquico ou emotivo; trata-se, segundo Gil, de um impulso de esforço, que, na dança, contém qualidades como peso, o tempo, o espaço e o fluxo. (GIL, 2004, p. 15) Tais elementos compõem o gesto, dando forma e trajetória ao movimento dançado, diferenciando-o do gesto comum voltado à execução de uma ação ou a um motivo extrínseco ao próprio gesto.

O que a dança promove, portanto, é o deslocamento do movimento do contexto ordinário, no qual o objetivo final tem mais importância que a forma e a trajetória. Nesse sentido, estar ou não em estado de dança não é privilégio daquele que se move: um olhar esteticamente direcionado pode distingui-la onde ela aparentemente não se apresenta, voltando sua atenção ao mover-se das coisas e não à finalidade do movimento. É dessa maneira que, em uma cena do filme *Beleza Americana*, de Sam Mendes, um saco plástico *dança* conduzido pelo vento e acompanhado pelas palavras do personagem Ricky Fitts:

Foi num desses dias, quando está prestes a nevar... e há uma eletricidade no ar. Você quase pode ouvir. Certo? E este saco estava... dançando para mim... como uma criança chamando para brincar. Por quinze minutos. Foi quando eu entendi que havia... essa vida toda por trás das coisas.

Não há nenhuma ação, no sentido de um objetivo a ser alcançado, de uma intencionalidade, que determine o movimento do saco. É claro que também não há, como propôs José Gil, um sentimento interior ao objeto que o impulse a dançar, tampouco um esforço. Uma força externa o mobiliza, mas não se trata de uma mobilidade direcionada a uma finalidade; ao contrário, ela é livre de toda e qualquer intenção. Mas note-se o efeito de tal movimento no espectador: ele entende que há vida por trás das coisas, ele vê portanto essa tal força interior, da qual fala José Gil, onde ela não existiria. Tal é o efeito da dança e seu movimento sem intencionalidade: dar manifestação à vida que ocorre em um estado de liberdade em relação aos fins. Quando o movimento é liberado de sua carga funcional, a vida acontece em toda sua imprevisibilidade, ao sabor dos eventos.

Dançar portanto tem a ver com o mover. Não qualquer mover evidentemente, mas aquele em que cada fragmento é dotado de uma inutilidade que evidencia a forma e a trajetória. Assim, a dança coloca o movimento em primeiro plano e o problematiza, levando a pensar também as possibilidades do corpo que se move ou é movido. Ao indicar seu elemento fundante aqui, não se pretende definir ou distinguir a dança das outras artes, em uma saga — que já nasce infrutífera e na contramão dos tempos — de delimitar seu campo próprio ou sua essência. Busca-se, alternativamente, identificar o elemento-chave de toda a história da dança, aquele que é constantemente repensado e mesmo posto em xeque. O movimento é afinal a dádiva e o problema da dança, aquilo que a faz ser e não ser o que se espera, o que se afirma e o que se nega através dela, é seu domínio, mas também sua questão. Por isso também não é possível falar em dança sem falar em pausa, paragem e imobilidade, não porque são seus contrários, mas por serem seus constitutivos.

Apesar de ser seu problema fundamental, o movimento não é a única questão da dança. Se ela pode acontecer em muitos tipos de corpos ou até mesmo na forma de luzes e imagens, é no corpo do ser humano que a dança toma sua forma mais elementar. As transformações estéticas pelas quais passou a dança cênica ocidental, desde o surgimento do balé, não podem ser analisadas por uma perspectiva que leve em conta apenas as mudanças de cunho técnico e formal, pois na origem dessas mudanças, encontram-se novas concepções a respeito da relação entre o movimento e o corpo. Foi assim que, ainda no século XVIII, o

maître Jean-Georges Noverre apostou que, para o crescimento do balé, era preciso mais que um corpo que executasse virtuosamente um movimento, era preciso conectá-los pela emoção. No início do século XX, os precursores da dança moderna entenderam que a origem do movimento não deveria ser algo externo ao corpo, aplicado a ele apenas como uma partitura, mas estar no próprio corpo, tornando-se a mais genuína expressão de sua energia interior. Novas técnicas de dança são muitas vezes criadas a partir de um entendimento particular desse vínculo entre movimento e corpo, através dos quais se consideram suas capacidades motoras e sua superação, mas também as origens físicas, emocionais ou afetivas do movimento, as relações do corpo com o espaço que o cerca, a presença de um sujeito psíquica ou afetivamente constituído como coincidente com esse corpo, as necessidades expressivas desse sujeito e as restrições impostas ao corpo.

A dança portanto não pode ser vista como fechada sobre si mesma. Estar em movimento é nossa condição diária e ser nosso próprio corpo é algo do qual (pelo menos ainda) não podemos nos esquivar. Assim, a dança nos dá elementos para pensar o corpo em movimento também fora do domínio da arte. Nos dias atuais, em que a imagem corporal torna-se cada vez mais central na constituição do sujeito, a sociedade constantemente disponibiliza ao indivíduo meios para treinar, condicionar e medicalizar seu próprio corpo em prol de sua otimização, fazendo com que ele se torne o signo de uma performatividade altamente produtiva. O discurso de avanço e superação dá o tom de uma mobilização generalizada que, muitas vezes, tem sido engendrada ao custo da utilização dos recursos disponíveis além do limite das forças orgânicas de restauração. A funcionalidade é a palavra-chave dessa relação em que o corpo aperfeiçoado torna-se tanto meta, como imagem do sujeito, quanto instrumento para uma mobilidade objetivamente orientada. No entanto, o esgotamento, tornando-se uma ameaça real ao “funcionamento” do corpo produtivo, anuncia uma crise, que pode ser também a oportunidade para a criação de outras formas possíveis de mover. Além disso, ao dar existência ao movimento inútil, a dança permite questionar a relação funcional que estabelecemos diariamente com nossos corpos, acionando outras potências.

Nesse contexto em que a vida é permanentemente encarada como um projeto e que cada movimento é apenas um passo em direção a um objetivo sempre móvel, como criar uma mobilidade errante, sem metas? Certamente, o gesto dançado também está sujeito a aparatos de captura. Se, por um lado, ele é dotado individualmente de uma estimulante inutilidade, por outro, ao tomar a forma de uma composição coreográfica, fica submetido a regimes de sentido, de visibilidade e invisibilidade, aos ditames de uma escritura que

subordina também o corpo à expectativa da bela performance. A mobilidade do corpo que dança assemelha-se nesse ponto à mobilidade do corpo contemporâneo, em suas existências coreografadas pelo desejo de um mestre ou pelo ordenamento da cidade, pelo imperativo de uma performance virtuosa ou sempre otimizada, pela perfeição do movimento ou pelas metas inatingíveis. O desafio de outra mobilidade não é portanto a salvação que a dança proporcionará ao mundo, mas uma questão para a própria dança. Tendo essa problemática em vista, perguntamos: como dar condições ao corpo de mover-se de maneira errante? E que outras potências do corpo podem ser acionadas ao se interromper o impulso pela permanente otimização?

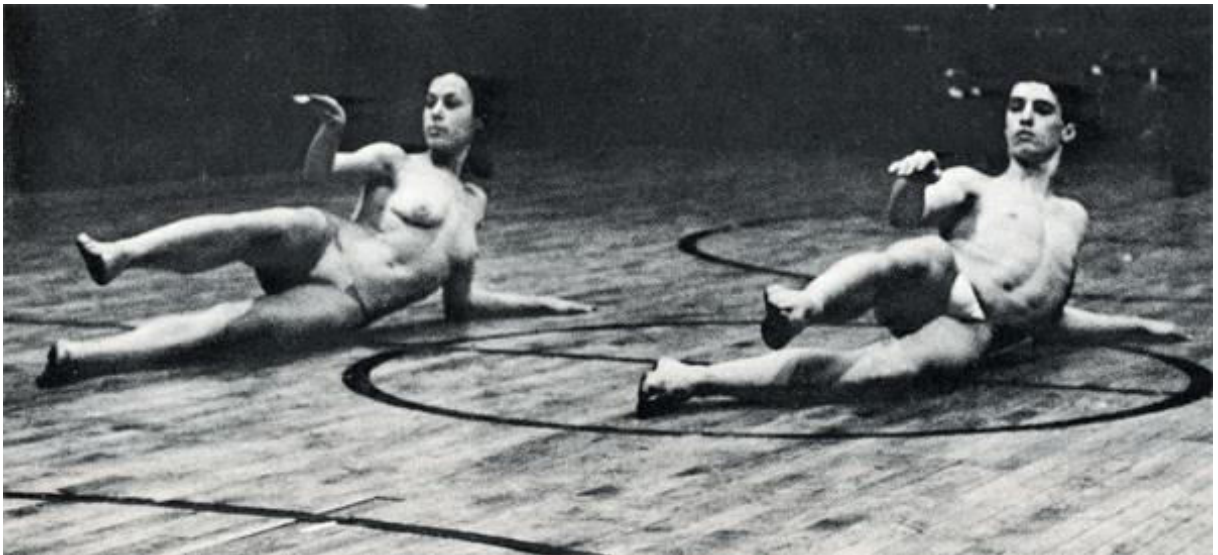
Além da ausência de metas que indefinidamente se sobrepõem, o segundo ponto fundamental dessa questão diz respeito ao excesso de autonomia tornado imprescindível pela adoção do modelo empresarial de gestão da própria mobilidade. Na era do indivíduo autogestor, cada ser humano é responsável por seu próprio sucesso ou fracasso, e a dependência torna-se algo abominável. Junto ao temor de não ser capaz de gerir sua própria vida, o indivíduo se depara com o medo do imprevisível. Assim, para o modelo empresarial de gestão de si, riscos devem ser assumidos, mas somente após terem sido calculados. No entanto, os encontros, as relações, os eventos são constantes fontes de afetos imponderáveis, restando ao indivíduo, temeroso daquilo que considera fracasso, evitar que tais surpresas atravessem sua trajetória rumo ao improvável, mas sempre desejado sucesso. Daí cada vez mais se popularizam as ferramentas de *coaching*, que ajudam aos autônomos mas inseguros autogestores, a evitar “tropeços” e “ciladas”. Uma mobilidade errante, ao contrário, é companheira de um corpo vulnerável, que não teme a ação de forças vindas de fora, pois é capaz de incorporá-las como constituintes de sua trajetória.

O objetivo dessa pesquisa é identificar que outros modos de mobilidade e constituição de si a dança é capaz de acionar. Escolhemos estudar especificamente a técnica do Contato Improvisação, que chamaremos também de CI, pois ela estimula modos de *pensar-agir* que vão de encontro àqueles típicos do modelo empresarial de gestão de si e da progressão autonomamente orientada da contemporaneidade. Os dois elementos fundamentais da prática, que inclusive lhe conferem seu nome, quais sejam, o improviso e o contato, são os aspectos chave de nossa investigação. A partir deles, pretendemos pensar os contrastes existentes entre o modo de mover-se e perceber no cotidiano e a maneira como isso se passa na prática do CI. O improviso nos coloca diante de uma mobilidade sem orientação, ao mesmo tempo sem objetivo e sem forma determinada. O contato nos estimula a mobilizar uma relação com o mundo que enfatiza a percepção tátil e a aproximação em detrimento da

visão e do distanciamento. Interessa-nos saber o que essas diferenças possibilitam em termos processos de constituição de subjetividades, que inclui a maneira como o indivíduo constitui a si mesmo como sujeito e como esse entendimento influi na sua relação com o outro.

Para contextualizar melhor essa prática, é preciso, primeiramente, retornar às suas origens, aos motivos e ideais que impulsionaram sua criação. A historiadora de dança Cynthia Novack afirma que o desenvolvimento do Contato Improvisação deve-se ao contexto sociocultural existente nos EUA entre as décadas de 1960 e 1970 e às ideias, ações e sensibilidade de seu criador. O CI foi criado pelo bailarino Steven Paxton em 1972, nos Estados Unidos, sendo parte de uma série de experimentos artísticos, atléticos e terapêuticos que, segundo a autora, vinham sendo realizados desde o final da década de 1960 como forma de redefinição do *self* a partir da ativação de um corpo sensível e inteligente. (NOVACK, 1990, p. 03) Paxton havia sido bailarino da companhia de dança de Merce Cunningham¹ e integrante do grupo de artistas sediados na *Judson Church Dance Theatre*, na década de 1960. Este último era um coletivo de artistas, em sua maioria coreógrafos, que organizavam coletivamente apresentações na *Greenwich Village Church*, na *Washington Square*.

Figura 1: Word Words, com Steve Paxton e Yvonne Rainer. Performance view, Judson Church, New York, 1963. Foto: Henry Genn



Fonte: Revista Artforum

¹ Precursor de um movimento na dança norteamericana que pretendia abolir o psicologismo e as temáticas históricas ou sociais presentes na dança moderna, sugerindo a ideia de um movimento "puro", sem significado simbólico ou narrativo. Para tal, utilizava procedimentos coreográficos que enfatizavam a aleatoriedade dos movimentos e a desconexão entre música e dança. No entanto, rejeitava a improvisação, pois considerava que poderia levar a movimentos habituais.

O grupo caracterizava-se pelo tom experimental de suas criações, nas quais investigavam os movimentos do cotidiano, estruturas improvisadas e indeterminadas e o diálogo com esportes, artes visuais e teatro, negando o ideal de um corpo como expressão de uma personalidade (NOVACK, 1990, p. 43) Segundo Novack, havia uma fusão entre elementos estéticos e ideias sociais na dança cênica experimental deste período nos EUA: os valores da democracia, da igualdade social e da comunidade relacionavam-se à experiência das "danças sociais"², como o rock, que não necessitavam de treinamento formal, promoviam a reunião de pessoas e se pautavam na experimentação. (NOVACK, 1990, p. 48) A prática do Contato Improvisação combinaria, conforme o entendimento da autora, características tanto de uma dança cênica como de uma dança social, pois, ao mesmo tempo em que ressalta as capacidades físicas do corpo, importantes para a performance cênica, não depende da distinção entre dançarinos profissionais e amadores e focaliza na livre fluidez do movimento no momento presente, como em uma dança social. Rapidamente, o CI tornou-se não apenas uma técnica, mas a expressão de um "modo de vida" ou um "experimento social" que implementava os valores da igualdade e comunidade (NOVACK, 1990, p. 03).

Em uma breve descrição do que é o Contato Improvisação na prática, é possível dizer que ele costuma ser praticado em duplas, em silêncio, em um jogo no qual os dançarinos suspendem um ao outro, apoiam-se e rolam um sobre o outro, trabalhando com contrapesos, alavancas e pontos de apoio diversos. A intenção primordial não é manipular o outro, mas construir o movimento em conjunto. E a ênfase desse ato de criação não recai sobre o valor estético das formas, mas sobre o fluxo de energia que circula entre os dois parceiros, constituindo-se como um diálogo físico. (NOVACK, 1990, p. 08) Novack ressalta que os atributos da prática pareciam incorporar muitas das ideologias sociais do início dos anos 1970, como, por exemplo, a rejeição da divisão tradicional de gênero e as hierarquias sociais. Os primeiros praticantes viam a experiência de tocar e compartilhar o peso com um parceiro de qualquer sexo como uma forma de construir uma nova experiência de interação com o outro. Além disso, a ausência da figura do diretor ou coreógrafo simbolizava uma comunidade igualitária em que todos cooperavam e não havia dominação. Também não havia distinção entre amadores e profissionais: tratava-se de uma dança democrática, da qual qualquer um poderia participar. (NOVACK, 1990, p. 11)

Em seu estudo, a Novack amplia a compreensão do CI para além da técnica, descrevendo-o como uma comunidade de experiência, na qual seus integrantes compartilham,

² "Social dance" é a expressão utilizada pela historiadora Cynthia Novack para se referir a estas danças que acontecem fora do contexto cênico ou artístico.

além de uma forma comum de dança, modos habituais de falar sobre essa forma de dança, uma publicação³, sua origem histórica na figura de Steve Paxton e ideias artísticas e sociais comuns. (NOVACK, 1990, p. 16) No entanto, no final da década de 1970 e início da década de 1980, com a expansão da prática, ela começa a se redefinir. Surgem companhias de Contato Improvisação que a utilizam como técnica para treinamento e performance cênica, e ela vai ser tornando menos intensa e arriscada e mais controlada e fluída. (NOVACK, 1990, p. 12) De fato, o CI passou por intensa expansão na década de 1970 e a ausência de registro de seus preceitos e controle de sua prática por seus precursores permitiu que ele pudesse ser adaptado a diferentes usos e contextos. Assim, o que se verifica no final da década de 1970 é o declínio dessa forma de manifestação do CI como experimento social contracultural, forçado por sua interação com os modos tradicionais de organização da dança nos EUA, que tendem à institucionalização. (NOVACK, 1990, p. 16) No entanto, conforme ressalta Cynthia Novack, apesar de sua ampliação e variações, o movimento do CI constitui-se como uma unidade que pode ser estudada como uma categoria discreta, pois possui suas próprias definições. (NOVACK, 1990)

Ao praticar CI somos incentivados a “não pensar” em como vamos nos mover, isto significa, não planejar o movimento, não prevê-lo. Normalmente, nossas ações, inclusive um movimento dançado, são orientadas por aspectos externos a elas, como um ideal de funcionamento ou beleza. Para praticar o CI é preciso negar tais orientações, abrindo caminho para o livre acontecimento do movimento, originado apenas da relação física entre dois ou mais praticantes. A sensação é de não ter o controle do que poderá acontecer, ao mesmo tempo em que se tem total consciência do movimento. Esse outro tipo de ação possibilitada pelo CI dá subsídios para questionar as formas mais cotidianas de ação e como certa ideia de movimento molda nossa maneira de tomar decisões e agir, bem como de nos relacionarmos com o passado e o futuro. Ao privilegiar a relação física com o outro como o catalisador do movimento, o CI coloca a sensação corporal em primeiro lugar e nos provoca a investigar outro tipo de consciência, já não subordinada ao racional ou à linguagem. Há portanto também uma redefinição do corpo, que se expande para além de seu *status* de instrumento ou imagem de um sujeito pré-constituído.

³ A Revista Contact Quarterly foi lançada em 1975 pelo grupo ReUnion, formado pelos dançarinos Nita Little, Curt Siddal, Steve Paxton, Nancy Stark, Koriel e Lisa Nelson. Seu objetivo era manter em contato os professores de Contato Improvisação de todo país. Ela é produzida até a atualidade, tornando-se referência mundial para pesquisadores e interessados no tema.

Figura 2: Praticantes na Jam do Ciclo de Expansão do Movimento. Rio de Janeiro, outubro de 2015. Foto: Julius Mack.



Fonte: Julius Mack Fotografia

Assim, para ser parte de uma relação de contato e improviso é preciso negar todo e qualquer objetivo. Cada sequência de movimento é única e totalmente imprevisível, sendo consequência de uma relação que se estabelece momentaneamente e cujas possibilidades futuras não são possíveis de se antecipar. Para isso, é preciso, principalmente, não temer os riscos do contato, que podem ser diversos: o risco de experimentar uma dinâmica nunca antes sentida, de ser suspenso, de servir de suporte, de ser conduzido, de ser abandonado, de não gostar. Mesmo uma sensação negativa não pode ser considerada um fracasso, pois valorações como certo e errado, bom e ruim, belo e feio não devem modelar a perspectiva de quem dança, que afinal não deve julgar, apenas experimentar. Na relação de contato, a dependência não pode ser negada, pois tudo se passa por causa do outro e para ele, ou seja, nada acontece no plano individual, autônomo, independente. A vulnerabilidade é estimulada, pois a mobilidade só se dá por efeito da relação de afetação que se estabelece entre as partes; nesse sentido, a ação do outro não é uma interferência, mas parte constitutiva e essencial da mobilidade.

Nesse contexto, o afeto se sobrepõe à performance e o corpo ganha novo *status*:

não é mais a imagem do sujeito ou seu instrumento, pois se torna *coisa que sente*. A expressão, cunhada pelo filósofo Mario Perniola, pretende construir um campo de pensamento alternativo à tradicional recorrência aos termos *sujeito* e *objeto* e à relação funcional que se estabelece entre os dois. A coisa é aquilo que não é sujeito, ou seja, não é o ente que se relaciona com outro ente se colocando no lugar de avaliador, julgador, conhecedor, manipulador, condutor, senhor da ação. A coisa também não é objeto, pois não se confunde com aquele que está na condição de avaliado, julgado, investigado, manipulado, conduzido, aquele que sofre a ação. Assim, damos preferência ao termo na intenção de superar uma antiga dicotomia que cria uma relação de hierarquia entre seres distintos, na qual, para cada ação, há um corpo-sujeito ativo e um corpo-objeto passivo.

A sensação é destacada por Perniola como característica imprescindível da *coisa*, pois é somente através dela que a consciência de si como sujeito senhor de suas ações pode ser momentaneamente ignorada, em prol de uma relação menos hierárquica e funcional. Entendemos nessa pesquisa que o corpo acionado pelo CI não é sujeito ou objeto, mas coisa que sente, estimulado a mover-se de maneira errante em uma condição de intensa vulnerabilidade ao que vem de fora. Nesse caminho é que pretendemos defender a tese segundo a qual a dança do Contato Improvisação, através de múltiplos aspectos, se configura como forte alternativa ao modelo de mobilidade mais característico da contemporaneidade. Seu estudo mais aprofundado pode nos ajudar, portanto, a identificar camadas ainda pouco exploradas de nosso modo de ser contemporâneo. Vale ressaltar que outros objetos foram buscados, no meio da dança, que vigorassem como uma mobilidade distinta ao mover-se autônomo e em avanço da atualidade. No entanto, nenhuma maneira de fazer dança parece contribuir tão generosamente e em tantos distintos aspectos quanto o CI a uma crítica ao padrão contemporâneo. É verdade também que, desde sua criação na década de 1970, pelo artista Steve Paxton, a técnica continuou se expandindo, ganhando novos contornos e possibilidades, que podem apresentar variações ao que será descrito aqui, porém, tentaremos nos ater a conceitos mais fundamentais e amplos que atravessem as múltiplas práticas. Há bastante material bibliográfico sobre o CI, escrito tanto por seu criador quanto por seguidores, pesquisadores e multiplicadores da prática. Na pesquisa bibliográfica sobre o tema, avançaremos por essas múltiplas falas, tentando identificar os pontos comuns. Paralelamente, vem sendo desenvolvida uma pesquisa de campo junto ao atuante grupo de CI da cidade do Rio de Janeiro, através de participação desta pesquisadora em suas oficinas, *jams* e cursos, de maneira que a experiência corporal possa tanto auxiliar na compreensão dos textos sobre a prática, como subsidiar a escrita.

A escolha do CI como objeto de pesquisa não se deu por acaso. Há quase dez anos iniciei essa prática como treinamento para atuação como intérprete em uma companhia de dança contemporânea do Rio de Janeiro. A experiência suscitou percepções sobre certos aspectos que divergiam da maneira como elas se davam cotidianamente. Por exemplo, percebi que era possível produzir gestos que não fossem guiados para um objetivo final ou para um modelo ideal de forma a ser atingido, o que provocava a sensação de intensa liberdade, diferente da cadeia de ações cotidianas sempre orientadas a um objetivo ou de uma dança mais tributária do virtuosismo. No entanto, a liberdade não era vivenciada como um “poder individual de decidir”, como costumamos compreendê-la no senso comum, pois era profundamente atrelada à relação que eu estabelecia com uma ou mais pessoas, levando-se em conta os estímulos físicos que provocávamos uns nos outros. Surpreendi-me como relações de amizade e afeto poderiam ser constituídas primeiramente através do corpo e não da linguagem. Anos mais tarde, fui encontrar a ressonância de tais questões em perspectivas filosóficas contemporâneas que tinham, como ponto central de investigação, a potência de afetação dos corpos. São esses atravessamentos, entre a filosofia e prática do CI, que servirão de base para a fundamentação teórica desta pesquisa.

A articulação entre a filosofia e a dança não tem uma tradição. Se, conforme afirma Nietzsche, os filósofos odeiam o corpo, talvez a dança seja um grande desafio para o modo filosófico de conhecimento, pois o pensamento, para ela, só pode vir através do corpo. Nesse caminho, Marie Bardet nos presenteia com seu título “Pensar e mover”, no qual propõe um encontro entre esses dois mundos de modo que se extravase a simples relação de que a dança seja a aplicação prática de uma teoria filosófica ou que a teoria seja capaz de descrever e explicar a prática. Nem aplicação, nem objeto mensurado, sentencia Bardet (BARDET, 2014, P. 11). Assim, não poderíamos medir a prática pela teoria, nem o contrário. É preciso revezar entre os pontos teóricos e os práticos, pular de um a outro, em um movimento de “fazer com”, ou seja, de pura abertura e não de fechamento. A filosofia, ao olhar para dança, coloca-se, ela própria, em movimento, e a dança é, ela mesma, uma maneira de pensar e elaborar conceitos. (BARDET, 2014, p. 15-16). Pretendemos, nessa tese, efetuar esses deslocamentos, de maneira que esta não seja uma pesquisa nem de dança e nem de filosofia, mas que transite entre as duas. Conforme propõe Bardet, não é possível fazer uma filosofia sobre a dança, mas com a dança. (BARDET, 2014, p. 15-16).

Além da filosofia, esta pesquisa dialoga também com inúmeros pesquisadores da área da cultura. Eles nos auxiliam a compreender que mundo é esse, investigando o estatuto do corpo em nossa cultura, bem como o modo como nos relacionamos com o movimento e

com a alteridade, para, a partir de então, pensar a potência do Contato Improvisação na criação de outros modos de vida no interior dessa cultura. Assim, transitamos, nessa pesquisa, pelo pensamento de teóricos que investigam, principalmente, os modos de ser das sociedades capitalistas contemporâneas. Obviamente, trata-se não de uma tentativa de uniformizar sob uma única descrição toda a multiplicidade de modos de existir que coabitam nossas cidades, mas de buscar perceber tendências que se repetem, principalmente entre os indivíduos que vivem no interior da lógica capitalista de produção, tendo acesso aos seus meios e produtos. Muitas perguntas norteiam essa primeira parte da investigação, que é uma espécie de diagnóstico dessas tendências: como nos movemos ou o que compreendemos como movimento no interior dessa lógica de produção? Qual é o papel do nosso corpo na maneira como nos movemos nesse mundo ou do que nosso corpo é capaz? Como nos relacionamos com as coisas do mundo, como as percebemos? Qual é o papel do nosso corpo na maneira como percebemos o mundo? Como essas variáveis influem na maneira como estamos no mundo?

Os eixos norteadores desta pesquisa são, portanto, o movimento e o corpo como suporte de construção de subjetividades, cada um explorado em um capítulo. No primeiro capítulo, identificamos as características do pensamento contemporâneo sobre o movimento. Afinal são diversas as formas possíveis de experimentar e compreender as noções de tempo e espaço, que variam conforme a maior ou menor relação de uma determinada coletividade com os ciclos naturais, a velocidade com que se criam e transferem informações, as formas de conservação e transmissão de memórias, as valorações em torno das noções de passado, presente e futuro, as tecnologias que redimensionam a experiência do tempo e do espaço. O movimento é produto da variação e relação entre esses dois elementos, estando associado a nossa percepção sobre mudanças. Na maioria das sociedades ocidentais da atualidade, o excessivo acúmulo e transferência de dados, a perda de vínculos sociais tecidos pela memória coletivamente compartilhada e a compressão do espaço e do tempo promovida pelas tecnologias digitais fazem com que as mudanças perceptíveis a nós pareçam maiores, mais velozes e sem retrocesso. Acostumamo-nos a esse ritmo e é cada vez mais difícil, apesar de muitas vezes desejável, viver em um lugar onde as mudanças e a vida parecem girar em intermináveis ciclos de crescimento e colheita, vida e morte, luz e escuridão, cheias e vazios. Nesses lugares, “onde parece que nada acontece”, o movimento é outro.

Qual é o nosso movimento afinal, como funciona sua engrenagem? Em que direção apontam as mudanças, por que e para onde nos movemos? Como esse movimento se replica na vida de cada um e como somos cooptados a participar de tal engrenagem? Que

atributos requeremos de nossos corpos para permanecermos participantes ativos? Tendo essas questões como direcionamento, três autores indicam caminhos de investigação complementares: Peter Sloderdijk sinaliza que vivemos uma época regida pelo imperativo da mobilidade, na qual o valor positivo da ideia de avanço torna autojustificável o movimento em direção ao progresso, fazendo funcionar uma engrenagem de mobilidade infinita; Alain Ehrenberg problematiza a questão da autonomia como elemento fundamental do sujeito ativo da contemporaneidade; e, por fim, Jonathan Crary enfatiza a colonização do corpo por uma ideia de funcionalidade ininterrupta, caracterizada por se estar atento e conectado quase vinte quatro horas por dia. Através desses três eixos traçamos um diagnóstico sobre o que é o movimento e o que significa ser ativo na contemporaneidade, verificando que a capacidade de se mover de maneira autônoma canaliza também os ideais de liberdade e de responsabilidade, relativos principalmente à maneira como somos impelidos a fazer escolhas que parecem estritamente individuais e como entendemos que o indivíduo é o único que deve arcar com as consequências de suas escolhas. A dança ocidental desenvolveu-se atrelada a tal projeto de mobilidade, contribuindo para a idealização de um sujeito em estado de movimento fluido e contínuo e com pleno domínio sobre seu corpo, submetido a uma rigorosa disciplina de treinamento visando à superação de suas limitações naturais.

Após tal diagnóstico, procuramos problematizar algumas questões relativas a esse modelo de mobilidade. Em primeiro lugar, as noções de autonomia e liberdade de criação e escolha. Buscamos identificar os limites práticos desses atributos em uma sociedade na qual novas ideias e modos de existência são continuamente submetidos a processos de padronização para a inserção no mercado. Delineamos também os contornos da concepção de ação valorizada nos dias atuais, em acordo com o modelo empresarial de gestão de si: a necessidade de metas norteadoras e de controle dos riscos, que inibem a ocorrência de acasos e imprevisibilidades e nos tornam avessos à dependência e a condições de vulnerabilidade. O conceito amplificado de coreografia, proposto por André Lepecki, nos ajuda a compreender como o movimento pode ser capturado por aparatos que os enquadram em regimes de sentidos e funcionalidades.

Em seguida, nos debruçamos sobre os limites da mobilidade em crescente exacerbação, que levam ao contínuo temor à ameaça de paralisia que ronda nosso próprio corpo e a natureza, criando “corpos que não aguentam mais”. Algumas obras performáticas, que citaremos adiante, apontam para certa exaustão, conforme percebeu Lepecki, de um modelo de dança (e de vida) baseado em uma mobilidade contínua e crescente. Essa nova tendência muitas vezes repercute negativamente entre públicos e críticos que reivindicam a

preservação da essência e da beleza da dança, que seria, no seu entendimento, o movimento em fluxo contínuo. Nessa disputa entre os amantes da “bela dança” e os artistas fatigados pelo imperativo da mobilidade sem fim, que alternativas podem conciliar interesses tão diversos? Como reagir criticamente ao imperativo do movimento contínuo e eficaz sem paralisar o corpo, sem optar pela inércia e pela inação? Seguindo a perspectiva teórica de Gilles Deleuze e Peter Pál Pelbart, veremos que o esgotamento pode ser a condição para se alcançar outra modalidade de possível. Se a crise que ronda a relação entre dança e fluxo de movimento parece pôr em xeque um entendimento solidificado sobre o que é dançar, ela também impõe a tarefa da criação de um novo projeto para os artistas que se sentem exauridos dessa mesma relação, de onde parte a questão: o que pode um corpo que não aguenta mais?

A última parte desse capítulo é dedicada a pensar outras dinâmicas de mobilidade, que sejam críticas ao modelo de ação e avanço próprio à modernidade, sem precisar negar o movimento. Giorgio Agamben e Mario Perniola sugerem um tipo de ação não orientado à realização de objetivos e projetos, ou seja, um agir sem metas. Assim, métodos e parâmetros de medição de produtividade já não colaboram para responder a questão “o que pode um corpo?”. Para pensar as suas potências é preciso, portanto, ir além de quantificar o que ele é capaz de fazer. David Lapoujade propõe que a chave para identificar a potência própria ao corpo está em observar não sua capacidade de agir, mas sua capacidade de sentir, de “sofrer” pela ação das forças mais sutis que o atingem vindas de fora.

O capítulo seguinte é dedicado à percepção da alteridade, o que nos leva a investigar o eixo sobre o qual as subjetividades contemporâneas são constituídas. É cada vez mais evidente que o corpo, tomado em sua imagem e como repositório de informações biológicas sobre o indivíduo, tem ocupado lugar central nas práticas atuais de compreensão e construção de si e do outro. Parece existir um movimento de exteriorização, no qual a noção de sujeito perde sua densidade e se desprende de sua relação com a profundidade da alma. Nesse jogo de forças entre as noções de um espaço interior, estável e sigiloso, e um exterior, modelável e visível, esse último tem se destacado e os indivíduos se definem cada vez mais pela imagem e informações do corpo — o que David Riesman vai chamar de subjetividades alterdirigidas. Nessa conjuntura, proliferam as denúncias de superficialização dos comportamentos e diminuição dos engajamentos, e exalta-se a liberdade de ser o que se quiser.

Na primeira parte, será analisada a temática da flexibilização das identidades, tão em voga nas pesquisas recentes da área de estudos culturais. Investigaremos em que medida tal tendência possibilita realmente a diminuição da referência identitária na forma como nos

entendemos como sujeitos. Se esse contexto de flexibilização ao mesmo tempo reforça um ideal de autonomia e responsabilização, que modo de produção de subjetividade tem sido ativado? A liberdade de ser e parecer talvez ainda reivindique uma noção forte de sujeito como parte ativa da ação, como aquele que tem capacidade de avaliar, decidir e agir. O indivíduo contemporâneo, ontologicamente definido a partir de tal noção de sujeito, é aquele que entende a si mesmo como uma entidade que se afirma a partir de suas próprias escolhas, gerindo uma identidade já não tão definida a partir de valores e crenças tradicionais e coletivas, interiorizadas e estáveis, mas por suas adesões autônomas e provisórias. Assim, se é possível detectar uma transformação, que se dá pelo atual privilégio da imagem corporal e da performatividade flexíveis como eixos mais importante para a constituição das subjetividades, no sentido da alterdireção identificada por Riesman, que mudanças efetivamente se efetuam em tradicionais dicotomias como sujeito e objeto, interior e exterior, atividade e passividade?

A referência identitária ainda molda a maneira como percebemos a diferença. O mundo é um composto extremamente caótico. Para entendê-lo recorreremos a inúmeros sistemas classificatórios que funcionam mediante a criação artificial de homogeneidades e exclusão de diferentes. Trata-se de nossa necessidade de conferir sentido às coisas e experiências. Assim, na segunda parte deste capítulo propomos pensar se haveria outra forma de perceber as alteridades sem recorrer ao impulso de dotá-las de inteligibilidade. O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht sugere que sim, propondo que sejamos capazes de perceber o mundo sem a intermediação do sentido. Dessa maneira produziríamos “efeitos de presença”, uma maneira de entrar em contato com as coisas do mundo de forma imediata através da percepção sensível e não da consciência reflexiva.

Na terceira parte do segundo capítulo, buscamos, no pensamento de Mario Perniola e Nietzsche, conceitos que nos permitam pensar essa percepção que enfatiza o papel da potência sensível, atribuída ao corpo, no lugar da capacidade analítica, atribuída à mente. Por dois caminhos distintos, mas que convergem a um ponto comum, questiona-se o ideal de um sujeito completo e autônomo em favor de uma subjetividade inacabada e de uma condição de vulnerabilidade. Com o termo *coisa que sente*, o filósofo Mario Perniola questiona o próprio conceito de sujeito, como ente oposto ao objeto. Seguindo caminho paralelo, Nietzsche nega a unidade do *eu*, entendida pelo filósofo como uma ficção de um ser dotado de uma substância imune à variação, e propõe que as coisas são constituídas a partir da sua relação com outras coisas, não existindo *a priori*. O resultado é que sujeito e objeto não são tomados como independentes, mas um é produzido pelo outro.

No último capítulo, abordaremos nosso objeto central, o Contato Improvisação. O

interesse aqui não é analisá-lo apenas como uma técnica de dança, mas verificar como, através de sua prática e seus preceitos, é possível elaborar uma crítica ao modelo atual de mobilidade e à sua maneira correspondente de construção do indivíduo como sujeito. Descreveremos o histórico do surgimento dessa técnica e seus fundamentos, na forma como foi criado pelo artista Steve Paxton e sua disseminação para além do campo criativo e de treinamento da dança cênica. Os grupos que praticam CI são formados não apenas por artistas, mas por pessoas interessadas em estabelecer outros tipos de relação com seu corpo e com o outro, o que o faz estar em constante diálogo com outras práticas corporais de compreensão e cuidado alternativas à medicina ocidental. Assim não nos propomos aqui a estudar a dança como um campo fechado, mas pensar suas ressonâncias em outros âmbitos da vida, na forma de entender ações, relações, o indivíduo, o corpo, em um pensamento que somente se efetua com uma prática.

Na primeira parte, abordamos o tema do improviso de maneira a relacioná-lo como o diagnóstico produzido no primeiro capítulo. De início, colocamos em questão os temas da espontaneidade e originalidade no improviso. Por meio dos estudos empreendidos por Ericson Saint Clair sobre o conceito de contágio de Gabriel Tarde, procuramos mostrar que, durante a prática do CI, acionam-se dispositivos de imitação que, no âmbito da formação de uma coletividade voltada para um mesma experiência corporal, levam à criação de semelhanças e diminuição das diferenças.

Em seguida, e tendo em vista a noção de contágio, nos debruçamos sobre a maneira como os gestos são produzidos durante essa dança improvisada. Interessa-nos saber quais os processos envolvidos na criação de movimentos frente à ausência de uma coreografia e de um objetivo a ser perseguido. Qual a natureza dessa ação que não tem como foco uma meta qualquer ou, como origem, uma instrução a ser seguida? De onde e como surge o movimento improvisado no CI? Baseando-se em sistemas de estímulo e resposta físicos, incentiva-se o praticante a reagir de maneira cada vez mais imediata às provocações que recebe. A diminuição desse intervalo evita que o pensamento racional seja o mediador do sistema, tornando a capacidade de ser afetado o cerne da criação de movimentos.

Por fim, investigamos o papel do tempo, do espaço, do risco e da decisão na prática do CI. O improviso estimula a tomada de ação não planejada e sem objetivo, desarticulada do passado e do futuro como uma linha progressiva, o que permite a emergência de outra experiência espacial e temporalidade: no lugar da oposição entre as noções de imobilidade passiva e mudança como rompimento e ativação em direção a um lugar aonde chegar, a transformação é tomada como evento contínuo e inevitável, em um espaço de

desorientação e risco. A questão que se impõe é a de diferenciar tal continuidade da perpétua engrenagem de mobilidade que nos faz saltar continuamente de projeto em projeto, de causa em causa, como seres sempre livres para mudar. Propondo-se a inevitabilidade da transformação e a ausência de planejamento, desenvolve-se também uma crítica a ideia de liberdade como o poder de decidir e agir o próprio destino, que se torna muito menos resultado da manifestação da vontade consciente do indivíduo e muito mais o arranjo provisório de forças que se relacionam e se afetam mutuamente. Ao diminuir o papel do pensamento, o corpo e suas sensações passam a assumir o lugar privilegiado da experiência e da ação e a decisão não pode mais ser compreendida como resultado da vontade do sujeito autônomo. O que muda portanto quando uma ação é resultado do sentir compartilhado, e não da consciência individual? Parece que a noção tradicional de sujeito como entidade pré-fixada, autônoma e dotada de uma interioridade imutável e uma aparência modelável não cabe nessa forma de pensar a ação e a decisão.

Na segunda parte do capítulo, investigamos o papel do contato e da relação na produção de outro modo de constituição subjetiva, que aproximaremos aqui da ideia de coisa, proposta por Mario Perniola. Se essa entidade é flexível não é por efeito de uma liberdade para ser o que decidir, mas por ser extremamente vulnerável ao que lhe afeta de fora. De início, investigamos como o privilégio pelo tato é capaz de modificar a forma de perceber e conhecer, bem como de se colocar frente ao outro, tornando o indivíduo vulnerável. Ressaltamos o atributo da porosidade, que apresenta outra forma de pensar a dicotomia interior/exterior que moldou as formas de construção subjetiva na modernidade. O tato permite o atravessamento.

Em seguida, investigamos que sujeito é esse que se constitui pelo contato e pela vulnerabilidade. No lugar de um ente pré-constituído, que age motivado por suas próprias crenças e valores ou em prol de certa imagem a ser performada, a ação improvisada através do contato possibilita um abandono temporário desses pontos de ancoragem passados ou futuros, interiores ou exteriores. O resultado é talvez não mais um sujeito, da forma como o entendemos, o ente que está no comando da ação, mas uma coisa que se move de maneira errante, a partir do que sente no momento presente, e que se modela em razão de tais afetos.

Não se trata de um processo de escolha e investimento para performar certa imagem, mas de abertura ao outro e de ausência de pretensões em um processo contínuo de transformação. A primazia do sentido do tato no lugar da visão desloca o eixo sob o qual se constrói a percepção do outro: no lugar da imagem, a sensação, o que deixa os praticantes bem menos sujeitos a processos de identificação constituídos a partir da classificação de

diferenças visualmente perceptíveis. No lugar da imagem performada de uma identidade flexível, um corpo coisa que sente em contínuo processo de transformação.

Capítulo I

Mobilidades autoengendráveis:

o ininterrupto avanço do indivíduo gestor de si mesmo

No ensaio *Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification*, Peter Sloterdijk desenvolve a ideia de que a modernidade e a construção do sujeito moderno fundaram-se sobre certo modelo de mobilidade que tem como modo específico de realização e existência uma ética baseada na noção de avanço, que é uma forma singular de expressão do movimento. A progressão é apenas umas das formas possíveis em um rol de maneiras distintas de manifestação do movimento e se relaciona com uma forma específica de se compreender também o tempo: como uma linha que conecta passado e futuro em uma série de eventos que não se repetem ou retornam. Guy Debord, pensador que também se preocupou com as formas de expressão do tempo em sua sociedade, denominou-o irreversível, afirmando que seu advento corresponderia à apropriação da vida social pela história, dotando-a de sentido, direção e significação. O Cristianismo seria, segundo o autor, uma das escritas desse tempo, que estabelece um ponto de partida, o nascimento do Cristo, e se orienta inteiramente para um acontecimento conclusivo, o Juízo Final. (DEBORD, 2003, p.111) O tempo cíclico, um tipo de compreensão mais típica de sociedades agrícolas, compreende o retorno infinito, o regresso do mesmo, a repetição, relacionando-se aos movimentos da natureza, como o dia e a noite, as marés, as estações, os ciclos de nascimento e morte.

A temporalidade irreversível é, conforme ressalta Debord, característica de cada vida individual, sendo cada uma compreendida como uma sucessão de épocas, uma jornada particular⁴. (DEBORD, 2003, p. 112) No entanto, além da irreversibilidade, a mobilidade de nossos dias ganhou dois atributos: ela é evolutiva, no sentido de que deve levar a uma

⁴ Em *Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord problematiza a manifestação do tempo irreversível na vida individual, afirmando que ele se tornou apenas “acessório” frente o que chama de tempo espetacular. Os acontecimentos que constituem o tempo irreversível seriam, no seu entendimento, “pseudoacontecimentos que se amontoam na dramatização espetacular”, pois não foram vividos pelos indivíduos. Por outro lado, o vivido da vida cotidiana permaneceria sem linguagem e sem acesso ao seu próprio passado, pois não estaria consignado em nenhum lado. (DEBORD, 2003, p. 126) Tais considerações de Debord mostram-se potentes para analisar os dias atuais, tendo em vista que, hoje, são múltiplos os recursos para registrar ou, até mesmo, construir uma “dramatização espetacular” do vivido cotidiano e individual como uma sucessão histórica de acontecimentos, o que, na verdade, antes de resolver a questão, problematiza-a ainda mais: o tempo espetacular, dramatizado e mediatizado, parece ainda se sobrepor ao tempo irreversível vivido, mas não seria, afinal, o ordenamento em uma sequência irreversível pura artificialização e dramatização dos acontecimentos?

melhoria, e é infinita, pois a obsessão pelo progresso levou à perda da capacidade de definição de um ponto de chegada. Determinando uma sequência de eventos que não se repetirão ou serão desfeitos, o tempo compreendido progressivamente nos leva a desejar que cada passo dado seja parte de um movimento geral de desenvolvimento e evolução em direção a melhoria. Retroceder, no sentido de realizar um evento que não seja em direção à melhoria da condição anterior, ou estagnar, não se apresentam como alternativas desejáveis. Assim, é preciso eliminar os limites ao movimento a partir da presunção de que não deve existir descanso enquanto o melhor não for atingido.(SLOTERDIJK, 2009, p. 37) Apesar de esse “melhor” buscado aparentemente constituir-se como um objetivo, o movimento baseado na ideia de avanço não visa a ir apenas de um ponto A a um ponto B. O “melhor”, o ponto B, é em si mesmo um objetivo movente, também em progresso. Segundo Zygmund Bauman (e essa talvez seja uma percepção compartilhada por muitos de nós), os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, senão antes. Assim, ressalta esse autor, movemo-nos e continuamos nos movendo por causa da impossibilidade de se atingir a satisfação: a linha de chegada do esforço e o momento da autocongratulação movem-se rápido demais e a consumação permanece sempre no futuro. (BAUMAN, 2001, p. 37) Para os indivíduos imersos nessa lógica de funcionamento da vida, a sensação constante é a de nunca terminar nada.

O consumo, exemplo citado por Bauman, ilustra bem essa busca infinita pelo melhor sempre superável. “As receitas para a boa vida”, afirma, “e os utensílios que a elas servem têm 'data de validade', mas muitos cairão em desuso bem antes dessa data, apequenados, desvalorizados e destituídos de fascínio pela competição de oferta 'novas e aperfeiçoadas’”. O filósofo caracteriza assim o que chama de “corrida dos consumidores”, aquela em que não há algum prêmio à espera de poucos que cruzam a linha de chegada, mas em que a linha de chegada se move de maneira mais veloz que o mais veloz dos corredores. A satisfação de permanecer na corrida, e não o prêmio em si, se torna então o verdadeiro vício e o desejo se torna seu próprio propósito (BAUMAN, 2001, p. 86). Ele finaliza categórica e precisamente: “tudo numa sociedade de consumo é uma questão de escolha, exceto a compulsão da escolha”. (BAUMAN, 2001, p. 87) Muito além do consumo, mas sempre estimulados pela ininterrupta máquina de propaganda de produtos que são a fórmula para mais uma melhoria, os indivíduos preocupados com seu próprio progresso colocam-se em uma permanente e interminável busca por “crescimento” nos diversos campos que compõem suas vidas, como na formação educacional, na carreira, na saúde, na beleza corporal, na espiritualidade. As medidas e padrões são aplicados, bem como as fórmulas e receitas

vendidas, a todos de maneira quase indiscriminada. O desejo de superação constante erige-se sobre um “horizonte de padrões inalcançáveis” (FERRAZ, 2014, p. 05), que fundamenta um crivo geral de avaliação através do qual “se comparam, se quantificam e se qualificam competências” (GIL apud FERRAZ, 2014, p. 06), submetendo as singularidades individuais a modelos e metas uniformes.

Assim, o movimento adquire uma natureza cuja característica principal é a retroalimentação do próprio movimento. O primeiro passo dado com vistas ao avanço, explica Sloterdijk, não é aquele que nos colocará em direção a um objetivo fixo, mas é o encadeador de uma série de novos passos, em um tipo de movimento que se autoalimenta. O imperativo ético da modernidade é, portanto, a mobilidade autojustificável promovida pela ideia de continuidade e intensificação. Funcionar segundo essa ética quer dizer, portanto, operar em uma engrenagem infinita de movimento, gerada e mantida por uma força de autoiniciativa e motivação, na qual não se trata então apenas de avançar, mas de permanecer avançando, gerando novas cadeias de ações, buscando continuamente melhorias, e lutando contra as forças que tentam interromper ou atrapalhar tal mobilização. Segundo Bauman, ser moderno significa, hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado. Reside aqui uma diferença elementar em relação aos projetos lineares de construção de um modelo perfeito e universal de sociedade, em consonância com ideais desenvolvidos no interior de ideologias específicas da modernidade, como o humanismo iluminista ou o marxismo. A proliferação de uma diversidade de destinos que constantemente se sobrepõem permite o surgimento de um tipo de mobilidade que não está orientada para um único projeto de futuro, mas que valoriza e intensifica o movimento autojustificado no presente.⁵

Segundo Andre Lepecki, o desenvolvimento da dança como uma arte autônoma no ocidente fundou-se também sobre esse ideal de movimento contínuo. Ele afirma que

Na medida em que o projeto cinético da modernidade se converte na ontologia da modernidade (sua realidade ineludível, sua verdade fundadora), o projeto da dança ocidental se alinha cada vez mais com a produção e a exibição de um corpo e uma subjetividade aptos a performar essa mobilidade sem fim” (LEPECKI, 2006, p. 17, tradução da autora)⁶.

⁵ Talvez esse seja um dos caminhos possíveis para explicar a dissonância das vozes que vêm se avolumando nas últimas manifestações de rua. A dificuldade de se unir em torno de um único projeto é superada pelo valor da mobilização compartilhada coletivamente e justificada por si mesma. À juventude pluralisticamente orientada, basta o desejo de estar em movimento e estar junto.

⁶ “Em la medida em que el proyecto cinético de la modernidad se convierte en la ontologia de la modernidad (su ineludible realidad, su verdad fundacional), el proyecto de la danza ocidental se alinea cada vez más con la producción y la exhibición de un cuerpo y una subjetividad aptos para ejecutar esta imparabile movilidad.”

Da mesma maneira, pontua José Fernando Rodrigues de Souza que,

na era moderna, a importância atribuída ao movimento do corpo surgiu como novo princípio de atividade biológica. O ponto de vista médico sobre a circulação do sangue, a respiração e os impulsos nervosos criou uma imagem de organismo saudável graças à estimulação que lhe conferiam os movimentos (SOUZA, 2009, p. 92)

O espaço deveria ser planejado para encorajar a atividade aeróbica. No entanto, ressalta Souza, os meios de locomoção, principalmente os automóveis, e as vias expressas, ao mesmo tempo em que estabeleciam uma logística de velocidade, alienavam os corpos dos espaços por onde se deslocavam. O movimento que deveria ser estimulante tornou-se monótono, aliado a uma ideia de conforto individual, crescente no século XIX (SOUZA, 2009, p. 92). Citando Erving Goffman, o autor relembra a ideia de desestimulação defensiva, uma maneira de administrar o corpo na rua na qual se procura evitar ao máximo o risco de um contato físico (SOUZA, 2009, p. 93). É no seio dessa cidade, centro de uma experiência corporal de velocidade e individualidade, que a dança moderna nasceu, centrada em dar notoriedade a aspectos antes negligenciados pelo balé, como o esforço do movimento e a expressividade subjetiva. A respiração foi elemento de extrema importância no desenvolvimento dessa nova linguagem. Momentos de silêncio permitiam que o público escutasse o esforço despendido pelo bailarino e percebesse a pulsação rítmica do corpo em movimento, que repercutia o esforço da própria vida. (SOUZA, 2009, p. 94) Segundo Souza, a expressividade implementada pela dança moderna era uma tentativa de dar maior estabilidade ao corpo agitado externa e internamente pelo ritmo das grandes cidades. Era preciso prestar atenção aos fluxos respiratórios para enfim liberar outra rítmica, outra velocidade (SOUZA, 2009, p. 95)

Apesar de a dança moderna surgir, conforme acreditavam seus pioneiros, como uma tentativa de resgate de um ritmo mais “natural” ou “biológico” do organismo frente às acelerações e desequilíbrios provocados pelo cotidiano urbano, ela fundou-se sobre essa mesma modernidade que criou condições para o surgimento das cidades, estimulando um entendimento da vida como um contínuo de movimento. A dança moderna, como uma dança que quer expressar a própria vida, assume então o movimento contínuo como sua essência. Segundo Andre Lepecki, dança e modernidade compartilham certo modo “cinético” de ser no mundo (LEPECKI, 2006, p. 18), que teria ganhado força principalmente com grandes nomes da dança moderna. Segundo estudos de John Martin, o balé romântico ainda estava muito dramaturgicamente articulado à narrativa e, coreograficamente, às poses, sendo somente com

Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman e Rudolph Van Laban que a dança descobriu o movimento como sua essência e se configurou a partir daí como uma arte autônoma (MARTIN apud LEPECKI, 2006, p. 18), livre da disciplina e das restrições do balé. Assim sedimenta-se um entendimento, compartilhado socialmente, de que a natureza da dança é feita de movimento e continuidade, e “estar em fluxo” torna-se cada vez mais sinônimo de “viver”.

É sintomático, aliás, que Roger Garaudy, em um livro intitulado “Dançar a vida”, que rende homenagens aos artistas que iniciaram e solidificaram a dança moderna, celebre a dança como metáfora do universo, um aglomerado não de unidades indivisíveis onde nada acontece, mas de campos ondulatórios, de partículas que se deslocam e desaparecem como vagas. (GARAUDY, 1980, p. 25) Ao ser, como o universo e a própria vida, puro movimento, a dança compreenderia uma dimensão cósmica, através da qual o ser humano pode se sentir “penetrado e fecundado por esse fluxo” (GARAUDY, 1980, p. 26). Dançar, afirma, é antes de tudo estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele. (GARAUDY, 1980, p.14) Portanto, a dança não seria apenas um meio de conexão e participação, mas de expressão e domínio. Segundo Garaudy, a arte, na primeira metade do século XX, unia-se à aventura moderna da criação contínua e o ato de criação artística parecia “tornar-se cada vez mais o símbolo e o modelo do ato de viver”. (GARAUDY, 1980, p. 47). Citando Martha Graham, o autor relembra que, para ela, nós somos aquilo que fazemos e que a alma de um indivíduo, ou mesmo de uma nação, expressasse por seu movimento (GARAUDY, 1980, p.90) Em consonância com o “espírito moderno”, ela afirmava a dança como uma celebração da “grandeza potencial do homem”, que “concentra em si a força e o domínio do cosmos”, que “olha sempre para novas fronteiras”. Nesse cenário, a dança moderna afirmou-se também como uma arte de libertação, conforme os desejos de uma de suas pioneiras, Isadora Duncan. A ideia de uma mobilidade espontânea, sem travas ou restrições, fundou sua concepção de dança e de vida como uma luta contra instituições e costumes “opressivos”. Ela se via como uma dançarina e revolucionária (GARAUDY, 1980, p.58), buscando na profundidade de seu corpo o motor do movimento genuíno de sua alma.

Distante do cenário disciplinar que caracterizava o ambiente do surgimento dos pioneiros da dança moderna no início do século XX, a relação que se estabeleceu entre movimento e liberdade através da dança foi ganhando outros contornos no decorrer do século e no presente. Hoje, não parece ser preciso mais combater com tanto vigor, apesar da permanência mesmo que enfraquecida das instituições, os costumes “opressores” que

moldavam corpos e comportamentos. Com o enfraquecimento das travas e restrições externas implementadas pelas instituições típicas do regime disciplinar de poder, a mobilidade livre deixou de ser questão para uma luta revolucionária e passou a depender da capacidade do indivíduo de acompanhar a dinâmica própria ao mundo e à vida ou, preferencialmente, implementar seu próprio ritmo. Trata-se de uma ideia de liberdade fundada na mobilidade sem obstáculos e na competência individual de *fluir na superfície* das vagas. Para mover-se dessa maneira é preciso, ao contrário do que buscava Isadora Duncan, não ir à profundidade das coisas, mas saber deslizar, escorregar, sem se agarrar.

A fluidez é um aspecto importante da forma de se pensar a natureza do movimento livre na atualidade, seja na dança ou no esporte, mas várias metáforas para caracterizar a sociedade atual também evocam tais características: a modernidade líquida, de Zygmunt Bauman, por exemplo, nos convoca a pensar o derretimento das sólidas instituições acusadas de cercear as liberdades individuais e a adesão à mobilidade dos fluidos, que incorpora informações e capitais em suas vias globais de trânsito contínuo. Na elaboração de Gilles Deleuze sobre o mesmo tema, o declínio das sociedades disciplinares é contraposto à implantação, progressiva e dispersa, das sociedades de controle. Trata-se da passagem de um regime de dominação mais rígido, fundado na presença das instituições, para outro, que funciona de maneira mais elástica, no qual não é possível identificar pontos de irradiação do poder. No primeiro, prevalece o sistema de confinamento, que trata, nas palavras de Deleuze, de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares” (DELEUZE, 1992, p. 219), um tipo de organização no qual o “indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis”. O segundo, os sistemas de controle, não são moldes, como os confinamentos, mas modulações, explica Deleuze, que se autodeformam, mudando continuamente. (DELEUZE, 1992, p. 221) O indivíduo que se move por essas máquinas de controle não é um corpo dócil, mas ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo. (DELEUZE, 1992, p. 223)

Em um interessante esforço de pensamento, Bauman adverte para a tendência totalizadora dos mecanismos regulatórios que se desenvolvem nos moldes de uma mobilidade líquida, pois, diferentemente das sólidas instituições do regime disciplinar, não expõem suas muralhas aos golpes de uma mobilidade revolucionária; ao contrário, são capazes até de absorvê-las. Os fluidos, observa o autor, têm características que os diferenciam muito dos sólidos: movendo-se facilmente, eles são difíceis de serem contidos, contornam uns obstáculos, dissolvem outros, invadem e inundam. Assim, se a forma atual da mobilidade é a

dos fluidos, ela disfarça um terrível paradoxo: esvaecente e inconstante, é, diferentemente dos sólidos, difícil de se conter no espaço e de se fixar no tempo. No entanto, maleável como estado de coisa, é avessa a tentativas de rupturas e capaz de provocar grandes inundações. Assim, uma nova ordem aparentemente inquebrável e altamente penetrante substituiu o regime disciplinar. As relações sociais tradicionais, pautadas pela presença das instituições, cedem espaço a uma economia do movimento orientada para o indivíduo que não se deixa confinar, mas surfa na superfície dos acontecimentos.

Para ser continuamente ativo, no entanto, é preciso mais que aderir ao fluxo de movimento de ondas e correntes. Para viver “em estado de progressão”, averigua Sloterdijk, o indivíduo deve superar todas as condições que reduzem seu movimento, que o paralisam e fixam ou que o fazem perder sua liberdade (SLOTERDIJK, 2009, p. 5). Vemos o ser humano aprisionado como aquele que tem restringida suas condições de movimentação, seja fisicamente, seja no sentido de alguém que não tem autonomia para agir. A liberdade é compreendida então como liberdade de conduzir seu próprio movimento, ressalta Sloterdijk, e o progresso só é imaginável como o tipo de movimento que nos leva a um grau de mobilidade maior. Da mesma forma, a autodeterminação confunde-se com a automobilização: estar no controle de si mesmo é ter a capacidade de se automotivar e fazer funcionar sua própria engrenagem de ações.

Alain Ehrenberg, pesquisador interessado nas consequências da extrema valorização das noções de performance e desempenho na sociedade contemporânea, afirma que, nos dias atuais, consideramos a ação autônoma como a mais digna simbolicamente, estando no cerne da ideia de democracia, como o sistema que dá a cada indivíduo a chance de progredir por iniciativa própria. (EHRENBERG, 2010, prefácio, p.16) É bem sintomático, portanto, que seja exatamente na falha dessa competência de automotivação que se desenvolva a principal doença mental da contemporaneidade. A depressão, como diminuição do potencial de ação do indivíduo, eleva-se ao patamar de mal do século XXI, tornando-se o símbolo maior do sofrimento psíquico em nossos dias. Essa proeminência, longe de ser apenas um triste e alarmante dado das condições atuais de vida, pode revelar, conforme enfatiza Ehrenberg, importantes mutações da individualidade que ocorreram na segunda metade do século XX. Sociologicamente falando, afirma o autor, o termo depressão agrupa os diversos problemas gerados pela autonomia, que se concentram no desenvolvimento pessoal — como o direito de escolher os rumos de sua própria vida — e na iniciativa individual⁷.

⁷ Alain Ehrenberg em entrevista publicada na revista *Carnet de Santé*, em dezembro de 2007: “*Sociologiquement parlant, la dépression est une manière de nommer les problèmes générés par les règles*”

O crescimento da incidência da depressão coincide com o enfraquecimento da regulação dos comportamentos pelo regime disciplinar. As regras de autoridade e a observância aos tabus dotavam o indivíduo de direcionamentos específicos referentes a seu sexo ou a sua classe social, por exemplo. (EHRENBURG, 2010, p. 4) A democracia moderna fez com que aos poucos nos tornássemos pessoas sem guias, colocando-nos progressivamente em uma situação na qual precisamos construir nossos próprios pontos de referência para julgar o que nos rodeia. Segundo Ehrenberg, tornamo-nos indivíduos em sua acepção mais pura: livres de lei moral ou tradição que nos digam o que devemos ser e como devemos nos comportar. O ideal de nossos dias é ser menos dócil e ter mais iniciativa, é ser menos obediente e mais apto a tomar decisões de maneira autônoma. Se no regime disciplinar a questão principal que se colocava ao indivíduo era o que é permitido fazer, no regime atual ele se pergunta o que é capaz de fazer. A depressão se apresenta como uma doença na qual os sentimentos dominantes são os de fracasso e incapacidade em uma sociedade que valoriza a autonomia e a iniciativa pessoal; trata-se, portanto, da inaptidão para corresponder a tais exigências. (EHRENBURG, 2010, p. 4) Ehrenberg sintetiza:

A depressão nos ensina sobre nossa experiência atual como indivíduos porque é a patologia de uma sociedade cujas normas não são mais baseadas em culpa e disciplina mas em responsabilidade e iniciativa. Anteriormente, regras sociais demandavam conformistas, talvez até autômatos; hoje, iniciativa e capacidades mentais são indispensáveis. Assim, os indivíduos se confrontam mais com as patologias de inadequação do que com a patologia do erro, mais com o universo da disfunção do que com o universo da lei. (EHRENBURG, 2010, p. 9)

A imagem, cultuada pela visada neoliberal, de autonomia provoca uma espécie de empresarialização dos comportamentos que impulsiona cada indivíduo à autogestão. Conforme pontua Ehrenberg, “hoje, cada um, independentemente de onde venha, deve realizar a façanha de tornar-se alguém por meio de sua própria singularização. Essa exigência implica [...] forjar seu próprio modelo: ser bem sucedido em ser alguém é empreender tornar-se si mesmo” (EHRENBURG, 2010, p. 172). Trata-se, segundo o termo “capital humano”, resgatado por Michel Foucault em *Nascimento da Biopolítica*, de tomar a si mesmo como um capital, ou seja, como um bem econômico que, valorizado por uma gama de investimentos, pode retornar ao seu proprietário (que se confunde com o próprio capital) na forma de lucro. Esse capital é composto de elementos inatos — Foucault ressalta os fatores hereditários e

d'autonomie qui mettent l'accent à la fois sur l'épanouissement personnel (le droit de choisir sa vie) et sur l'initiative individuelle”. Disponível em: <http://www.carnetsdesante.fr/Ehrenberg-Alain> Acesso em: 10/07/2015

genéticos —, mas também de elementos adquiridos, como os investimentos educacionais e afetivos familiares. É principalmente no âmbito dos fatores adquiridos (levando-se em conta que a tecnologia atual ainda não permite aos seres humanos sem grandes recursos financeiros, muitos investimentos no campo da genética) que o indivíduo deve concentrar seus esforços em investimentos que possibilitem o incremento de seu capital humano.

Impelido a empresariar a si mesmo em busca da façanha de tornar-se alguém por seu próprio esforço empreendedor, o indivíduo é estimulado a “sair de sua zona de conforto”. “Parar de dar desculpas” e abandonar a passividade é o primeiro passo para galgar novas posições no “mercado”, seja ele de trabalho, amoroso ou social. As revistas e a literatura especializada ensinam, em número contável de passos, como conseguir um novo e construtivo amor, como dar uma guinada na carreira ou como ter um corpo invejável: o primeiro passo é sair da inércia. Pessoas “vitoriosas” ganham espaço na mídia contando seus *cases* de sucesso, como superaram situações de crise e deram “a volta por cima”. E há um exército de consumidores ávidos por esse tipo de aconselhamento que reafirma o esforço individual e deixa cada um por conta própria. Assim, conforme ressalta Bauman, o que as pessoas em busca de conselho precisam (ou acreditam precisar) é um *exemplo* de como outros homens e mulheres, diante de problemas semelhantes, deles se desincumbem. (BAUMAN, 2001, p. 78)

Nesse contexto, um termo que esteve bastante em voga nos meios empresariais parece ser bem adequado para a situação atual: a proatividade. Já há alguns anos a qualidade da proatividade entrou para o rol de “diferenciais” que são arduamente buscados por consultores de recursos humanos nos aspirantes a uma função gerencial em seus exaustivos processos seletivos. Trata-se da qualidade individual de alterar o ambiente em que atua, desafiando o “*status quo*”, ou de tomar iniciativas, procurando informações e oportunidades para melhorias. Na literatura especializada, costuma ser pensada em oposição a um padrão mais reativo de comportamento, identificado como aquele de pessoas que esperam “passivamente” informações e oportunidades. (CRANT, 2000, p. 436-437) Apesar de não haver consenso em relação a como se manifesta ou se adquire esse tipo de comportamento (se se trata de um padrão de personalidade ou de uma manifestação conjuntural) (CRANT, 2000, p. 437), a proatividade é exaltada como uma determinante crítica do sucesso organizacional à medida que o trabalho se torna mais dinâmico e descentralizado, e, como tal, tem recebido considerável atenção de pesquisas acadêmicas desde os anos de 1950. (CRANT, 2000, p. 435) Os aspirantes a cargos no mundo empresarial já sabem disso e tentam mostrar todo o seu potencial de iniciativa e autonomia em dinâmicas de grupo e processos de seleção nos quais todos se empenham em exibir inata capacidade de liderança. Mas, se eles têm menos de trinta

anos, não deveriam se preocupar, pois a proatividade é reconhecida, pelos estudiosos da liderança empresarial, como uma característica predominante na chamada Geração Y, composta por pessoas nascidas entre a década de 1980 e meados da década de 1990. Um comportamento frequentemente confrontado com aquele típico da geração anterior a essa: os nascidos entre meados da década de 1960 e final da década de 1970 formam a Geração X, que seria caracterizada por um comportamento mais reativo.

A proatividade não é, portanto, apenas uma qualidade valorizada no âmbito do trabalho; é identificada como um sintoma comportamental de toda uma geração que, não por acaso, viveu seus anos de formação nas décadas de crescimento do neoliberalismo. Essa potência proativa buscada e estimulada no indivíduo se conjuga, portanto, aos imperativos sociais de investimento em si mesmo de maneira autônoma, em consonância com a proliferação do espírito empresarial por todos os âmbitos da vida de maneira a torná-la um capital. No lugar de responder a estímulos, o que se espera do indivíduo gestor de si mesmo é que ele se antecipe aos problemas e às oportunidades, tirando o melhor proveito de suas forças, lidando inteligentemente com suas fraquezas⁸, de modo a estar constantemente produzindo, criando, performando o melhor de si mesmo. O processo de mercantilização, portanto, se expandiu e absorveu o corpo, antes docilmente disciplinado. Em uma sociedade na qual o indivíduo também é “vendável”, o corpo deve passar por um longo e sempre atualizável processo de produção, que adicione a este produto “vantagens competitivas” capazes de “posicioná-lo de maneira adequada” em um mercado em constante mutação⁹.

Um desejo constante de avançar e produzir, aliado a uma extrema valorização das características da autonomia e da iniciativa individual, são os elementos que dão o tom do imperativo da mobilidade de nosso tempo, fazendo-a autojustificável e autoengendrável. Mas, para que a produção não cesse, é preciso que existam meios disponíveis e acessíveis de torná-la possível pela maior extensão de tempo. Além disso, é preciso que estejamos cada vez mais aptos e interessados em funcionalizá-los constantemente. Assim, a mobilidade ininterrupta de nossos dias relaciona-se fortemente com o surgimento do universo virtual e com a extensão do alcance das tecnologias digitais de conexão. Trata-se da sensação, incrementada por tais dispositivos, de que tudo está em funcionamento e disponível vinte e quatro horas por dia,

⁸ Neste trecho, especificamente, fazemos referência ao termo SWOT, cunhado por Philip Kotler, o “papa do marketing”, que reúne as palavras *strengths*, *weaknesses*, *opportunities* e *threats* (forças, fraquezas, oportunidades e ameaças) para propor que as empresas devem realizar análises do ambiente interno (forças e fraquezas) e do ambiente externo (ameaças e oportunidades) a fim se antecipar aos acontecimentos e escolher adequadamente suas ações.

⁹ Outro termo cunhado por Kotler, largamente utilizados no meio empresarial: “vantagem competitiva” é entendido como um diferencial que posiciona um produto de maneira vantajosa no mercado, em relação aos seus concorrentes.

bem como a exigência ou desejo de estarmos conectados e “funcionando” pelo maior período de tempo possível. Trata-se também da noção de que somos cooptados, como consumidores/produtores, quase que ininterruptamente, inclusive em nossos momentos de lazer e relaxamento.

Para que esse “quase” deixe de ser um entrave e nos tornemos efetivamente consumidores e produtores em funcionamento ininterrupto, há barreiras que precisam ser transpostas. Elas dizem respeito aos limites orgânicos de nossos corpos, que diferentemente das máquinas, solicitam horas de descanso diárias. Segundo Jonathan Crary, o sono é a última necessidade humana que ainda não foi transformada pelo capitalismo em mercadoria ou investimento — fome, sede, desejo sexual, e até a necessidade de amizade já estão submetidos ao regime do lucro. O sono, em sua inutilidade profunda e passividade intrínseca, resiste, a contrapelo das demandas de nosso universo de funcionamento contínuo. (CRARY, 2014, p. 20) Essas “horas sem valor” vêm passando por um processo paulatino de degradação, afirma Crary, citando o fato de ser cada vez maior o número de pessoas que interrompem o sono para checar mensagens e informações e a redução do tempo de sono do americano médio de dez horas no início do século XX para seis horas e meia atualmente. O autor descreve ainda as ambições científicas de domínio sobre o sono, como pesquisas cujo objetivo é descobrir como as pessoas podem permanecer produtivas em estado de privação do sono. Reduzir a necessidade de descanso do corpo e domar o tempo, tornando-o produto da eficiência produtiva e não da necessidade orgânica, é portanto a utopia de nossos dias.

Tal vontade de dominação está em consonância com o que Antônio Hermínio Martins, no artigo *Tecnologia, modernidade e política*, caracterizou como o impulso fáustico da ciência, uma tendência a tentar transcender a condição humana, que vem ganhando espaço no desenvolvimento tecnológico da sociedade ocidental. A intenção fáustica é superar as limitações orgânicas do corpo, em uma clara distinção à tradição chamada prometeica, que pensa a tecnologia como a possibilidade de potencializar as capacidades do corpo, mas que reconhece as limitações que a racionalidade científica tem em conhecer, fazer e criar, no que se refere ao domínio da natureza. Os fáusticos engendram, através da ideia de avanço tecnológico, uma mobilidade típica de nossos dias, de tendência infinita, que não vislumbra limite para sua potencialização. Se, para os prometeicos, os avanços científicos e tecnológicos têm como fim maior a melhoria da condição humana, o impulso fáustico experimenta o avanço como um fim em si mesmo, no qual nenhum estado de coisa definitivo pode valer como satisfação final, afirma o autor. Assim, cada vez mais, novas metas de superação dos limites impostos pela natureza orgânica do corpo vêm se sobrepondo e orientando o

desenvolvimento tecnocientífico contemporâneo. A biotecnologia é uma das searas pela qual a ciência de impulso fãustico busca refutar a tese prometeica de que não é possível mecanizar o mundo orgânico, percebe Martins. Trata-se de um caminho ao mesmo tempo assustador e fascinante, mas que vem ganhando espaço na mídia principalmente a partir da década de 1990, com o início do Projeto Genoma Humano, as primeiras clonagens e a modificação genética de alimentos. No entanto, segundo pesquisadores da Fundação Oswaldo Cruz¹⁰, as novas descobertas e criações da biotecnologia são divulgadas com um entusiasmo pouco crítico em relação às reais aplicabilidades de tais avanços na melhoria da condição humana. Esse é o caso, identificado pelos pesquisadores, do alarde midiático em torno do sequenciamento do genoma humano e dos avanços nos estudos com células-tronco, que, no entanto, demonstraram poucos desdobramentos para a medicina aplicada e terapêutica. Os pesquisadores ressaltam a existência de um discurso triunfalista da mídia em relação à biotecnologia, que nos parece afinal ser parte de uma abordagem fãustica, já bastante difundida culturalmente, das possibilidades da tecnociência contemporânea.

Para além da ciência, o desejo de superar limites do corpo vem despertando um interesse constante nas audiências desde a primeira metade do século XX. Já nessa época, nos Estados Unidos, as competições de *endurance* se tornaram bastante populares: eram atividades de ciclismo, de dança, e até uma em que se deveria discursar pelo maior tempo possível, que visavam a levar o corpo ao limite de sua resistência ao movimento incessante. Surgidas no início dos anos de 1920 nos Estados Unidos, as maratonas de dança, por exemplo, eram, a princípio, apenas uma forma de entretenimento, mas se tornaram, após o *crack* da bolsa em 1929, uma opção de renda para casais desempregados. Nelas, pessoas dançavam por até centenas de horas em uma mistura de disputa de resistência e espetáculo, atraídas pela alimentação gratuita durante o evento e pelos prêmios oferecidos. O filme *They shoot horses, don't they?*, de 1969, inspirado no livro de mesmo nome publicado em 1935, mostra as angústias de quatro casais em uma dessas maratonas que permitiam apenas dez minutos de descanso por hora. Era a união entre a lógica do movimento ininterrupto e o ideal americano do individualismo, da superação e da competição, bem nos moldes da fala do apresentador do evento: “Só pode haver um vencedor, pessoal, mas esse não é o *American way?*”. Hoje, as provas de resistência, como em eventos esportivos profissionais do tipo *iron man*, ultramaratonas e disputas em condições extremas, continuam sendo grandes fontes de

¹⁰ AGUIAR, Raquel; SILVA, Paulo Roberto Vasconcellos; JURBERG, Cláudia; PEREIRA, Maria Eveline de Castro. Biotecnologia no noticiário, In: COSTA, Marco Antonio F. da. COSTA, Maria de Fátima Barrozo da (org) **Biossegurança de OGM: uma visão integrada**. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

entretenimento e, principalmente, provêm as mídias de modelos individuais de superação.

Figura 3: Cena do filme *They shoot horses, don't they?*, 1969.



Fonte: Brooklyn Academy of Music

O desejo de neutralizar ou superar os efeitos paralisantes das necessidades fisiológicas do corpo sobre o movimento contínuo, contrasta com o tempo cíclico, típico da pré-modernidade. Jonathan Crary constata que, na atual fase do capitalismo, a periodicidade tem sido substituída por um tempo ininterrupto em que os processos funcionam vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. Nas sociedades agrárias, a sazonalidade da natureza sempre se impôs como determinante da organização do tempo do trabalho humano; hoje, o modelo agroindustrial, apoiado nas tecnologias de modificação genética, consegue muitas vezes sobrepor seu ritmo contínuo ao tempo cíclico dos processos naturais. A emergência do capitalismo relaciona-se com essa necessidade de controle do tempo de produção, através do rompimento do vínculo com a terra e com seus ritmos, sujeitos às condições naturais e à organização comunitária. A fábrica é um espaço autônomo, independente, e constitui um

tempo próprio, homogêneo, composto de processos ininterruptos. (CRARY, 2014, p. 72-73) No entanto, ressalta Crary, até quase a metade do século XX ainda remanesciam tempos e lugares não regulados, nos interstícios entre períodos de confinamento nas instituições disciplinares. Essas “camadas de vida não administrada” aconteciam no cotidiano, desde sempre “inseparável de formas cíclicas de repetição, de noites e dias, estações e colheitas, trabalho e festividades, vigília e sono, necessidades humanas e sua satisfação” (CRARY, 2014, p. 78). A vida cotidiana parecia ser aquilo que estava fora da organização e da institucionalização, o conjunto de hábitos diários e rotineiros que ainda não haviam sido transformados em algo útil, comportamentos que não estavam ligados à acumulação ou ao desenvolvimento humano.

A partir dos anos 1950, alguns autores começam a descrever a colonização dessas frações de tempo pelo lazer organizado, pelo consumo e pelo espetáculo, bem representada pelo aparecimento da televisão, que impõe uma forma padronizada de fruição das horas de lazer, ao mesmo tempo em que extrai valor dessa atividade ao colocar o indivíduo também na condição de consumidor. Essa colonização culmina, na década de 1980, com a redefinição do indivíduo como um agente econômico em tempo integral. (CRARY, 2014, p. 80) Novas tecnologias de comunicação estimulam o indivíduo a assumir um papel mais ativo e promovem a expansão da produção e da circulação de informações, reformulando a maneira como ele se relaciona com o mundo. O agente econômico em tempo integral é consumidor permanente de conteúdo, em suas horas de trabalho, estudo ou lazer, e é também fonte de informação para a produção de novos conteúdos. Crary identifica nos escritos de Gilles Deleuze o esboço do que parece ser uma realidade próxima: uma interface contínua, uma ocupação relativamente ininterrupta de telas que exigem constante interação e que faz desaparecerem aquelas brechas da vida cotidiana livres de intrusões corporativas (CRARY, 2014, p. 85). A ideia de sociedade de controle, proposta por Deleuze na década de 1990, vem dar contornos mais precisos às transformações que ocorriam: se, na sociedade disciplinar, havia uma relativa liberdade na vida cotidiana que ocorria fora dos espaços monitorados das instituições, na sociedade de controle, as brechas desaparecem e “os mecanismos de comando e efeitos de normalização penetram em quase todos os lugares quase o tempo todo e se internalizam de forma mais completa e micrológica do que o poder disciplinar”. (CRARY, 2014, p. 81). Crary enfatiza que, no lugar de suplantarem as formas disciplinares de poder, as formas de controle vieram complementá-las, tornando-se camadas adicionais ao lado de modelos institucionais ainda em funcionamento e até amplificados. (CRARY, 2014, p. 81)

O resultado do esquema de funcionamento ininterrupto no cotidiano parece o

avesso do que um pensamento voltado para o progresso e para a individualidade preconiza: no lugar da mudança, um tempo inflexível, repetitivo e invariável; no lugar da multiplicidade de ideias e desejos, a homogeneização dos objetivos. Se a base de tal engrenagem é um ideal individual projetado a partir de um desejo de constante avanço, as maiores críticas a esse modelo afirmam que tal modo de mobilidade generalizada tem como efeito colateral a uniformização da vida e uma rotina empobrecida de experiências sensíveis e compartilhadas. É verdade que enormes avanços em diferentes áreas foram possíveis devido a esse pensamento voltado para o progresso; no entanto, percebe Peter Sloterdijk, a ideia de uma engrenagem perpétua de mobilidade evidencia um paradoxo. A lógica do mover-se para continuar movendo-se, avançar para continuar avançando, aduz à imagem do autômato, uma operação eternamente *prisioneira* do fardo de se auto-operar e aprimorar. Na arte da automação, agentes humanos não podem ser diferenciados de máquinas inteligentes (SLOTERDIJK, 2009, p. 07). Objetivamente orientadas para metas que pouco variam de indivíduo para indivíduo, ou que pouco variam na medida em se avança — sendo apenas talvez mais do mesmo, as ações tornam-se então meras operações e as mudanças se dão no interior de um espaço de previsibilidade.

Nesse contexto, artistas, estudiosos e até a cultura *pop* denunciam o empobrecimento da experiência variável. Assim se, por um lado, há o desejo de vencer a barreira do sono, por outro, a exigência de estar constante e produtivamente ativo não evita que proliferem críticas a uma “sociedade de adormecidos”, imagem recorrente no cinema e outras artes. As referências ao sonambulismo, à cegueira ou aos zumbis denunciam um modo de operar automático, em que a mobilidade contínua resulta em apenas mais do mesmo, sem espaço para a irrupção da contingência. Em um estudo sobre a figura do zumbi na cultura *pop* contemporânea, Daniel Serravalle de Sá explica que origem histórica desses seres está relacionada às práticas de vodu, típicas das Américas Caribenha e Latina. Entretanto, absorvida pela cultura *pop* americana, ela vem sendo utilizada, ao longo do século XX e no século XXI, como metáfora cultural na qual os processos de “zumbificação” normalmente representam massificação das opiniões, perda progressiva de capacidade de raciocinar de modo crítico e independente, apatia e insensibilidade emocional (SÁ, 2014, p.209). Se, em suas primeiras aparições em produções midiáticas, os zumbis serviam como metáfora para o trabalho escravo em contextos imperialistas ou colonialistas¹¹; na atualidade, eles

¹¹ Daniel Serravalle de Sá cita o filme *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, uma adaptação livre do diário de viagem *Magic Island* (1929), escrito poucos anos antes pelo aventureiro que viveu no Haiti, William B. Seabrook, e o filme *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur. Ambos se passam na América

normalmente se relacionam ao medo das catástrofes, proporcionadas por situações de guerra ou desastres tecnológicos, e apreensões relacionadas à cultura do consumo¹². Conforme afirma o autor, a figura do zumbi, apesar de sua maleabilidade, reaparece, no contexto atual, denunciando novos tipos de servidão transpostos para a conjuntura capitalista do século XX e XXI. (SÁ, 2014, p. 214) O sonambulismo e a cegueira também aparecem como metáfora para uma existência que já parece totalmente moldada por padrões de comportamento e consumo. Somente para citar alguns exemplos de como tais temas são retratados na cultura *pop* e na arte, cabe lembrar aqui o romance de ficção científica de 1955, *The Body Snatchers*, de Jack Finney. Transformado em filme quatro vezes (1956, 1978, 1993 e 2007), a narrativa expressa o sempre atual temor de uma sociedade que perde a “humanidade” e se torna um coletivo de sonâmbulos, um conjunto funcional de meros operadores em um mundo onde tudo corre com tranquilidade, sem os sobressaltos e imprevistos dos seres emotivos. No filme, após uma discreta invasão alienígena, que se dá através da captura dos corpos, é preciso, para manter a condição de ser emotivamente afetado, não adormecer, pois o risco é acordar como um “sonâmbulo” que não questiona sua nova condição.

Já a cegueira foi tematizada pelos artistas Marcelo Denny e Marcos Bulhoes, que nos anos de 2012, em São Paulo, 2013, em Paris, e 2014, em Nova Iorque, levam às ruas seus também atualíssimos e globais compradores na performance CEGOS, em que pessoas vendadas, indiferenciadas e apáticas parecem não enxergar criticamente seu próprio comportamento, caminhando sem parar, sempre em frente e em ritmo constante com suas sacolas de compras, ignorando o ambiente ao seu redor.

Assim, se a liberdade é vista em nossos dias, como ressalta Sloterdijk, como liberdade para mover-se, por outro lado, essa mesma mobilidade, por estar baseada em sistemas de produção e consumo que parecem penetrar a vida e a subjetividade de todos indiscriminadamente, é também criticada como um tipo de servidão. Tendo em vista essa contradição entre um estado aparentemente livre de mobilidade ininterrupta e a percepção de que seguimos como meros operadores de engrenagens sem variações, é preciso investigar o que é a liberdade nos dias atuais e o que significa ser ativo. Em que medida a ação engendrada no interior desse modelo de mobilidade é capaz de produzir efetivamente variações ou

Caribenha e têm como mote a manipulação de povos nativos por feiticeiros vodus.

¹² Os filmes citados pelo autor são *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George Romero, que inaugura o conceito de “apocalipse zumbi” e mostra o temor de uma catástrofe da humanidade provocada por um tipo de radiação, e *O Despertar do Mortos* (1978), do mesmo diretor, que, a partir de cenário apocalíptico semelhante, tematiza o consumo irracional por meio dos zumbis, cujo objetivo é devorar a carne humana, comparando-os a pessoas que se refugiam no interior de um shopping, entregando-se ao consumo desmoderado de bens mesmo em uma situação de eminente perigo.

acontecimentos? E por que a valorização da individualidade não parece dar escoamento a modos de existir que escapem aos padrões estabelecidos? Na próxima seção investigaremos tais questões, tentando compreender qual o alcance da liberdade para ser e fazer em nossos dias e quais são os seus limites. Interessa-nos também verificar o papel do acaso em tal engrenagem: por que afinal rejeitamos tanto o imprevisível? E, por fim, debruçamo-nos sobre o que parece ser a mais anunciada catástrofe de tal modelo: a exaustão do corpo que não aguenta mais.

Figura 4: Performance CEGOS. Paris, 2013.



Fonte: Jornal Tribuna do Norte

I.1. Mobilidades coreografadas: a vida como projeto e o temor do risco

Difícil imaginar que a obra de um filósofo da atualidade tornar-se-ia um *best-seller*, mas o diagnóstico realizado por José Gil acerca da sociedade portuguesa contemporânea, em *Portugal hoje – o medo de existir*, tornou-se um sucesso de vendas em seu país. Talvez seus leitores tentassem buscar ali as respostas para o “angustiado sentimento de vazio” (FERRAZ, 2010, p. 87) que persiste, apesar da acumulação de prazeres instantâneos e da intensa mobilidade de seus corpos. Em um ambiente de multiplicidade de experiências ofertadas, a sensação de liberdade parece, muitas vezes, advir da possibilidade de experimentar o máximo de opções possíveis. José Gil ressalta como a constante circulação por entre pequenas coisas, os rápidos investimentos e desinvestimentos, conexões e desconexões típicos da maneira atual de se lidar com uma multiplicidade de ofertas e interesses provocam uma “ilusão de liberdade”, através da qual parece ser possível experimentar um desejar diverso e rico (GIL, 2012, p. 46). O problema, segundo o autor, é que o movimento frenético que leva de uma tarefa a outra, de um empreendimento a outro, de um pensamento a outro, de um afeto a outro, coloca o indivíduo em um trânsito permanente para parte nenhuma (GIL, 2012, p. 47). Os objetivos que orientam nossas ações são continuamente superpostos, superados por outro ainda mais atraente, causando a sensação de não terminar coisa alguma e criando um tipo de engrenagem de perpétua mobilidade, que nunca chega a seu destino final.

Esse movimento incessante entre rápidas conexões poderia ser interpretado como uma continuidade de pequenas inscrições, no entanto, segundo Gil, a natureza provisória dos objetivos, feitos e prazeres revelam, na verdade, um contínuo de não-inscrição. Em uma leitura da obra do filósofo, Maria Cristina Franco Ferraz explica que, pela perspectiva psicanalítica, ao se referir a não-inscrição, o autor refere-se à “dificuldade crescente de se deixar afetar por outros corpos e eventos, dificultando (ou mesmo inviabilizando) tanto a sedimentação da experiência quando a produção do sentimento de continuidade” (FERRAZ, 2010, p. 86). Gil considera, portanto, que há uma “ilusão” de liberdade e movimento, pois a escala na qual acontecem tais investimentos é pequena e os sentidos extraídos das experiências são também apequenados. (GIL, 2012, p. 47) Esses rápidos e diminutos

interesses e conexões não provocam efetivas rupturas nos modos de pensar e agir já estandardizados, uma condição que o autor chama de *enclausuramento dos sentidos*, já que eles não se desprendem além das fronteiras já experimentadas. É no interior desse território fechado, já demarcado, que o indivíduo se move plenamente à vontade, sem entraves, cultivando a “ilusão” de um vivido ilimitado (GIL, 2012, p. 48)

Ferraz relaciona esse movimento ilimitado do corpo no interior de um território já conhecido ao aspecto da fluidez, abordado na seção anterior. Ela chama atenção para a relação entre uma mobilidade deslizante e um espaço liso, sem obstáculos e aparentemente sem regras. A lisura torna-se quase uma obsessão nos dias atuais, uma intensa rejeição a todo tipo de ranhura, fenda, porosidade ou rugosidade que possa tornar áspera uma superfície. Um forte exemplo é identificado por Paula Sibilía no que ela chama de “moral da pele lisa” (SIBILIA, 2012), uma tendência, muito disseminada pela mídia e pela publicidade, a assumir como “falha”, “defeito” ou “imperfeição” os sinais naturais de envelhecimento do corpo, como as rugas, e outras marcas da pele, como celulites, estrias, espinhas ou, até mesmo, pelos e poros. A superfície “sem falhas” é antes de tudo “purificada” de todas essas “imperfeições”. Daí o grande número de procedimentos estéticos e tecnologias de edição de imagem que tem como objetivo principal “apagar” tais marcas. Se o padrão de beleza midiaticamente propagado na atualidade manifesta a moral da superfície lisa, costumamos também avaliar como belos os movimentos de natureza mais fluída, sem interrupções e sobressaltos.

No entanto, para além da beleza, a obsessão pelo liso é também uma compulsão pelo deslizar, como a mobilidade que se dá em uma superfície sem rugosidades que se interponham ao movimento. O exponencial crescimento das autoestradas nas últimas décadas do século XX é um signo desse desejo crescente pela mobilidade sem interrupções. O sistema francês cresceu de 1125 km no ano de 1970 para 11000 km no ano 2000¹³; e, de 1995 a 2005, a distância percorrida por autoestradas portuguesas cresceu mais de 600%, de 314 km para 2341 km¹⁴. Tais vias, destinadas ao fluxo livre de tráfego de alta velocidade, não possuem sinais de trânsito, cruzamentos ou acessos a propriedades. Os fluxos de entrada e saída são controlados, sendo permitidos apenas em pontos específicos com trevos e rampas. Não é possível parar na autoestrada; aliás, não há porque parar. O modelo de mobilização de tais vias é o da não aderência, da não inscrição, trata-se de um espaço que estimula a sensação de

¹³ Fonte: SENNA, Luis Afonso dos Santos; MICHEL, Fernando Dutra. **Rodovias auto-sustentadas: o desafio do século XXI**. Rio de Janeiro: CLA Editora, 2007.

¹⁴ Fonte: PEREIRA, Raquel Susana da Costa. *Convergência vs divergência na União Europeia: os casos da região Norte de Portugal e da Gliza em Espanha*. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela, 2009.

livre trânsito, mas que impõe um tipo de circulação regulada e padronizada. Assim como automóveis nas autoestradas, os corpos mobilizados sob a lógica da fluidez por superfícies lisas transitam sem entraves exteriores, mas na mesma proporção em que deslizam são desestimulados a manifestar outro tipo de mobilidade que não se caracterize pelo avanço, pela continuidade e pela velocidade. Nesse contexto, o outro é abolido: as vias de livre trânsito não suportam os desorientados, os hesitantes, os lentos; o espaço, alisado, torna-se o lugar onde nada ocorre, nenhum evento, nenhum imprevisto, apenas a intensificação do próprio movimento.

A ideia de movimento em fluxo contínuo e autônomo é constantemente associada a certa noção de liberdade, mas essa, é claro, é apenas uma maneira de entender o termo, cultural e historicamente delimitada. Em uma análise genealógica da noção de liberdade, Nikolas Rose ressalta que, por um lado, conforme o entendimento de muitos sociólogos, a atual concepção do termo está relacionada ao caráter particular das relações econômicas transacionadas sob os moldes do capitalismo. O funcionamento do mercado é, ao mesmo tempo, dependente e produtor de um modo de vida baseado na liberdade de produção e consumo, que trata os indivíduos como entidades isoladas em consonância com uma fragmentação e pluralização geral de valores sociais e formas de vida. (ROSE, 2004, p. 66) Por outro lado, o autor também nos convoca a pensar em como o valor da liberdade ocupa um papel central nas tecnologias de governabilidade, questionando a ideia de que governo é a antítese da liberdade. Ao contrário, os governos liberais dependem da criação de zonas de liberdade, como o mercado e a sociedade civil, nos quais os indivíduos estejam sujeitos apenas aos limites da lei e não às autoridades políticas. Obviamente, essa liberdade vem acompanhada de meios de moldar e administrar as condutas. (ROSE, 2004, p.69) Mesmo no modelo disciplinar, a administração da vida nas prisões, asilos, fábricas e outras instituições trata de conciliar o gerenciamento dos indivíduos com a compreensão de que não se lida com escravos, mas com pessoas livres. (ROSE, 2004, p.67)

A liberdade, segundo o autor, não deve ser pensada como um conceito absoluto, mas como um termo operativo, como uma prática relacional e contextual, o que permite analisá-la de forma crítica e histórica (ROSE, 2004, p. 94) e identificar os eixos sobre os quais a governabilidade desenvolve suas tecnologias. Um deles é a responsabilização, cita o autor: predominante no final do século XIX e início do século XX, ela possibilitou, através da disseminação da ideia de normalidade, a regulação dos comportamentos sem afetar a privacidade das famílias. Já a partir de meados do século XX, a liberdade fundamentou-se mais predominantemente na autonomia, como a capacidade individual de realizar seus

desejos, de atingir o máximo potencial através do próprio esforço e de determinar o curso de sua vida através de escolhas particulares. (ROSE, 2004, p. 84) Essa autonomia, como vimos, está intimamente articulada ao consumo, através do qual os indivíduos se diferenciam e fazem escolhas, baseados em conselhos de *experts*, que não se limitam à aquisição de bens, mas dizem respeito à gestão de sua saúde, educação, moradia e segurança, por exemplo. (ROSE, 2004, p.87) Assim, no contexto das sociedades liberais avançadas, a liberdade não é uma luta contra regimes totalitários de poder, mas participa da governabilidade como um modo de organização e regulação comprometido com a maximização das liberdades individuais constituídas sob o eixo da autonomia. A própria maneira de administrar a população depende da capacidade de indivíduos que se tornam livres em um processo que promove valores empreendedores.

O espírito empresarial de gestão passa então a estar impregnado em vários campos da vida e nos coloca em uma posição na qual somos, quase todo o tempo, provocados a tomar decisões e atitudes dentro de um rol de possíveis que permitam a consecução de objetivos específicos no interior de um planejamento (de curto ou longo prazo) que devemos ter em mente. Há uma concepção específica de ação sendo elaborada no interior dessa cultura da gestão de si. A partir de uma noção de sujeito como o ente que age, a ação aparece como o movimento que visa a atingir um objetivo. Essa lógica instrumentalizadora da ação permeia nosso cotidiano quase sem dar tréguas. No entanto, por mais que pareça inquestionável que uma ação é sempre iniciada em vias de atingir uma meta, esta não é sua única forma. Segundo Giorgio Agambem, há três tipos de ação: o agir, o fazer e o gesto. Enquanto o fazer é um meio destinado a um fim, o agir é o fim em si mesmo, ou seja, uma finalidade sem meios. Já o gesto é um terceiro gênero de ação que rompe com “a falsa alternativa entre fins e meios” (AGAMBEM, 2008, p. 13): é a exibição de uma medialidade pura, o tornar visível um meio como tal (AGAMBEM, 2008, p. 13), como o gesto da dança. Estamos constantemente variando entre o fazer e agir, direcionando nossa energia diária ao cumprimento de tarefas, à persecução de objetivos de curto ou longo prazo, procurando otimizar nosso tempo e nossa disposição para funcionar dentro de uma lógica que valoriza a realização de projetos. Nesse contexto, o gesto, conforme definido por Agambem, que é a ação sem finalidade, a exibição de uma medialidade pura, nos parece uma inutilidade, um desperdício de tempo e energia, somente compensado por seu mais potente atrativo: sua capacidade, por não estar vinculado a um objetivo final, de abrir a ação à ocorrência do acontecimento imprevisível. A primeira vista poderíamos achar que não há incompatibilidade entre a imprevisibilidade e a cultura empreendedora, afinal, se esta valoriza a conquista, celebra também a aventura e o risco.

Porém, em uma análise mais atenciosa, é possível verificar que há uma diferença de medida entre a imprevisibilidade possibilitada pela ação inútil, como no gesto, e aquela suportada pela aventura empreendedora: trata-se da diferença entre o que é totalmente novo, que é desconhecido, e o novo que pode ser medido e previsto, que é o risco.

Tendo em vista esse contexto, alguns autores alertam que o hiperestímulo à ação como realização de metas desenvolvido no interior de uma lógica empresarial de gestão de si gerou o medo do desconhecido. Alain Ehrenberg detecta, por exemplo, que a massificação do consumo de medicamentos psicotrópicos tem estreita ligação com esse fenômeno. Ao contrário das drogas tradicionais, que permitem a fuga para uma irrealidade, ou seja, para o desconhecido, tais medicamentos ajudam o indivíduo a enfrentar a realidade, a colocar-se em pé de igualdade com o outro, tal qual a dopagem esportiva, reforçando capacidades corporais e psicológicas para melhor enfrentar a competição (EHRENBERG, 2010, p. 143). Aliás, ele ressalta que a vida mesma é tratada como um esporte profissional, “impulsionando mais a ganhar do que a participar”, ou seja, mais ao objetivo da ação do que a sua medialidade (EHRENBERG, 2010, p. 156) São o que o autor chama de drogas de integração social e relacional que servem para que essa inserção no mundo se dê sem o abandono do abrigo privado: “é uma maneira de se engajar no mundo sem se expor nisso, uma vontade de presença que se exerce na ausência, na qual não é presença senão na forma de imagem pessoal” (EHRENBERG, 2010, p. 168). Ao lado do culto à autonomia e sua consequente aversão à dependência, desenvolve-se um contínuo temor ao desconhecido. O indivíduo, nesse contexto, se esquia de toda imprevisibilidade, inclusive de sua própria: ausenta-se da presença do outro, expondo-se apenas como imagem previamente composta, performando a si mesmo como um projeto bem-sucedido.

Um exemplo interessante desse temor ao imprevisível é analisado pelos filósofos Alain Badiou e Nicolas Truong. Eles detectaram que até o amor, em nossos dias, tem deixado de ser uma aventura. Pesquisando os sites de relacionamentos, observam que tais ferramentas se propõem a encontrar um amor tão bem previamente selecionado para o indivíduo que não haveria a possibilidade de dar errado. É isso que vendem os slogans publicitários de tais sites: um amor sem acaso, sem risco, sem tombos¹⁵. A mesma fórmula utilizada pelo famoso aplicativo *Tinder*, que indica, em determinado raio de proximidade, aquelas pessoas que teriam um perfil adequado aos seus gostos (mais precisamente uma imagem adequada) para o

¹⁵ Badiou e Truong exemplificam com alguns slogans franceses do site de relacionamentos Meetic: “Tenha o amor sem ter o acaso”, “Você pode amar sem cair de amores”, “É perfeitamente possível amar sem sofrer!” (BADIOU E TRUONG, 2013, p. 11)

início de uma conversa interessada. Além de tentar diminuir as possibilidades de fracasso de uma aproximação ao acaso, o que esse aplicativo propõe é uma otimização do tempo e do investimento. Para que arriscar uma aproximação de alguém que não tenha o mesmo objetivo imediato? No lugar da imprevisibilidade de uma relação iniciada ao acaso, o *Tinder* é uma ferramenta para aqueles que não pretendem desviar de seu foco, para aqueles que não querem ser vítimas do inesperado.

Curioso é notar que, apesar do temor à imprevisibilidade, a ideia de assumir riscos é constantemente invocada nos manuais de sucesso do indivíduo empreendedor do século XXI. No entanto, afirmam Badiou e Truong, o risco é sempre calculado. Arriscar-se, para o espírito empreendedor, é tomar uma atitude ousada, é optar pela ação que poderá dar mais retorno, mas que poderá também causar os maiores estragos, caso falhe. É o tipo de escolha que só se pode fazer em um universo de consequências previsíveis, no qual é possível calcular possíveis ganhos e possíveis perdas e optar se o investimento vale o risco. Arriscar-se, para o indivíduo autônomo de hoje, é única e exclusivamente função de sua capacidade de antecipar o futuro e agir sem medo de fracassar, assumindo possíveis erros como sua responsabilidade e acertos como vitória pessoal. Em umas das perspectivas de ação definidas por Agambem, na qual há sempre um objetivo a orientar o agir, só há espaço para o acerto ou o erro, a conquista ou o falha, a vitória ou o fracasso. O risco calculado insere-se nessa equação. Por outro lado, quando ignoramos objetivos e não fazemos previsões de perdas e ganhos, abrimos finalmente caminho para o risco do imprevisível, cenário no qual não há vitória ou fracasso, apenas acontecimentos.

O problema da imprevisibilidade é que ela nos coloca diante do que nos parece a maior ameaça a nossa liberdade: a “influência” do outro em nossas vidas. Junto ao crescimento da produção industrial, como vimos, surgiu uma temporalidade mensurável e controlável, que se contrapunha à dependência que as sociedades tradicionais tinham em relação aos ciclos da natureza. A industrialização agropecuária e a tecnologia que a viabiliza, como a criação de materiais geneticamente modificados com qualidades mais valorizadas ou resistentes a condições adversas, buscam impor um ritmo próprio à produção, superando a “influência” e imprevisibilidade das condições naturais nos processos de vida. Não importa se os “outros” são as outras pessoas com as quais nos relacionamos ou a própria natureza: é preciso neutralizar seus efeitos sobre nossa mobilidade para que tenhamos controle dos riscos assumidos. Nossa atual aversão à dependência é, portanto, também aversão a qualquer coisa que possa impedir ou dificultar nossa mobilidade autodeterminada.

Ser ativo hoje significa, assim, estar constantemente, de maneira automotivada, na

direção de realizar objetivo, nem sempre estáveis ou definitivos, mas, ao contrário, certamente superáveis por outros. A ação, nesse contexto, é, como identificou Agamben, uma maneira de agir com uma finalidade, na qual interessa menos o processo e sua medialidade e mais as metas a serem alcançadas. Essa concepção da ação deixa pouco espaço para resultados diferentes de positivo ou negativo: quando há um objetivo a ser atingido, trata-se apenas de ganhar ou de perder. Nesse contexto, o risco, no sentido de se optar por metas ousadas, é incentivado, mas é preciso calculá-lo e levar em conta as chances de falha e as perdas decorrentes. É preciso estar no controle. É assim que a imprevisibilidade e tudo aquilo que tende a inibir a ação e o domínio sobre ela tendem a ser descartados. A dependência e a condição de ser afetado pelo mundo são cada vez menos valorizadas pelo indivíduo autogestor, em sua ânsia e crença em dominar sua própria mobilidade. A ação engendrada no interior desse modelo, apesar de promover a autonomia e a individualidade, parece produzir poucas variações, pois está constantemente submetida a padrões de valoração e aceitação promovidos pelo mercado, restringindo a potência de liberdade e do jogo do acaso.

Após tal explanação sobre o imperativo e as condições da mobilidade em nossos dias, com a identificação de seus principais atributos e contribuições ao modo de vida contemporâneo, podemos enfim retornar ao nosso principal objeto, que é o movimento dançado, em um questionamento inicial: quais as vias que o regulam? Como vimos na primeira parte do capítulo, a dança cênica ocidental se vale, desde a primeira metade do século XX, da fluidez como definidora de sua essência. Nessa perspectiva, cabe indagar: trata-se também de fluir sobre um espaço liso, sem entraves, mas, ao mesmo tempo, sem imprevistos e atravessamentos afetivos? Será que a sensação de liberdade promovida pela dança também se desenvolve como um livre fluir por territórios lisos? Ou, ao contrário, a dança permite o desenvolvimento de uma mobilidade fundada na imprevisibilidade, errante e vulnerável?

O pesquisador Andre Lepecki, interessado em compreender a relação entre o desenvolvimento da dança cênica ocidental e o ideal moderno de mobilidade, concentra parte de seus esforços em identificar os dispositivos acionados por uma das principais práticas estruturadoras da arte da dança desde o século XVI: a coreografia. Lepecki explica que a primeira versão da palavra “coreografia” foi cunhada em 1589, dando título a um dos principais manuais de dança da época, o *Orchesographie*, do sacerdote jesuíta Thoinot Arbeau. A palavra é a aglutinação dos termos dança (*orchesis*) e escritura (*graphie*), propondo uma fusão, como percebe o pesquisador, entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve, definindo o corpo moderno como uma entidade linguística. (LEPECKI, 2006, p. 22-23)

Narra-se que um jovem advogado chamado Capriol foi à Paris visitar seu antigo mestre matemático, que também era sacerdote jesuíta e mestre de dança, e lhe solicitou que lhe ensinasse essa arte. Capriol desejava aprender a dançar para melhorar seu convívio em sociedade, pois a considerava uma importante modalidade de socialização. Lepecki chama atenção para a poderosa parceria, que marca o ponto crucial em que a dança encontra seu novo destino como coreografia:

Há aqui um poderoso duo fundacional para considerar a relação ontológica da coreografia com a força da lei. Um par masculino que dança em um espaço psicofilosófico, teológico e sexualmente definido, triangulado por duros discursos e disciplinas: matemática, religião, direito. (LEPECKI, 2006, p. 56, tradução da autora)¹⁶

O surgimento da orquesografia como prática, defende Lepecki, é uma chamada de e para a lei, na qual elementos não cinéticos, como a escritura, cumprem importante função. (LEPECKI, 2006, p. 56)

Em um primeiro momento, no livro *Exhausting dance*, Lepecki define a coreografia como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com uma escritura. (LEPECKI, 2006, p. 22) Desde o Renascimento, afirma, na medida em que a dança buscava sua autonomia como arte, ela se entrelaçou com o desenvolvimento desse grande projeto do Ocidente chamado modernidade, afirmando-se como um “modo cinético de ser no mundo”. Nesse contexto, a coreografia seria uma forma de atuação centrada na exibição de um corpo disciplinado que encena o espetáculo de um ser humano pleno, em sua própria capacidade de se colocar em movimento. (LEPECKI, 2006, p. 23) Mais adiante, em um artigo escrito em 2007, Lepecki amplia essa noção, afirmando que a coreografia não é apenas uma disciplina ou tecnologia do corpo, um modo de composição ou um tipo registro, mas um aparato, ou seja, um mecanismo que simultaneamente distribui e organiza a relação da dança com a percepção e com a significação, acionando regimes de visibilidade e invisibilidade, significância ou insignificância. (LEPECKI, 2007, p. 120) Ele cita, por exemplo, o primeiro exercício do manual publicado por Arbeau, que consistia em uma marcha marcial ao ritmo de uma percussão militar, mostrando as possibilidades utilitaristas que a coreografia adiciona à dança. (LEPECKI, 2007, p. 123)

O que o projeto coreográfico faz é, portanto, subordinar a dança a um regime de

¹⁶ “He aquí un poderoso duo fundacional para considerar la relación ontológica de la coreografía con la fuerza de la ley. Una pareja masculina que danza en un espacio psicofilosófico, teológico y sexualmente definido, triangulado por duros discursos y disciplinas: matemáticas, religión, derecho”.

significação e comando, e a corporeidade, a certos modelos de constituição e mobilidade. Há indícios de tirania nessa forma de captura e, não por acaso, é tão constante, na história da dança ocidental, a denúncia desse modo de disciplinamento do corpo. Não é de surpreender, ressalta Lepecki, que a liberação da dança com relação ao aparato coreográfico tenha sido iniciado e levado adiante não apenas por mulheres, mas por mulheres que reivindicavam um devir-minoritário em suas coreografias — o devir mulher, o devir negro, o devir indígena, o devir criança, o devir animal, molecular, imperceptível, como Isadora Duncan, Martha Graham e Loie Fuller (LEPECKI, 2007, p. 123). Inevitavelmente, prossegue o autor, as estratégias utilizadas por tais mulheres recaíram também em um modo coreográfico de fazer dança, mas ao menos implementaram uma reformulação que distanciou os novos modos de suas formas originárias e majoritárias. (LEPECKI, 2007, p. 123)

A questão mais atual para Andre Lepecki e para muitos artistas é identificar maneiras de fazer dança que se distanciem do modo de fazer coreográfico.¹⁷ As estratégias consistem em desafiar os dispositivos que compõem tal regime, nesse caso, não apenas o imperativo do fluxo contínuo e os códigos — piruetas, arabesques, saltos, etc. —, mas a figura de poder do mestre/coreógrafo presente ou ausente e a figura do sujeito dançante pleno, encerrado em si, com domínio sobre si mesmo. Em grande parte de sua trajetória de pesquisa, Andre Lepecki vem fazendo um verdadeiro mapeamento de tais estratégias, identificando importantes artistas neste cenário: Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, William Poppe. L, dentre outros. Para isso, ele amplia sua abordagem do coreográfico para além dos limites da dança, mostrando que o estudo de dança pode adentrar outros campos artísticos (acrescentaríamos, outros âmbitos da vida), pois se trata, prioritariamente, de pensar as relações entre corpo, subjetividade, política e movimento. (LEPECKI, 2006, p. 20) A coreografia seria portanto uma forma de ação política, no sentido de que é nada mais que “a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT apud LEPECKI, 2012, p. 46).

Nesse caminho, o próprio Lepecki propõe, em artigo recente, uma relação inusitada entre coreografia e mobilidade urbana, mostrando como o termo “coreográfico”

¹⁷ Laurence Louppe, por exemplo, propõe uma distinção entre os conceitos de coreografia e composição. Segundo a autora, conforme citado por Marie Bardet, a composição não é, como a coreografia, um molde que vem do exterior, mas algo que se realiza a partir das dinâmicas na matéria. O coreógrafo contemporâneo compõe, pois age e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. (LOUPPE apud BARDET, 2014, p. 152) Realmente, em sua maioria, os coreógrafos contemporâneos compõem a partir da proposição de motivos aos dançarinos, observação dos movimentos criados e posterior ação diretiva sobre esses movimentos, modificando encadeamentos, dinâmicas e trajetórias. Assim, as composições de dança contemporânea costumam ter estrita relação com a corporeidade dos dançarinos que participam do processo de criação, ou seja, não são a simples imposição de uma sequência de passos a ser executada.

pode ser aplicado para se compreender as formas de manifestação do movimento na cidade. A pólis, afirma, se representa como o espaço no qual sujeitos supostamente livres circulam. Ela é um palco para a representação de uma “automobilidade”, entendida como espaço privilegiado de subjetivação. (LEPECKI, 2012, p. 49) Uma das figuras mais emblemáticas dessa orquestração da mobilidade urbana é a polícia¹⁸, pois é aquela que chama para si o monopólio sobre a determinação do que constitui um espaço de circulação. (LEPECKI, 2012, p. 51). A polícia “se constitui como um sistema de presença e um vetor de força que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão” (LEPECKI, 2012, p.53).

Para não deixar dúvidas sobre o tipo de aproximação que pretende, o autor cita o trabalho *Tatlin's Whispers #5*, da artista e performer Tânia Bruguera, no qual dois agentes da Polícia Montada Anti-Motim Metropolitana de Londres usam as suas técnicas de controle de massas no espaço do museu. Conforme observa Lepecki, eles efetivamente conseguem, inclusive sem muitos percalços, mover os cidadãos, separando-os em grupos, empurrando indivíduos, ordenando deslocamentos, etc. O comando policial, conclui, é extremamente eficiente coreograficamente.

A mobilidade aparentemente livre está impregnada de dispositivos de regulação. A razão instrumental e as noções de avanço e progresso dão o tom das ações de automobilização individuais; nesse sentido, elas são a coreografia da mobilidade cotidiana. Segundo Andre Lepecki, a coreografia é “uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos de uma escrita” (LEPECKI, 2006, p. 22, tradução da autora)¹⁹, a coreografia “remecaniza o corpo de modo que ele possa representar a si mesmo como um ser-em-movimento” (LEPECKI, 2006, p. 24, tradução da autora)²⁰. A coreografia é, desta forma, uma maneira de condicionar o movimento mas também a construção subjetiva: ela demanda uma submissão a vozes de comando e o desejo por regimes disciplinares que permitam a realização de uma sequência pré-ordenada de passos, poses e gestos que, no entanto, deve parecer espontânea (LEPECKI, 2006, p. 26). Há, aqui também, uma aparência de liberdade apoiada na fluidez e continuidade de movimentos que mascara o seu próprio imperativo: o da mobilidade em um tempo que avança e da autogestão como um ser sempre

¹⁸ Lepecki cita também a função coreográfica da arquitetura na cidade, como aquela que impõe modos predeterminados de circulação.

¹⁹ “como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las ordenes de la escritura”

²⁰ “...la coreografía surge em la modernidad temprana para remecanizar el cuerpo de manera que pueda representarse a si mismo como un total ser que genera movimiento”

em/para o movimento.

Figura 5: *Tatlin's Whispers #5*, de Tânia Bruguera. Tate Modern's Turbine Hall Bridge, Londres, 2008.



Fonte: Literal Magazine

Se é urgente identificar linhas de fuga que permitam que a dança escape dos domínios dos modos tradicionais do fazer coreográfico, o mesmo vale para as já preordenadas configurações de circulação na cidade, e até mesmo para as formas de mobilidade e ação atravessadas pela lógica funcionalista e produtivista de mercado, todas encampadas pelo ideal de mobilidade em fluxo e avanço contínuos. Para Andre Lepecki, trata-se de poder “agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que

não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta” (LEPECKI, 2012, p. 49). E pergunta-se: “podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular?” (LEPECKI, 2012, p. 49)

Os questionamentos de Lepecki são extremamente pertinentes no cenário das últimas três ou quatro décadas, no qual obras experimentais evidenciam certo esgotamento da relação da dança com o movimento em fluxo. Artistas questionam o que parecia ser a ontologia política da dança mediante a inserção de outras escalas de movimento (casos específicos serão citados nas próximas seções). Alguns percebem tais estratégias como uma verdadeira traição à suposta essência e natureza da dança, pois elas negam o elemento que lhe parece fundador, o movimento. No entanto, para Lepecki, são propostas poderosas para outros modos de experimentação da mobilidade e da ação. (LEPECKI, 2006, p. 35) Assim, por um lado, tais estratégias realmente apontariam linhas de fuga para o imperativo moderno da mobilidade contínua já incorporado pela dança como seu elemento fundador; por outro lado, elas também dão visibilidade ao esgotamento desse modelo, evidenciando que há certa insustentabilidade nessa maneira de submeter o corpo a um irrefreável processo de otimização e progressão, bem como de submeter sua mobilidade a um ordenamento, a um aparato que constantemente a captura em regimes de significação e visibilidade, restringindo suas potências.

Pensando, como sugere Lepecki, que passamos por um momento de possível exaustão de certa relação da dança, ou do ser humano, com o movimento, abordaremos, na próxima parte, o tema bastante atual do esgotamento. Se, por um lado, a cultura da superação nos impulsiona a colocar em andamento uma engrenagem perpétua de mobilização para a melhoria, por outro lado, os corpos que viabilizam esse avanço parecem dar sinais de que não aguentarão por muito mais tempo tal condição. Por mais que os impulsos fáusticos da ciência vislumbrem o aprimoramento infinito do corpo e a superação de fragilidades que reduzem sua produtividade, a organicidade ainda teima em reivindicar seu tempo improdutivo de repouso e até mesmo seu direito à falência. A princípio, a exaustão parece uma ameaça que nos espreita incessantemente, incutindo em nós o pensamento de que em breve teremos que lidar com a ausência dos recursos ora disponíveis: o esgotamento de matérias-primas e recursos naturais, mas também de energia, de motivação, de vontade. Parece-nos que se trata de um caminho sem volta, uma dívida pela qual teremos que pagar por conta dos excessos de um querer

sempre insatisfeito. A exacerbação da mobilidade parece ter gerado seu próprio antídoto ou sua própria insustentabilidade. Os discursos alarmantes sobre alterações climáticas e ameaças de escassez são o epicentro dessa sensação de risco iminente, para a qual, se não frearmos o desejo infinito de avanço, ele mesmo esgotará suas condições de possibilidade. O mesmo se passa nos corpos individuais que, atuando no limite de suas forças, solicitam cada vez mais a interseção de medicamentos, terapias e outros recursos que os façam adiar o esgotamento inevitável. Porém, nem tudo é negativo em um cenário de exaustão: atravessando essa generalizada visão catastrófica do futuro, vozes dissonantes se avolumam para celebrar as possibilidades do esgotamento, as potências do não.

I.2 Mobilidades exauridas: a crise do movimento e o corpo que não aguenta mais

Inspirado nos eventos chamados maratonas de dança (*walkathons*), que ocorriam mais predominantemente na década de 1930, nos Estados Unidos, o artista Phil Collins criou o trabalho *They shoot horses, don't they?*. Trata-se de duas gravações em vídeo de uma maratona de dança de um dia promovida pelo artista na cidade de Ramallah com nove jovens palestinos. As músicas que embalam os passos são sucessos mundiais das últimas três décadas, como a música tema do filme *Fame* e *La isla bonita*, da cantora Madonna. A exibição é feita em uma instalação montada com dois vídeos simultâneos de sete horas. Os jovens dançam animadamente, realizam suas performances para a câmera, exibindo-se, e, às vezes, descansam sentados ou dançam desmotivados mostrando sinais de exaustão.

Figura 6: Stills from they shoot horses. Phil Collins. 2004



Fonte: Art Tattler International

Não há muitos relatos do artista Phil Collins sobre este trabalho, mas ao realizar a filmagem com jovens palestinos em Ramallah ao som de música *pop*, ele expõe a dureza de uma realidade de ares ainda colonizadores. Não se trata de um concurso, não há prêmio para o vencedor, a vantagem é ser visto, é ter sua imagem em um vídeo rodando por exposições de arte em todo o mundo. Os jovens são atraídos, e a imagem vaidosamente exibida de seus corpos animados, incansáveis em seu fluxo próprio de movimento e, por fim, exaustos é explorada pelo artista para evidenciar como estes corpos estão atados a uma noção específica de ser e mover-se livremente, colocando a seguinte questão: tanto movimento para quê?

Tal angústia também é detectada por Julio Cortazar, escritor argentino atento aos mal-estares de seu tempo, que descreve primorosamente em *La autopista del sur* como a engrenagem infinita de mobilidade e velocidade, que nos coloca em continuo avanço, parece, ao fim de tudo, sem real justificativa:

“...No se podia hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos que lo rodeaban, no pensar...Y en la antena de la radio flotaba locamente la bandera con la cruz roja, y se corria a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por que tanto apuro, por qué esa carrera em la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante”

Mais do que obscurecer nossa percepção a outras possibilidades de vivenciar o tempo e o espaço, a experiência de liberdade erigida no interior do modelo instrumental e individualista de mobilidade está constantemente ameaçada pelos limites de sua própria exacerbação. Índícios de exaustão, cansaço, esgotamento, imobilidade e paralisia pairam sobre os corpos e desafiam à superação a matéria, ainda orgânica, da qual são feitos os corpos. Assim, a automobilização generalizada nos coloca hoje diante do que pode ser o seu esgotamento: uma imobilidade geral pela exaustão ou pela catástrofe. Conforme ressalta Sloterdijk, os grandes engarrafamentos de férias de verão representam o fim da ilusão, mostrando que “nós já fomos afugentados do paraíso da modernidade e, no futuro, teremos que aprender o *stop-and-go* da pós-modernidade como o suor dos nossos rostos” (SLOTERDIJK, 2009, p. 08).

No conto mencionado acima, Cortazar descreve o cenário espantoso que é o duplo ameaçador de um acontecimento cotidiano: ele narra a quase completa paralisação de automóveis em uma autoestrada a caminho de Paris, em um engarrafamento, sem causa

identificável, que perdura por dias. Nesse acontecimento absurdo, mas assustadoramente verossímil, a imobilidade dos motoristas e passageiros coloca-os diante da implacabilidade de outro tempo, que, no cotidiano da mobilidade produtiva e frenética, é apenas administrado: do tedioso passar dos dias e das noites, dos efeitos das mudanças de temperatura nos corpos, das necessidades fisiológicas e dos desejos.

A subjetividade automovente típica da modernidade vem mostrando os sinais de uma crise causada por sua própria intensificação. Pensamentos obscuros como a fumaça exalada pelos automóveis, críticas à civilização, motoristas que percebem que não poderão aguentar por muito mais tempo, tudo isso parece ser o prenúncio de uma nova era, o início de uma experiência de transição que vai da atividade moderna em direção a uma passividade pós-moderna (SLOTERDIJK, 2009, p. 08). A catástrofe do imperativo do avanço ininterrupto, aquela que mais nos amedronta, é a exaustão que um dia nos forçará a parar. A cena de um automóvel enguiçado na beira da estrada, mas também do esgotamento de solos e outros recursos naturais, é a imagem da falência de um modo de vida que faz da sobrecarga um costume, pois o progresso não pode parar. À semelhança das máquinas, tratamos os nossos e outros corpos, lançando mão do uso de todo tipo de suplementos, drogas, fertilizantes, pesticidas e hormônios, ou seja, todo tipo de aditivo que permita produzir cada vez mais e mais rápido, evitando enquanto possível o inevitável exaurimento. Na necessidade de impor o ritmo intenso de produção e estar no controle, nosso organismo e até a natureza tornam-se os “outros”, cujos efeitos de restrição em nossa mobilidade devemos neutralizar.

Não por acaso, na medida em que cresce o uso de drogas estimulantes, também surgem novas rubricas para tentar entender síndromes contemporâneas de esgotamento. A Síndrome de *Burn out*, por exemplo, foi descrita pela primeira vez em 1974 pelo médico psicanalista Herbert Freudenberger, como um sentimento de fracasso e exaustão causado por um desgaste excessivo de energia e recursos. Possuindo um diagnóstico ainda impreciso, é uma normalmente relacionada ao trabalho, que se caracteriza também pelo sentimento de ineficiência, evidenciando o descompasso entre o que o indivíduo acredita serem suas obrigações, realizações sobre as quais deposita todo seu esforço, e a incapacidade de dar conta de tudo. *Burn out* significa queimar, consumir-se, sofrer uma combustão completa, e aparece como uma variável contemporânea do estresse, uma operação aparentemente mais amena de deformar pelo tensionamento. Maria Cristina Franco Ferraz ressalta que um dos traços característicos da enfermidade, citada pelo médico Ulrich Kraft no artigo “Esgotamento total”, da publicação *Gehirn & Geist* (Cérebro e Espírito), é a “memória afetada”, causada pela dificuldade de encontrar o equilíbrio entre a tensão e o relaxamento, pela dificuldade de

se adaptar à demanda, o que tem como consequência a sobrecarga crônica dos “sistemas internos de processamento do estresse” (KRAFT apud FERRAZ, 2010, p. 12).

Alain Ehrenberg relaciona o aumento do uso de medicamentos psicotrópicos a um estado de concorrência permanente a que os indivíduos são submetidos. Eles são menos instrumentos terapêuticos e mais um meio artificial de manter-se na disputa quando o “natural” fracassa. “Eles são substâncias dopantes para o indivíduo que, na sociedade concorrencial, tem de ir ao fim de si mesmo” (EHRENBERG, 2010, p. 134-135). Mesmo o descanso, e até mesmo o sono, já são barreiras que começam a ser combatidas por meio da criação de drogas estimulantes que permitem não dormir até quarenta e oito horas seguidas. O que a princípio seria uma droga para o tratamento de distúrbios do sono, por exemplo, o *modafinil*, se tornou interesse de uso militar e também para pessoas que pretendem apenas aumentar seu tempo de produtividade. Ehrenberg enfatiza que, mesmo entre as drogas ilícitas, a dimensão dominante hoje é a da estimulação, típica dos anfetamínicos: é o caso do *ecstasy*, uma droga alucinógena psicoestimulante que permite que um indivíduo dance uma noite inteira sem parar. O autor chama atenção para um ideal de funcionamento ilimitado do indivíduo, em uma concorrência permanente com a multiplicação artificial das possibilidades de resistência tanto física quanto psíquica (EHRENBERG, 2010, p. 155).

A grande catástrofe dessa mobilização constante e generalizada é o fracasso desse projeto: a combustão total, o *burn out*, a fadiga, a inação, a falência e a exaustão. São esses os fins radicais que a todo custo é preciso evitar, mas que estão sempre à vista, pois não basta seguir movendo em um ritmo suave, é exigido e valorizado que estejamos sempre perto do nosso limite de esgotamento sem nunca, no entanto, chegar a ele. O modelo de dedicação intensa e do entusiasmo constante molda o ideal do indivíduo competitivo, empreendedor e vencedor, que se amalgama com um pensamento bem atual que apregoa que é preciso ser “apaixonado pelo que se faz”. Assim, ganham destaque na mídia e na literatura as demonstrações de esforço, à beira de um colapso, de atletas e artistas, que procuram mostrar como um período de trabalho intenso é sempre recompensado com o sucesso inevitável (a grande mídia não costuma veicular casos de grandes esforços que não deram o resultado esperado) e que, no fim das contas, o trabalho extenuante deve ser encarado como um prazer, e não como um fardo. Na esteira da pesquisa desenvolvida por Alain Ehrenbergh, João Freire Filho ressalta que o “culto da performance” aponta para um “dever atlético e empresarial da sociedade, um processo de conversão aos valores supremos da concorrência e da conquista” (FILHO, 2012, p. 43). Nesse contexto, explica o autor,

o esporte se converteu em um generalizado paradigma existencial. Empregado como referente, metáfora ou princípio de ação em domínios cada vez mais extensos da nossa realidade, ele se consolida como um sistema de gerenciamento de si, baseado no engajamento do indivíduo na formação de sua autonomia e de sua responsabilidade (FILHO, 2012, p. 47)

Em sua pesquisa, Filho dá exemplos do que se tornou um conjunto de obras de grande destaque nas prateleiras de livrarias: os “mapas da vitória cartografados por atletas e por técnicos bem-sucedidos”, como *Mente de Campeão*, de Pete Sampras, *Nunca Deixe de Tentar*, com conselhos fornecidos por Michael Jordan, *Transformando Suor em Ouro*, o *best-seller* escrito por Bernardinho, *O Atleta Interior: Como Atingir a Plenitude do Seu Potencial Físico e Espiritual*, de Dan Millman (FILHO, 2012, p. 43) A popularidade desse tipo de literatura mostra a força moral que o esporte adquiriu fora do âmbito esportivo. Trata-se de um discurso de honra ao mérito individual, de uma retórica que proclama que prêmios e recompensas virão para os mais esforçados e habilidosos, aqueles que terão desempenho comparativamente melhor, tal qual ocorre em disputas esportivas. (FILHO, 2012, p. 49)

É nesse mesmo cenário de espetacularização e heroicização de histórias e indivíduos que vão ao extremo do investimento de suas emoções e saúde em um projeto que começam a surgir as demandas pela desaceleração. São experiências, em várias áreas de conhecimento e de práticas, que pretendem figurar como alternativas ao modelo predominante. Em um contexto em que motoristas e todos os outros sentem que não poderão aguentar por muito mais tempo, que ganham visibilidade os projetos de mudanças de hábitos e valores: histórias de pessoas que largaram carreiras consideradas promissoras, mas exaustivas, por uma vida “mais simples”, movimentos de repúdio aos automóveis, ao excesso de consumo e aos produtos industrializados.

Nesse contexto, surgem, por exemplo, movimentos populares como o internacional *slow*, que teve como pioneiro o *Slow Food*, fundado em 1989, e hoje conta com um conjunto numeroso — *Slow Cities*, *Slow Sex*, *Slow Work*, *Slow Schooling*. Na página brasileira do movimento, o indivíduo moderno é definido como aquele que vive submerso numa “corrida de obstáculos” em que “controlar o cronometro até a o último segundo determina nossa existência”. Ressalta-se a desconexão desse indivíduo “com o meio natural e o seu tempo”. A intenção do movimento é “iluminar a possibilidade de levar uma vida mais plena e desacelerada”, que o indivíduo desenvolva a capacidade de “parar e usufruir de um presente prolongado que em muitos casos fica sepultado pelas obrigações do futuro mais

imediatos²¹. Inspirados nesse movimento, multiplicam-se as propostas, nos moldes do esquema mercadológico de produção de modelos estandardizados de vida, que acabam, talvez na contramão do projeto inicial, criando novos modos de consumo: *Slow Fashion*²², *Slow Home* e *Slow Design*²³. Eles propõem o abandono dos processos de produção industrializados em série, que padronizam e empobrecem as experiências cotidianas, em favor de formatos mais lentos e personalizados. Outras propostas de desaceleração do consumo, mais ousadas e consequentemente menos populares, vão ao âmago do problema, questionando a própria necessidade das práticas de produção e consumo e do avanço da economia mundial, como a tese do decrescimento econômico, de Serge Latouche, e os movimentos anticonsumistas, como o *Freegans*.

Figura 7: *Dream of the red chamber: a performance for a sleeping audience*. Nova Iorque, 2014. Foto: Clint Spaulding.



Fonte: Eyes Toward the Dove – contemporary art and culture

²¹ Fonte: <http://movimientoslow.com/pt/filosofia.html>

²² Fonte: Uol Mulher. “Movimento slow fashion defende a produção de peças duráveis e feitas à mão”. Disponível em: <http://mulher.uol.com.br/moda/noticias/redacao/2014/10/29/movimento-slow-fashion-defende-a-producao-de-pecas-duraveis-e-feitas-a-mao.htm> Acesso em 24/03/2015.

²³ Fonte: Hypeness. “5 Movimentos inspirados no Slow Food que se espalharam pelo mundo” Disponível em: <http://www.hypeness.com.br/2013/02/5-movimentos-inspirados-no-slow-food-que-se-espalharam-pelo-mundo/> Acesso em: 24/03/2015

Figura 8: Dream-Over, no Rubin Museum. Nova Iorque, 2015.



Fonte: The Wall Street Journal

A desaceleração e até a paralisia tornaram-se temas também na arte. De um lado, cresce em popularidade o teatro chamado imersivo, que convoca o espectador a tomar parte em todo tipo de atividade junto aos artistas. A regra é não dormir, como propõe o espetáculo, de título pouco misterioso, *Sleep no More*, da companhia de teatro *Punchdrunk*, em cartaz em Nova Iorque desde 2011. No entanto, do outro lado, popularizam-se também os projetos de *sleep-oriented performance*. Em *Dream of the red chamber: a performance for a sleeping audience*, o participante deve retirar seus sapatos e cochilar, enquanto o elenco ao redor performa cenas de gestos repetitivos, baseadas no clássico romance chinês, em um ambiente de luzes turvas e música monótona. A intenção é a de que o espetáculo penetre o subconsciente do visitante. No evento *Dream Over*, realizado no *Rubin Museum* em 2011, o visitante é convidado a dormir debaixo de uma obra de arte escolhida por um curador e, ao despertar pela manhã, contar e interpretar seus sonhos. Também se tornaram bastante populares os *sleep concerts*, produzidos desde a década de 1980 pelo músico Robert Rich, concertos que duram toda a noite com experimentos musicais que procuram estimular o ciclo de sono da plateia. Em um artigo no *The New York Times*, o artista e produtor Mark Russel sugere que o que está em questão é a quebra de um tabu que afirma que é preciso estar

acordado para usufruir de uma obra de arte; ao contrário, diz ele, um estado de sonolência pode ser uma forma legítima de experimentar uma performance.

De um lado, tais eventos parecem apontar para certo esgotamento de uma ideia, muito presente nas artes da performance, de que o espectador deve ter uma postura sempre ativa em relação à obra. O artista liberta-se de sua ansiedade em capturar a atenção do espectador e o corpo deste é liberado de um estado de atenção intensa, seja plena ou dispersa. A distração e até mesmo o sono passam a ser permitidos e estimulados. Por outro lado, o que se vê em algumas obras, como *Dream Over* e mesmo *Dream of the red chamber*, é a captura do sono pela lógica da participação do espectador e da produção compartilhada de sentido. Não mais o espectador consciente, mas sua subconsciência torna-se a parte ativa do jogo; não mais suas ações, mas suas ondas cerebrais e imagens mentais serão determinantes para a realização da obra. Se o sono é a última barreira ainda não vencida pela ciência que busca o aprimoramento do corpo humano, a arte já conseguiu cooptá-lo em seu favor: o cochilo do espectador, anteriormente tão abominado pelos artistas, uma evidência irrefutável de sua indiferença, torna-se o fundamento da experiência da participação da plateia na obra.

As *sleep-oriented* performances, tal qual o movimento *slow* citado anteriormente, são um exemplo de como certas tentativas de desacelerar o ritmo e de questionar a postura sempre orientada para a ação podem endossar a mesma lógica produtivista, na qual mesmo a mais distraída e descompromissada experiência, como o sono, é vista como fonte de criação. Se por um lado, vivemos um momento de grande valorização da força de invenção, é constante também sua captura e transformação em ofertas de mercado, em valor. A demanda por desaceleração, provocada por um modo de vida fundado sobre uma mobilidade em avanço, intensificada, ininterrupta e autojustificável, é sequestrada pela mesma lógica produtivista que procura combater. Assim, o sono passa a ser valorizado não por sua inatividade intrínseca, mas partir do momento em que é possível extrair dele algum valor, algum produto. Similarmente, a opção por hábitos menos vinculados a padrões de consumo determinados pela lógica da rapidez e da descartabilidade, torna-se um estilo de vida, ou seja, um conjunto de mercadorias, na forma de bens e informações que moldam comportamentos a partir de modelos estandarizados. Não se trata aqui de negar as mudanças e perspectiva que tais estratégias promovem e os consequentes ganhos em termos de experimentação, nesses casos como novas formas de fruição e produção na arte e como criação e valorização de outras cadeias de produção e consumo em várias esferas. No entanto, vale a observação atenta e crítica para as capturas dessas experiências pela mesma lógica de mobilidade criadora de valor que tem levado ao esgotamento de horas inúteis, submetendo os corpos, mesmo em suas

demandas por desaceleração, ao imperativo do engajamento produtivo e consumista.

Outra performance baseada no sono vai mais ao cerne da questão da qual tratamos aqui, ao adormecer não a plateia, mas os *performers*. Em *Tickle the sleeping giant #9 - The ambien piece*, de Trajal Harrell, o elenco de seis bailarinos toma a mais popular pílula para dormir vendida nos EUA, chamada *Ambien*, e dormem no chão da galeria por todo o período do efeito da droga, que pode durar de seis a oito horas. O grupo fica exposto ao olhar dos espectadores, tornando-se verdadeiros objetos de exposição. Segundo Andre Lepecki, que fez uma análise desta peça, ao ser colocado em estado de inércia, o bailarino perde sua identidade como “ser em movimento” a serviço de um coreógrafo, perdendo também sua “utilidade” estética tradicional. Há uma perspectiva anticoreográfica nessa obra, que abre espaço para pensar o movimento de outra forma, não a partir de seus grandes deslocamentos, mas através de pequenas percepções. A atividade intencional cede lugar ao apenas “deixar estar”. (LEPECKI, 2012, p.82)

Figura 9: *Tickle the sleeping giant #9 - The ambien piece*. Tokio, 2012. Foto: Yuko Mitsuishi



Fonte: Davidbergè

Trajal Harrel, assim como outros artistas contemporâneos da dança, vem demonstrando, portanto, certa insatisfação com a identidade da dança como um “estar em fluxo” e com a identidade do bailarino como um “ser em movimento”, atravessados pela figura de poder do coreógrafo, que determina e orienta o exercício da mobilidade. Como vimos, Andre Lepecki dedicou o livro *Exhausting dance* a entender recentes obras e artistas que questionam tais pressupostos. No entanto, parte da crítica ainda pensa a dança a partir de paradigmas tradicionais e acusam algumas estratégias coreográficas atuais de “traição à sua natureza”: se não existe movimento, fluxo e continuidade, não é dança, reproduzindo assim um discurso de fixação do que pode ser considerado dança e do que não pode (LEPECKI, 2006, p. 14). Porém, mais interessante do que pensar esta arte sob uma perspectiva que busca nela uma identidade unívoca, seria atentar para o que as recentes produções permitem vislumbrar em relação a um possível “exaurimento” da relação entre dança e movimento, que evidencia não apenas a tensão com sua suposta “essência” mas com uma maneira moderna de se construir subjetivamente. Já são bastante comuns, por exemplo, as interrupções dos fluxos de continuidade bem como a recorrência a estratégias que questionam as figuras de ordenamento do coreográfico. Um dos desafios mais atuais, portanto, parece ser liberar a dança de seu compromisso com o fluxo contínuo e organizado de movimento e com a exibição do corpo do bailarino como signo máximo do autodomínio e da otimização do movimento pelo treinamento coreográfico.

Uma das consequências da ausência de ordenamento, causada pela negação do fluxo coreografado de movimento e também pela negação da identidade do bailarino como gestor de seu próprio corpo, é o surgimento de uma situação de intensa imprevisibilidade. Lepecki relata que, na apresentação realizada no *foyer* do *Haus der Kulturen der Welt*, na cidade de Berlim, em 2009, Trajal Harrel manteve-se durante oito horas escondido atrás de uma das pilastras do *foyer*, observando seus bailarinos e cuidando da proteção de seus corpos indefesos. Se a mobilidade coreografada pode nos colocar diante de um risco calculado, medido a partir de avaliações sobre o que o corpo pode fazer, a imobilidade do corpo adormecido e em estado de total falta de gerência sobre si mesmo o coloca sob riscos incalculáveis. O sono do bailarino em plena exposição é a imagem atordoante do fracasso de um projeto de sujeito que possui amplo domínio sobre seu próprio corpo e movimento. Deitado e inerte sob efeito de uma droga, o bailarino não descansa para retomar sua vitalidade em uma bela dança, ele está dopado diante do olhar de todos, indefeso e incapaz de performar o ideal de si mesmo. Em *Tickle the sleeping giant #9 - The ambien piece*, mesmo a relação de domínio que se estabelece entre coreógrafo e bailarino — um dos itens da crítica de Lepecki

ao modo como a dança se desenvolveu — é de alguma maneira abalada. Apesar dos corpos estarem ali por subordinação às determinações de um criador, suas mobilidades escapam ao seu controle. Iniciado o efeito da droga no organismo dos performers, nem os próprios, nem o coreógrafo têm ingerência sobre os eventos que se sucederão.

Sob a tutela do *Ambien*, os artistas anunciam o exaurimento de um modelo de performance que exalta a intensa mobilidade e um modelo de dança que celebra o domínio do indivíduo sobre seu próprio corpo. Eles não estão cansados, estão esgotados, e há aqui uma diferença. O primeiro faz parte da dialética do trabalho e da produção: descansa-se para se retomar a atividade (PELBART, 2013, p. 39). Para o cansado, a possibilidade de realização permanece, apesar de suspensa ou interrompida. Já para o esgotado, é a própria possibilidade que se exauriu. Existe, para o cansado, um objetivo a ser atingido, um projeto; já no esgotamento, renuncia-se a qualquer necessidade, preferência ou finalidade. O cansaço é resultado de uma ação e do desejo temporário de não voltar a fazê-la, ou seja, normalmente se está cansado de alguma coisa, apesar do objetivo de realização ainda existir. Ao contrário, o esgotamento não tem uma causa direta e faz com que se renuncie totalmente ao objetivo, ou seja, se está esgotado de nada. Assim, o esgotamento pode ser entendido, conforme explicita Pelbart, como “o esgotamento dos possíveis, no qual o esgotado esgotou-se a si enquanto reservatório de possíveis e esgotou os possíveis da linguagem, bem como as potencialidades do espaço e a própria possibilidade da ação” (PELBART, 2013, p. 42) O esgotamento, continua, é fruto de uma descrença, é uma operação de desgarramento, um deslocamento “em relação às alternativas que nos rodeiam, às possibilidades que nos são apresentadas, aos possíveis que ainda subsistem” (PELBART, 2013, p. 46). O bailarino esgotado esgotou-se de performar sua própria imagem de ser em movimento, seu pleno autocontrole, sua corporeidade ativa, seus belos gestos, sua dedicação e esforço, sua potência e força, sua habilidade e flexibilidade, sua altivez, sua disciplina. E por que deixar tudo isso para trás? É preciso que haja uma potência no esgotamento.

Pelbart afirma que, para Deleuze, o esgotamento do possível é a condição para se alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado), ou seja, “não a realização eventual de um possível previamente dado, mas a criação necessária de um possível sob um fundo de impossibilidade” (PELBART, 2013, p. 45). Nesse sentido, Pelbart se refere à crise como um início. Quando nada mais parece possível, quando as possibilidades parecem esgotadas, as forças em jogo se revelam ou redistribuem-se, originando um espaço e tempo próprios que não obedecem às coordenadas do mundo objetivo e fazem com que todas as possibilidades enfim se abram (PELBART, 2013, p. 37). Se a crise assemelha-se a um processo de

destruição, provocando o rompimento de algo que parecia em continuidade, ela também impõe a tarefa da criação, da reconstrução. A partir desse entendimento, é possível pensar que a crise do movimento na dança aponta para o surgimento de novas possibilidades.

Se, por um lado, não cabe mais pensar a dança em termos de uma suposta essência a ser preservada a todo custo; por outro lado, o movimento e sua crise chamam a atenção para um estado de exaurimento dessa arte como sinônimo de uma mobilidade em fluxo. Nesse contexto, para quais direções apontam as novas criações que brotam do solo do esgotamento? Será que uma crítica ao projeto moderno de mobilização teria como única alternativa o seu contrário, qual seja, o triunfo da imobilidade? É preciso afinal parar para continuar a viver? Na subsequente e derradeira parte deste capítulo, recorreremos a ideias de pesquisadores da área da dança e filósofos que estão pensando outros projetos de mobilidade que sejam mais que um conjunto sequencial de ações orientadas para múltiplos ou poucos fins, mas que acionam outras formas de relacionamento com o mundo, com menos projetos e mais afetos. Nesse contexto, pensamos também o exaurimento das atuais condições de mobilidade: quais as potências do esgotamento desse modelo de produção e ação que leva ao limite do os corpos podem suportar? Se na crise, quando as possibilidades de continuar parecem esgotadas, as forças em jogo acabam por se redistribuir e dar início ao não antes imaginável, que alternativas se apresentam ao corpo? O que pode afinal o corpo que não aguenta mais?

I.3 Outras mobilidades: o que pode o corpo que não aguenta mais?

Dos seis adormecidos de Trajal Harrel, em *Ambien Piece*, foi extirpada, junto às suas consciências despertas, a qualidade que os faziam ser bailarinos: a capacidade de conduzir seus próprios movimentos, performando a típica subjetividade moderna de um “ser movente”. O sono suspende o tempo da mobilidade em avanço e exhibe um *corpo objetificado*, livre do domínio de um sujeito autogerido, finalisticamente motivado e controlado. Nesse contexto, o que resta? Os seis bailarinos assemelham-se a outras peças de exposição, que, desprovidos do domínio sobre si mesmos, tornam-se, sem proteção externa, totalmente vulneráveis ao olhar, ao toque e ao manuseio. Talvez uma condição impensável para o modelo da aventura empreendedora, que, como vimos anteriormente, só suporta a insegurança do risco já medido, cujos efeitos já foram calculados. Na obra aqui exemplificada, é possível prever possíveis ações de espectadores, mas o desconhecido sempre espreita com sua assustadora desmesura. Assim, aparentemente institui-se uma relação entre um sujeito ativo e um objeto inerte e vulnerável, entre espectador e performer, na qual o primeiro rastreia o segundo com sua consciência livre para perceber, conhecer, avaliar e julgar. No entanto, ao contrário do que parece, os “objetos” não estão imóveis. Se os corpos adormecidos não são mobilizados por uma subjetividade automovente, é possível perceber neles micromovimentos, espasmos e gestos de adequação do corpo ao ambiente, provocados por forças que escapam à vontade consciente do sujeito. Mesmo na morte, o corpo continua submetido a forças de degradação, decomposição ou transformação, que o colocam em movimento. A mudança é condição inerente à vida e parece não deixar espaço para uma imobilidade possível.

É nesse sentido que é preciso propor aqui um tema alternativo à noção de avanço mais adequado a outra ideia de mobilidade que começamos a delinear agora. Trata-se da duração. A pesquisadora de dança Petra Sabisch explora esse conceito em seu livro *Coreographing Relations*, em uma análise da operação coreográfica que chama de *retenu*. Ela retoma a concepção bergsoniana de movimento segundo a qual a mudança é vista não como rompimento em relação ao inerte, mas como continuidade indivisível. A visão da imobilidade e da mudança radical seriam apenas operações mentais que mascaram o que não conseguimos perceber nitidamente: que as coisas estão *continuamente em transformação*. Essa noção de continuidade reivindica uma concepção de tempo que não se baseia na tradicional

diferenciação entre passado, presente e futuro, como unidades distintas, conectadas por relações de causa e efeito — uma concepção que funda a ideia de avanço, mas por uma ideia de duração, conforme definida por Deleuze a partir de Bergson: uma síntese do tempo que se dá na retenção do instante precedente e na antecipação do instante futuro em uma única contração, fazendo com que passado e futuro se tornem dimensões do presente (DELEUZE apud SABISCH, 2011, p. 155).

O *retenu* é uma estratégia coreográfica que cria essa percepção do tempo como duração e evidencia a percepção do movimento como contínua transformação. Seu surgimento se dá em um momento de crítica à concepção do movimento como ação na arte, normalmente conectada às funções expressivas, virtuosísticas ou narrativas, que pretendem dar à dança objetivos em termos de comunicação ou superação de limitações do corpo. O interessante da estratégia coreográfica do *retenu* é que ela materializa outra dinâmica de mobilidade, bastante crítica ao modelo de ação e avanço próprio à modernidade, sem precisar negar o movimento; ao contrário, afirmando a impossibilidade de sua interrupção. Ao contrário do que nos parece alardear a ameaça de uma paralisia geral pelo excesso de mobilidade, não haveria algo que se pudesse definir como movimento e a que se pudesse opor a imobilidade; o que há, segundo Sabisch, são gradações nos processos de transformação, variações de formas, técnicas e modos de operação, temporalidades (SABISCH, 2011, p. 162). Trata-se de pensar a ação a partir de outra perspectiva, não como unidade composta de começo, meio e fim, antecipada e seguida por interrupções e momentos de imobilidade em um tempo linear, mas como uma multiplicidade de movimentos e fluxos, que formam uma complicada inter-relação com outras transformações, mudanças e modulações. (SABISCH, 2011, p. 163).

Uma peça bastante emblemática desse tipo de movimento “em duração” é *Self Unfinished*, de Xavier Le Roy. No lugar de uma composição de ações típicas da dança, com saltos, giros e deslocamentos, o artista opta por uma sequência lenta de movimentação na qual uma forma vai dando lugar a outra sem rompimentos abruptos. Ele constrói, desfaz e reconstrói, de maneira suave, posições com seu corpo, sem deixar claro para o espectador em que momento a mudança ocorreu. A transformação é portanto contínua. Curiosamente, as formas que seu corpo assume muitas vezes tornam irreconhecível o corpo pois subvertem a posição normalizada ereta e de pé. Ao contestar a ideia de ação como um fazer, o bailarino contraria também a ideia de um sujeito que faz, que executa, que está no domínio de seu próprio agir. Em *Self Unfinished* a sensação que temos é a de que o corpo é continuamente moldado e remoldado por forças que lhe escapam.

A questão principal aqui, portanto, não é a da imobilidade, mas a de outra forma de mobilidade, talvez menos refém da objetividade. Reconhecer a condição impossível da imobilidade é o primeiro passo para um caminho distinto da crítica que se funda na oposição. Questionar o imperativo da mobilidade e a formação do ser movente moderno pode nos levar ao inocente elogio ao imóvel, que, longe de se constituir efetivamente como uma linha de fuga, como uma alternativa, é regido pela mesma lógica: de um lado, estar em movimento é seguir uma cadeia de ações em direção a um ou mais objetivos através de uma conduta autogerida e controlada em seus riscos e superações; seguindo a mesma lógica, do lado oposto, temos o indivíduo imóvel, aquele que não persegue objetivos, que não age em prol de um avanço possível, que é incapaz de gerir a si mesmo e de se automotivar. Constantemente, inclusive, alinhados a uma perspectiva que só nos permite conceber esse par de opostos, oscilamos entre uma condição e outra, entre períodos de hiperatividade e procrastinação, de entusiasmo e desmotivação, de objetividade e dispersão, em uma cadeia “bipolarizada” que reserva principalmente ao indivíduo a responsabilidade por se colocar em um estado móvel de avanço.

O problema da modernidade não é o movimento “em si”, ou seja, não seria uma opção mais vantajosa colocar o indivíduo em estado de imobilidade, mas os atributos do tipo de movimento que é valorizado em nossa sociedade, como vimos: sua natureza autojustificável e autoengendrável baseada na ideia de avanço, que dá condições ao surgimento de um sujeito individualista, que, na ânsia de autogerir sua mobilidade, evita a dependência e as condições que o deixam vulnerável a forças externas, causando sua aversão ao desconhecido e afastando as possibilidades de ocorrência do novo. Não é afinal a imobilidade que restituirá ao sujeito sua condição de ser afetado, mas o arrefecimento da necessidade de estar no controle de seu corpo e de objetificar sua mobilidade. Trata-se portanto de não demonizar o movimento, mas de superar os pares de opostos que nos fazem identificar uma oscilação entre períodos de avanço e paralisias, ações e interrupções, em favor de outro possível projeto de mobilização que não se funda na ideia de realização de projetos pré-definidos. Para pensar tal alternativa, retomamos os três modelos de ação propostos por Giorgio Agamben: dois estão submetidos à finalidade, o terceiro é o gesto, um gênero de ação que rompe com a relação entre meios e fins, que exhibe a pura medialidade da ação, seu puro acontecimento. Segundo o filósofo, no gesto não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Para compor um projeto de outra mobilidade é preciso afinal questionar o modelo de ação que a modernidade sedimentou como a mais valorosa, aquela que é objetivamente orientada. Uma das principais diferenças entre os dois tipos de ação, segundo Agamben é que,

sendo pura medialidade sem fim, o gesto não compreende apenas uma dimensão estética, mas ética. A dança, apreendida em sua dimensão apenas estética, seria não uma medialidade sem fim, mas uma finalidade sem meios. O gesto virtuoso é aquele que abarca em si mesmo seu fim: o salto mortal do acrobata, as dezenas de *fuetés* da primeira bailarina, o “cristo invertido” do ginasta são movimentos que encerram em si mesmos seus sentidos, não dão margem ao surgimento de novos afetos e sensações. Já o gesto, ao expor os meios sem buscar uma finalidade, permanece como um sentido aberto, como “uma comunicabilidade que não tem nada a dizer” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Vislumbra-se aqui, portanto, outra noção de comunicação inaugurada pelo gesto na concepção proposta por Agambem: não aquela de um código linguístico semelhante ao verbal, mas uma comunicação que não se resume à linguagem (AGAMBEN, 2008, p.13).

Proposta semelhante é apresentada pelo filósofo Mario Perniola: ele sugere um modelo de ação avesso à utilidade, ou seja, no lugar do agir instrumentalizado, que visa a atingir um objetivo específico, o filósofo propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, ao aqui e agora da sensação, um tipo de experiência corporal deslocada, sem fim ou ápice (PERNIOLA, 2005, p. 22). A sequência composta de planejamento, execução e conquista é o modelo ideal de ação da modernidade, sendo tributário, como vimos, de uma necessidade de domínio sobre as trajetórias tomadas, desde sua projeção até sua implementação e resultado. Para que essa sequência seja possível, é preciso que a ação esteja subordinada ao controle de um sujeito. O que fica de fora ao experimentar a ação como gesto são as vontades do “eu”: não existe uma subjetividade que direciona o gesto tendo em vista projeções, meios e finalidades, mas uma ação que se estrutura ao mesmo tempo em que acontece. Nessa perspectiva, o gesto se desprende do sujeito que age, tornando-se menos uma ação propriamente, ou um fazer nos termos de Agambem, e mais uma variação de intensidades, conforme a temporalidade da duração descrita por Petra Sabisch. Como descreve Deleuze em relação à arte, a forma subordina-se à velocidade e sua variação, e o sujeito subordina-se à intensidade ou ao afeto, e a sua variação intensiva (DELEUZE, 2010, p. 50). No gesto não como unidade discreta mas como variação, conforme postulado por Deleuze, o que conta são as relações de velocidade e lentidão e suas modificações, “enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação” (DELEUZE, 2010, p. 50). Assim pensado, o gesto permite afinal a abertura de outra temporalidade: não um tempo progressivo que corre em direção a uma apoteose final, mas um tempo em suspensão, ou em duração, de pura disponibilidade dos corpos ao sentir e às suas modulações de intensidade.

Como vimos ainda na introdução, se o movimento é o problema fundamental da dança, o corpo é o lugar primordial no qual essa questão se manifesta. Pensar como surge e se exprime o movimento do corpo, bem como o que ele é capaz de fazer, tem sido para artistas da dança o cerne principal de investigações que preparam o terreno para a criação de novos métodos e linguagens. No entanto, a questão “o que pode um corpo” extrapola o meio da dança. Pensando o que pode um corpo a partir da perspectiva da ação finalística, o que pode um corpo torna-se o que ele pode *fazer*. Tal perspectiva motivou, durante toda a modernidade, o aparecimento de diversas tecnologias de ordenamento e aprimoramento corporal que visam a dele extrair o máximo de produtividade, conforme o tipo de formação social e regime de poder de cada época. Ainda no século XIX, na vigência das sociedades disciplinares, as técnicas de vigilância e treinamento visavam à modelação de corpos “dóceis e úteis”. Hoje, estamos rodeados de tecnologias que passam, como vimos, pela superação de obstáculos que diminuem a capacidade de ação do indivíduo, como as tentativas de vencer a barreira do sono, o uso de drogas estimulantes, mas também a proliferação de dispositivos tecnológicos que aumentam o potencial de conexão do indivíduo com o mundo. Avaliamos o que pode um corpo por seu grau de atividade objetivamente mensurável, por exemplo, a quantidade de tempo em que consegue se manter concentrado, o volume de produção em um determinado trabalho, a quantidade de informação que consegue absorver, as ações físicas que é capaz de desempenhar em termos de força, distância, velocidade, etc.

No entanto, optando por um entendimento da ação como gesto, distante de uma perspectiva instrumentalizante do movimento, uma possível resposta à questão sobre o que pode um corpo ganha outros contornos. Assim, David Lapoujade entende a questão “que pode um corpo?” como uma interrogação à potência do corpo em si mesma, em seu estado apenas virtual, não atualizado em atos pelos quais ela se exprime. O desafio aqui é responder à referida questão sem recorrer a métodos e parâmetros de medição, que subordinam o movimento ao objetivo, tornando a ação do corpo quantificável. Lapoujade propõe portanto tratar da potência do corpo, e não do ato materializado e, para isso, é preciso inicialmente dissociá-los. O autor recorre então à distinção aristotélica entre matéria e forma: a primeira seria a simples potência, apenas o virtual, o possível; a segunda, ato puro, atualização. Nesse sentido, o corpo é matéria, possuindo em si mesmo a potência do agir; já o ato é forma, aquilo que exprime a potência do corpo. No entanto, se é a forma que revela a potência da matéria, como afinal conhecer o que pode um corpo independente de seus atos? Como acessar essa pura potência não atualizada, não revelada, não expressa?

Para tanto, o autor faz uma operação que consiste em identificar, primeiramente,

qual é o terceiro termo dessa relação, ou seja, o que existe entre a matéria e a forma, ou entre o corpo e o ato, e depois retirar de cena esse elemento. Lapoujade identifica então o agente como aquele que dá eficácia à forma, pois é capaz de revelar sua potência, de agir a forma sobre a matéria. É, para citar um exemplo do próprio autor, o atleta que age o ato da corrida em seu próprio corpo, um corpo que possui a potência da corrida, latente, em vias de ganhar eficácia. Seria, portanto, apenas a partir da atuação do agente que a potência da matéria seria revelada, o que afirmaria, seguindo essa lógica aristotélica, a superioridade do ato e do agente em relação à potência do corpo.

O problema atual, abordado na seção anterior e que também chama a atenção de Lapoujade, é que o corpo não aguenta mais. Tudo se passa, afirma o autor, como se ele não pudesse mais agir, como se não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente afinal tivesse perdido o controle sobre ele. Assim, os corpos, antes formados, organizados e ativos por vias da atuação do agente, não se formam mais, mas cedem a deformações. Perceber essa condição do corpo é tocar em sua própria definição: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais. Citando a análise de Deleuze sobre a obra de Francis Bacon, Lapoujade enfatiza que as deformações que agem sobre o corpo não são torturas, mas posturas naturais de um corpo acionadas em função das forças que atuam sobre ele: vontade de dormir, de vomitar, de se revirar, de ficar sentado o maior tempo possível. Mas se o corpo aparece assim diminuído, deformado, no limite da impotência, como falar afinal em potência? Lapoujade propõe então que se recorra a outra definição da potência, pois lhe parece evidente que mesmo esses corpos deformados e diminuídos são dotados de uma estranha potência, inclusive superior àquela da atividade do agente. “Talvez, então, seja preciso conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime, uma concepção não-aristotélica da potência. E isto significa encontrar uma potência própria ao corpo, uma potência liberada do ato.” (LAPOUJADE, 2002)

As forças que agem nesse corpo-matéria provêm do exterior, configurando formas de adestramento e disciplina, tão bem descritos por Nietzsche e Foucault, e submetendo-o a um sistema de crueldade que o fazem confrontar-se com os limites do que pode suportar. No entanto, tais formas são também interiorizadas, através da criação do que chamamos de “alma”, um “agente” que age de dentro e que, por sua vez, cria pra si mesmo um corpo em um processo que não é mais de adestramento, mas de assujeitamento. “O corpo, assim, sofre de um 'sujeito' que o age — que o organiza e o subjetiva” (LAPOUJADE, 2002) sob a autoridade de um sistema de juízo e moralidade, entavando a potência de seus “instintos”. Segundo Lapoujade, duas infelizes alternativas se delineiam a partir desse quadro: o corpo torna-se

doente de seu próprio sofrimento, provocado pelo sentimento de culpa produzido pelos sistemas de moralidade; ou, o corpo anestesia-se ao que o faz sofrer, tornando-se insensível e, conseqüentemente, desvitalizado. Quanto a esse corpo que já não se deixa mais afetar, uma importante comparação é proposta por Maria Cristina Franco Ferraz, que, para descrevê-lo, alude às propriedades do *teflon*, um tipo de material que possui os mais baixo coeficiente de atrito e maior grau de impermeabilidade. Essas características repercutem nas superfícies fechadas e deslizantes dos corpos blindados contemporâneos, que transitam como impermeabilidades ambulantes, deixando de se afetarem e aderirem mutuamente (FERRAZ, 2013, p. 7). No lugar de uma porosidade aberta ao fluxo de trocas e afetos, a pele parece estar alisada (ou digitalizada) pela ânsia de um incessante conectar-se e desconectar-se, na qual os possíveis encontros parecem apenas esbarrar e escorrer (FERRAZ, 2013, p. 6). Paralelo a um investimento funcional em conexões que ampliam as redes de contato próprias a um empresariamento de si, se desenvolve, conforme observa a autora, um *desinvestimento* afetivo e existencial da pele. A impossibilidade de afetação dos corpos, percebida aqui na imagem do corpo “blindado” ou da pele *teflon* e na disseminação generalizada de uma postura ativa que diminui as forças do imprevisível, tem sido combatida por muitos autores, filósofos e artistas que buscam “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo” (PELBART, 2003, p. 45). No terceiro capítulo, ao abordamos o aspecto do contato, retornaremos a essa temática, mostrando como, no Contato Improvisação, o privilégio pelo sentido do tato lança luz sobre a propriedade da porosidade da pele e como isso leva o corpo a uma condição de maior vulnerabilidade.

Tendo em vista o problema apresentado aqui a partir das ideias de Lapoujade e aprofundado pela visão de outros autores, pergunta-se: como ativar, na contramão da cultura da blindagem, um pensamento sobre o corpo que celebre a vulnerabilidade e não a performance e a produtividade? É preciso, em primeiro lugar, ter em mente que sofrer é um estado constante do corpo, e não uma eventualidade, é parte de sua relação com o mundo, com o fora, através da qual não cessa de ser submetido a encontros com outros corpos. Assim, a questão inicial que propomos aqui, “o que pode um corpo que não aguenta mais?”, pode ser afinal reformulada, seguindo a proposta de Lapoujade: “que pode um corpo em face desse sofrimento que é sua própria condição?” (LAPOUJADE, 2002) O primeiro aspecto é portanto ser sensível ao sofrimento, mas afinal do que sofremos? Sofremos excitações, que são feridas sobre as quais não temos controle e que estimulam nossa potência de assimilação exatamente porque o corpo não as suporta. A potência do corpo se mede por sua capacidade de se

apropriar das feridas mais sutis, de ser sensível a elas. Ao contrário, aqueles que consideram feridas sutis coisas sem importância erigiram um sistema de defesa que os tornou insensíveis à variedade de afecções a que nosso corpo é submetido. (LAPOUJADE, 2002) Lapoujade propõe que, para resistir ao sofrimento e conservar sua potência, o corpo deve ser capaz de apropriar-se de suas feridas mais sutis. No lugar de um corpo blindado, insensível e duro, uma matéria afetável.

Lapoujade resume: é preciso estar à altura do acontecimento, nesse caso, estar à altura do mais sutil. O que pode um corpo, portanto, se mede, segundo o autor, por sua exposição aos sofrimentos ou às feridas, uma potência que se desenvolve no interior de um paradoxo: de um lado, o corpo que não aguenta mais aquilo que o faz sofrer; do outro, um corpo que sente e se abre a tudo aquilo que advém sob o regime do sutil. O corpo não suporta suas feridas, no entanto abre-se a elas e, para resistir a tal sofrimento, delas se apropria. Assim se resolve o paradoxo pela seguinte proposição: o corpo que não aguenta mais “não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo” (LAPOUJADE, 2002). Assim é possível afirmar que a natureza da potência do corpo não é eminentemente ativa, como nos levaria a pensar o esquema aristotélico que a revela apenas na ação, mas fundamentalmente condicionada pelo sofrimento causado pela afetação, irritação e excitação próprias à condição de abertura do corpo ao fora.

A perspectiva de Lapoujade se contrapõe portanto à ideia de que o corpo pode aquilo que ele é capaz de fazer, ao mesmo tempo em que ressalta a potência do sofrimento. Desta maneira, ele propõe, como saída aos corpos avessos à vulnerabilidade e ainda assim esgotados da contemporaneidade, que estejam à altura dos afetos mais sutis. A fragilidade, ou a potência de se deixar ferir, torna-se assim, ao contrário do que disciplinam os gurus e manuais da otimização da performance individual, um signo de resistência, o indício de uma *vitalidade superior*, tomando de empréstimo as palavras de Peter Pál Pelbart. Esse autor relembra a imagem que Deleuze utiliza para descrever o escritor: “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE apud PELBART, 2003, p. 44). Ser atravessado pelo que viu e ouviu pode tê-lo desfigurado e desfalecido, mas, ao mesmo tempo, somente esta condição de fragilidade pode mantê-lo permeável, compreende Pelbart, acrescentando que, por outro lado, o corpo excessivamente musculoso, em meio a uma atlética autossuficiência, demasiadamente excitada, plugada, obscena, esse corpo “blindado” não dá passagem a outras forças, não preserva a liberdade de “seres ainda por nascer” (PELBART,

2003, p.44).

Peter Pál Pelbart relembra, como corpos de resistência a essa lógica da performatividade, algumas imagens literárias. Em primeiro lugar, o magro corpo do jejuador de Kafka que permanece em jejum, explica, porque não encontrou o alimento que lhe agradava, e, se encontrasse, não teria se empanturrado como os outros funcionários do circo. A segunda imagem é a de Bartleby, de Melville, um corpo raquítico em uma resistência passiva, cuja imobilidade é impossível intimidar. A fragilidade desses corpos que parecem tangenciar a morte, sua estranha obstinação, sua recusa inabalável, sua renúncia ao mundo fazem-nos pressentir, segundo Pelbart, o signo de uma resistência. No entanto, o próprio autor se pergunta: “será preciso produzir um corpo morto para que outras forças atravessem o corpo?” (PELBART, 2003, p. 44). Tendo essa questão em perspectiva, retornamos então à pergunta que surgiu ainda na seção anterior: será que uma crítica ao projeto moderno de mobilização teria como única alternativa o seu contrário, qual seja, o triunfo da imobilidade? É preciso afinal parar para continuar a viver?

Capítulo II

Subjetividades em tempos de superfície: os múltiplos protagonismos do corpo

Este capítulo é dedicado a investigar o papel do corpo na constituição das subjetividades contemporâneas, ou seja, tentaremos identificar de que formas o corpo participa dos modos como os indivíduos compreendem a si mesmos e agem no mundo. No capítulo anterior, enfocamos um dos aspectos que consideramos fundamental para a constituição da dança: o movimento. A partir desse ponto, o foco será o segundo aspecto que elegemos como fundamental para pensar as múltiplas possibilidades dessa arte: o corpo. Assim, pretendemos, neste capítulo, empreender o mesmo tipo de análise que desenvolvemos no primeiro, com uma mudança no objeto. Da mesma forma como nos dedicamos a elaborar um diagnóstico da noção de movimento que pauta os modos de ação e, por conseguinte, as possibilidades de experiências de vida dos sujeitos contemporâneos, pretendemos descrever as perspectivas sobre o corpo mais em evidência na atualidade, no que se refere a maneira como esses mesmos indivíduos compreendem a si mesmos. Concluídos tais diagnósticos, passaremos à parte final de nossa tese, no terceiro capítulo, na qual pretendemos defender que o Contato Improvisação configura-se como um modo alternativo de pensar e experimentar o movimento e o corpo, que se afasta em alguns pontos da própria dança produzida como espetáculo, mas principalmente das formas que fundam a vida cotidiana, permitindo que se produzam também outros modos de subjetivação.

Em primeiro lugar é preciso esclarecer que o corpo é pensado aqui de maneira ampla, como um aspecto da constituição dos sujeitos que compreende múltiplas dimensões. De maneira não exaustiva, é possível dizer que ele é ao mesmo tempo estético e expressivo, orgânico e funcional, e que diferentes práticas e áreas do conhecimento abordam-no da forma que lhes parece mais correta e conveniente. Assim, se a funcionalidade do corpo é o aspecto mais importante para a educação física, a expressividade e a estética são fundamentais para certas correntes artísticas, a organicidade é irrecusável para uma abordagem médica ou biológica. Uma mesma área do conhecimento, inclusive, pode agregar diferentes dimensões; assim, educadores físicos também são levados a se preocuparem com questões estéticas, orgânicas e expressivas.

É possível afirmar, contudo, de maneira ampla, que o corpo, em suas múltiplas dimensões, tem conquistado uma posição de certo protagonismo nas práticas atuais de compreensão e construção de si. Referindo-se a esse fenômeno, o pesquisador brasileiro da área da psicanálise Jurandir Freire Costa menciona a ocorrência de uma "virada corporal" (COSTA, 2004, p. 204), expressão que utiliza para descrever a constante referência ao corpo para a expressão do sentimento de identidade; em outras palavras, trata-se da recorrente definição do que somos e devemos ser a partir de atributos físicos. Cabe aqui fazer a observação de que tal "virada" engloba um conjunto muito mais amplo de práticas subjetivas que o já debatido tema do "culto ao corpo": o imperativo moral de uma estética referida a ideais social e midiaticamente difundidos de boa forma e saúde tem enorme importância no que tange ao protagonismo cultural do corpo a qual nos referimos; no entanto, é necessário reconhecer que ele é apenas uma faceta desse fenômeno. O que pretendemos, portanto, é ampliar o espectro de alcance do corpo, procurando identificar sua centralidade em práticas de subjetivação a partir de suas múltiplas dimensões. Assim, com a expressão "virada corporal", Costa indica, por exemplo, como prevalece a crença de que as origens dos atos psicológicos são físicas e como as aspirações morais contemporâneas têm se baseado em modelos idealizados de desempenho corporal. (COSTA, 2004, p. 203) Nas formas anteriores de construção subjetiva, ao contrário, havia um menosprezo pelo papel das funções físicas na composição dos ideais de eu, seja por se acreditar que as sensações seriam um obstáculo ao conhecimento racional do mundo ou por conta da existência de sistemas de valoração que concebiam o mundo físico como uma ameaça à delicadeza da identidade psicológica. (COSTA, 2004, p. 205) Os múltiplos protagonismos do corpo se dão na medida em que há um declínio na predominância de outras dimensões da humanidade, na maneira como os sujeitos compreendem a si mesmos, e uma ascensão do corpo como elemento de referência da construção identitária, das explicações sobre manifestações subjetivas e de modelos de orientação moral.

Nesse sentido, cabe lembrar que David Riesman descreve a ocorrência de um deslocamento de uma subjetividade "interiorizada" em direção a uma forma de autoconstrução "exteriorizada", que ele chama de alterdireção. Nessa oposição, a interioridade é compreendida prioritariamente como a dimensão psicológica do ser humano, que passa a ser menos "cultivada" frente às constantes convocações exteriores de uma cultura altamente mediatizada, que se fundamenta na visibilidade e na exibição. Mais à frente, retornaremos a esse tema. Por enquanto, cabe salientar que o corpo, na perspectiva de uma interioridade que se refere à dimensão psicológica e emocional, é pensado conseqüentemente como aquilo que

é exterior e superficial, ou seja, como aquilo que não se refere a essa porção tida historicamente como a mais profunda e essencial do sujeito. Mais adiante será necessário questionar tal pensamento binário, que opõe corpo e psiquismo, exterior e interior, superfície e profundidade. No entanto, neste momento, ele é necessário para compreendermos como se sucederam os deslocamentos que mudaram o eixo das construções subjetivas, abrindo espaço para o protagonismo do corpo. Nada impede, portanto, de nos referirmos à valorização da dimensão orgânica, que pode ser "interior" ao invólucro epidérmico, e ainda assim tratarmos esse fenômeno como parte de um processo de "exteriorização" das construções subjetivas. Afinal, tal processo, de alguma maneira, demonstra um declínio da importância do espaço psíquico, considerado mais profundo e obscuro. Na verdade, a "interioridade", conforme será abordada aqui em um primeiro momento, denomina aquilo que está encoberto, que não pode ser revelado a não ser pela ação do próprio sujeito; ao contrário, o corpo, mesmo em seu espaço interno, é cada vez mais transparente, disponível à visão por múltiplos dispositivos de imagem técnica e médica.

Nesse contexto, o declínio de um tipo de autoconstrução que tem como aspectos mais valorizados o cultivo de uma dimensão psicológica interior e a busca por uma essência pessoal vai sendo paulatinamente substituído por uma forma de constituição de si que se ocupa de práticas de atenção ao corpo. Os esforços para se compreender e descrever essas mudanças são diversos, junto dos quais surgem diferentes definições e estudos que tratam de proceder a análises mais profundas das múltiplas faces desse fenômeno. Citaremos algumas delas. Além das ideias de virada corporal, proposta por Jurandir Freira Costa, e de subjetividades alterdirigidas, proposta por David Riesman, há ainda a noção de "sujeito cerebral", desenvolvida por Alain Ehrenberg e Fernando Vidal. Com o termo, os autores procuram identificar uma concepção do ser humano alavancada pelo crescimento das neurociências e sua fusão com a psiquiatria, pela qual as explicações sobre fenômenos subjetivos se dão sobre uma base exclusivamente cerebral (EHRENBERG, 2009) e o cérebro é reconhecido como "o único órgão indispensável à existência do eu e à manutenção da identidade pessoal" (VIDAL, 2011, p. 171). São conceitos similares aos propostos por Nikolas Rose (ROSE, 2007, p. 188), que cunhou um mais específico, "self neuroquímico", e um mais geral, "individualidade somática", que se referem, respectivamente, à substituição do espaço psicológico por processos cerebrais na elaboração de explicações a respeito de sentimentos e desejos, e a uma compreensão geral sobre os seres humanos, inclusive subjetivamente, baseada na biologia. O termo "somático" reaparece em muitos estudos, adjetivando também a cultura e a personalidade: na descrição de Jurandir Freire Costa, a

cultura somática é aquela na qual as práticas de cuidado de si dirigem-se para longevidade, saúde, beleza e boa forma e não para o desenvolvimento da alma, dos sentimentos e das qualidades morais. (COSTA, 2004, p. 190) Na verdade, o próprio corpo converte-se em elemento de admiração moral; seu cultivo torna-se um fim em si mesmo. (COSTA, 2004, p. 192) A personalidade somática é aquela na qual a imagem social do corpo funciona como o suporte privilegiado de construção das identidades (COSTA, 2004, p. 195). Nesse contexto, Francisco Ortega menciona o desenvolvimento de biossociabilidades, termo cunhado por Paul Rabinow, que é uma forma de sociabilidade não mais constituída por grupos reunidos segundo critérios de agrupamento tradicional, como raça, classe, estamento, orientação política, mas segundo critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, etc, ou seja, critérios baseados em identidades formadas sobre o fundamento das características biológicas individuais, as bioidentidades. (ORTEGA, 2005, p. 141).

Temos, portanto, um quadro no qual o corpo, pensado organicamente, apresenta-se como o domínio principal das explicações a respeito de manifestações subjetivas, como os sentimentos, os desejos, as emoções e a personalidade. Dentre todos os órgãos e processos corporais, o mais importante para tais investigações é o cérebro e seu funcionamento, cujo protagonismo ascende a partir do crescimento das pesquisas em neurociência e sua ampliação para o campo da psiquiatria. Nesse contexto, surgem novas formas de sociabilização pelas quais o corpo e suas características biológicas individuais passam a ser fundamentais para formação dos grupamentos. Nikolas Rose ressalta, por exemplo, a organização social de grupos a partir de condições genéticas ou relacionadas à doenças, inclusive neurológicas ou psiquiátricas. No entanto, outras dimensões do corpo também são importantes nesse contexto: ideais relativos a desempenho corporal, juventude, beleza, saúde e boa forma constituem a moral de nossos dias, pela qual as práticas físicas deixam de ser o caminho para alcançar outras virtudes e a materialidade corporal torna-se o fim virtuoso em si mesmo. Por fim, o protagonismo do corpo se dá também na importância de sua imagem para a construção das identidades em um contexto de extrema capilarização midiática e penetração dos dispositivos de visibilidade, ao mesmo tempo em que há um declínio tendencial dos espaços de reclusão e de cultivo de experiências mais introspectivas. Todos esses deslocamentos dão o tom de uma tendência de exteriorização das subjetividades, no sentido de que elas deixam de ser constituídas prioritariamente sob um eixo psicológico e privado e passam a girar em torno do corpo como fonte biológica de informações e características individuais que justificam possíveis formas de organização social, como objeto de cultivo e julgamento estético e moral e, por fim, como suporte moldável de um tipo de sentimento de identidade que se constitui e

se expressa prioritariamente pela imagem. Exploraremos, adiante, cada um desses aspectos, aprofundando a compreensão de alguns autores já citados e suas propostas, e ampliando a discussão através da interlocução com outros autores.

Interessado em compreender como se moldava (ou começava a se moldar) o caráter social compartilhado entre os indivíduos de seu tempo, David Riesman procurou identificar, em *A multidão solitária*, traços distintivos entre as experiências de constituição subjetiva de seus contemporâneos e aquelas predominantes em períodos históricos anteriores ou em outras coletividades. O caráter social, segundo a definição do autor, seria o tipo de configuração com o qual o indivíduo aborda o mundo e as pessoas, tratando-se de algo compartilhado entre grupos significativos. (RIESMAN, 1971, p. 68) Sua pesquisa assinalou três possíveis orientações, que indicariam tendências na maneira como indivíduos pertencentes ao mesmo grupo se inserem na vida em sociedade. Seriam elas as direções: *tradicional, introdirigida e alterdirigida*. A primeira seria aquela na qual os membros de uma coletividade demonstram, como forma de se conformar ao grupo, uma tendência em seguir as tradições compartilhadas. Nesse caso, ressaltam-se as formas de organização do tipo comunitárias, de caráter rural, nas quais mudanças ocorrem de forma mais lenta e as linhas de parentesco tecem os valores socialmente partilhados que determinam a vida de cada membro. No segundo formato, as tradições já não ditam, predominantemente, os modos de inserção social; ao contrário, é solicitado do indivíduo que ele detenha um conjunto particular e interiorizado de metas e princípios. A ideia de individualidade tem mais força e é possível admitir uma vida privada e um destino próprio, apartados da família ou de outro grupo originário. Por fim, a última orientação indica um tipo de experiência na qual as expectativas e preferências dos outros são supervalorizadas, que moldam indivíduos mais inseguros de seus valores e mais flexíveis. É esse modelo de construção subjetiva, do tipo alterdirigida, que David Riesman vê em ascensão nos Estados Unidos de meados do século XX, principalmente nas classes mais altas.

Ao detectar e descrever tal tendência, o autor ressalta que não se trata de definir como são os indivíduos de cada sociedade, mas de identificar predominâncias entre orientações que normalmente coexistem em uma mesma pessoa. Ele capta, em sua pesquisa, o movimento ainda inicial de transição pelo qual passavam os indivíduos das sociedades liberais do século XX, algo que se alargaria com a revolução comunicacional dos últimos vinte anos. Assim, já no século XXI, outros estudos vêm aprofundar as observações feitas por Riesman, em um cenário que parece confirmar a previsão de alterdirecionamento das formas de autoconstrução. É o caso da pesquisa de Paula Sibilia, que se debruça sobre o borramento

das fronteiras que separam as esferas pública e privada, tanto pela incitação à exibição de aspectos da intimidade através das redes quanto pela privatização do espaço público. A autora ressalta a diferença entre esse tipo de subjetividade e aquelas que se desenvolviam no bojo das sociedades disciplinares do século XIX e início do século XX: em um ambiente de rígida separação entre o privado e o público, o primeiro era onde se cultivava a introspecção, onde se vivia os momentos de reclusão, a leitura e a escrita silenciosa, onde se construía a narrativa íntima e verdadeira do sujeito; no segundo, construía-se a figura “superficial” e artificial do indivíduo, aquela das relações sociais, a máscara que deixava fora do alcance do olhar exterior a interioridade psíquica, os sentimentos e desejos mais íntimos. Essa separação fundamental vem se dissolvendo e o desejo de estar em uma “casa de vidro” supera, para muitos, o de estar escondido por trás de uma “cortina de veludo” (SIBILIA, 2008, p. 235), ressalta Sibilia citando Riesman. Há uma busca crescente pela visibilidade, que passa a ser o elemento crucial na maneira como os indivíduos constroem a si mesmos como sujeitos: para *ser*, é preciso *aparecer*. Os recursos proporcionados pelas redes tornam-na o lugar ideal para a construção de uma narrativa de si que não se dá no abrigo privado da casa, mas que ganha consistência conforme se exhibe. Aquilo que permanece oculto, fora do campo da visibilidade, ressalta Sibilia, corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum e, nos dias atuais, é possível afirmar que se ninguém vê alguma coisa, é possivelmente porque essa coisa não existe. (SIBILIA, 2008, p. 111-112). No entanto, não se trata apenas de um alargamento do circuito de pessoas com os quais se quer estar em contato, mas de uma maior ressonância entre as pessoas, que se dá através da exposição, há apenas um século inconcebível, dos aspectos mais íntimos da vida particular e emocional do indivíduo. A subjetividade, assim, deixa de ser constituída de forma reclusa no espaço interior da casa e profundo do campo psíquico para se tornar uma construção que se dá a partir do e para o exterior.

Pensando também sobre percepção de uma degradação das fronteiras entre o espaço público e o privado, Richard Sennet elabora reflexões, em *O declínio do homem público*, que, em sua própria avaliação, vão de encontro aos argumentos de David Riesman. A oposição poderia se justificar por uma interpretação otimista da tese deste último, se considerarmos que um tipo de construção de si voltada para o exterior refletiria maior preocupação com os sentimentos de outrem. No entanto, ressalta Sennet, o que se pode verificar é que, em certo sentido, há um declínio no interesse pelo outro na medida em que há o esvaziamento da esfera de ação pública na vida cotidiana. Segundo o autor, multidões de pessoas estão agora preocupadas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares e tratam assuntos públicos a partir de uma perspectiva sentimental pessoal. A vida

íntima perde suas fronteiras e invade a pública; o resultado desse processo é uma confusão entre os dois espaços: comportamentos e soluções impessoais não suscitam paixões e ações não são mais avaliadas por seu caráter objetivo, mas pelo estado emocional subjetivo de seus agentes, ressalta Sennet. A consequência é nefasta para a experiência política, que, não por acaso, passa pelo crescimento do culto à personalidade, pelo qual valorizam mais intenções e sentimentos expressados do que ações e seus resultados. Na época da escrita da obra de Sennet, a década de 1970, ainda não havia surgido as redes sociais mediadas pela internet, que parecem, pelo menos em uma primeira análise, ampliar a mistura entre as esferas pública e privada, na medida em que se transformaram no lugar primordial de desenvolvimento do debate político público, ao mesmo tempo em que se tornam um meio fundamental de construção das narrativas pessoais. A exibição de detalhes da vida privada, dos sentimentos e da personalidade, principalmente das figuras políticas e públicas, torna-se uma exigência e são os próprios alvos do interesse popular que percebem a importância de tal exposição para seus objetivos. Assim, não é raro encontrar manifestações, em redes sociais, sobre os mais diversos temas, que não públicos, de políticos, jornalistas e líderes religiosos. Figuras que, não a tanto tempo atrás, buscavam construir sua credibilidade frente ao espectador, eleitor ou fiel a partir de um comportamento mais polido, impessoal e objetivo, percebem que manifestações de cunho mais intimistas provocam a sensação de aproximação e que ela é positiva para o engajamento de seus interlocutores em suas causas.

A valorização da intimidade e a estigmatização da vida pública, ressalta Sennet, eram tendências que já começavam a aparecer durante o século XIX, quando a família e o espaço do lar começavam a ser vistos como um refúgio idealizado, um lugar de ordem, segurança e autenticidade, com um valor mais elevado que o domínio público. Hoje, vivemos o que Sennet chama de ideologia ou tirania da intimidade, situação na qual as relações de proximidade são hipervalorizadas. No entanto, no lugar de as mantermos no interior de reduto da residência privada, queremos vivê-las no espaço público. Nesse contexto, a aproximação entre as pessoas e a autenticidade tornam-se um bem moral e os males da sociedade passam a ser entendidos como consequência da impessoalidade e da frieza. Continuamos, segundo o autor, a buscar, nas relações de proximidade, hoje experimentadas também fora ambiente familiar, as soluções para nossos desejos de segurança e permanência, e, na expressão mais direta e aberta de dimensões da vida psíquica, a garantia da superação dos aspectos repressivos da época vitoriana. Dois problemas se desenrolam a partir de tal comportamento. O primeiro problema é que a tal aproximação é operada através da expressão da personalidade e sentimentos pessoais, assim, “a procura pelos interesses comuns é destruída pela busca de

uma identidade comum”, pontua Sennet. A manutenção da comunidade de iguais substitui o desejo de construir o melhor lugar para a convivência dos diferentes. Essa experiência comunal cria um sentimento de fraternidade baseado no compartilhamento de traços de personalidade; porém, a seu lado, desenvolve-se uma tendência à rejeição dos dessemelhantes. Mais adiante, ao tratarmos da flexibilização do conceito de identidade e sua relação com o corpo, esse assunto será analisado mais profundamente, pois nos interessa também, conforme apontado rapidamente por Sennet, de que modo a imagem coletiva de um “nós” nunca se solidifica, criando cada vez mais fragmentações e novos excluídos. O segundo problema é que, ao tornar expandir o âmbito da pessoalidade para o espaço público, torna-se cada vez mais difícil compreender que existe uma dimensão da sociedade que está à parte dos desejos, da necessidade e da identidade íntimos.

Outro aspecto ressaltado por Sennet é que a confusão entre as esferas cria um paradoxo: ao mesmo tempo em que vigora uma estética da visibilidade, multiplicam-se formas de isolamento social, no sentido do não envolvimento com a coisa pública. A arquitetura da cidade e os modos de mobilidade, como vimos no primeiro capítulo, exemplificam o fenômeno: o indivíduo se isola no interior do automóvel, no interesse do máximo de mobilidade em um espaço liso com o qual não precisa se envolver, que é apenas um meio para chegar a um fim particular. A mídia de massa é outro exemplo dado por Sennet. Segundo o autor, ela eleva o conhecimento que as pessoas têm da sociedade, elas veem mais; no entanto, têm inibida sua capacidade de ação política, interagem menos. É claro que há uma mudança em andamento, de consequências ainda ambíguas e difíceis de diagnosticar, representada pela emergência das mídias sociais como campo primordial do debate político: por um lado, ela já se mostrou capaz de mobilizar grandes contingentes de pessoas interessadas em se manifestarem ou se reunirem por causas políticas e sociais; por outro lado, o debate normalmente suscitado em tais meios se mostra pouco profundo ou interessado, prevalecendo o desejo de exposição de opiniões, e não a troca de conhecimentos e perspectivas.

Reunimos aqui, portanto, duas perspectivas, que, a nosso ver, não se opõem, mas se complementam, a respeito do tipo de construção subjetiva que ganha força desde o século anterior. Nos estudos de David Riesman, destaca-se a percepção de um processo de exteriorização, no qual as personalidades, interesses e até objetivos de vida são constituídos não mais prioritariamente de maneira privada, mas a partir de sua ressonância na relação com os outros. O mundo exterior é fonte de orientação e de preocupação do indivíduo, que se torna mais inseguro e flexível. Vigora um desejo de aproximação, que também é detectado por

Richard Sennet. No entanto, talvez por se tratar de uma visão mais avançada do fenômeno, este autor ressalta não se tratar de um declínio, ao contrário do que poderia parecer, da esfera íntima, mas de sua exacerbação para além dos limites da privacidade. A interioridade, experimentada através da reclusão e do cultivo privado da vida psíquica, declina como lugar primordial de construção subjetiva, mas tal esvaziamento não corresponde à diminuição do valor da intimidade e da autenticidade: ambas aparecem reconfiguradas, passando a serem constituídas publicamente. Assim, o campo social e o político contaminam-se por aspectos pessoais dos indivíduos, como emoções e sentimentos, e opera-se uma confusão entre os domínios público e particular da vida. Ambos os autores destacam o papel da personalidade na constituição desses novos indivíduos: não mais suas habilidades, mas suas características pessoais subjetivas tornam-se fator de diferenciação em relação aos outros. A personalidade torna-se um produto, construído segundo as regras de um mercado que não se interessa por ações e feitos, mas por intenções e desejos.

A partir de tal análise complementar dos estudos de Riesman e Sennet, podemos concluir que o processo de exteriorização não reduz a importância de aspectos íntimos na maneira como os indivíduos se constituem subjetivamente, o que mostra a permanência de uma concepção inflada do “eu”, herdeira da orientação introdirigida, que valoriza aspectos como sentimentos, emoções e interesses pessoais. A diferença é que, se esse “eu” autêntico só podia se revelar no reduto interior da privacidade, hoje ele não precisa e não deve mais ser escondido. O efeito dessa exposição é que aqueles aspectos mais particulares de construção do sujeito tornam-se ferramentas de reconhecimento e ação social dos indivíduos, o que os submetem também a processos de avaliação e aprovação social. Assim, se, na orientação introdirigida, a autenticidade vincula-se a processo de *desvelamento* de uma essência psíquica estável, interior e secreta, apartada do julgo coletivo, na orientação alterdirigida, a autenticidade é um processo de *construção* de uma personalidade flexível, exterior e aparente, através de processos de identificação e singularização. Às tiranias da intimidade somam-se, portanto, as tiranias da visibilidade, contexto no qual a imagem do indivíduo, composta por sua aparência propriamente dita, seu corpo e suas opiniões e narrativas pessoais, torna-se o principal fator de autoexpressão e reconhecimento coletivo.

Paula Sibilia faz um profundo estudo sobre as diversas formas de manifestação dessas subjetividades exteriorizadas no mundo contemporâneo e destaca como a importância dada à visibilidade estimula os processos de ficcionalização e estetização do “eu” e da vida cotidiana. Trata-se de um fenômeno ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que a personalidade é vivenciada como uma construção que deve ser continuamente aprimorada, a importância

atribuída à autenticidade incita à busca por experiências que pareçam cada vez mais reais. A autora destaca a proliferação de narrativas e imagens que pretendem retratar “a vida como ela é” nos diversos dispositivos comunicacionais: são os programas do tipo *reality-shows*, mas, além deles, as imagens que buscam desvelar o cotidiano de seus autores protagonistas, como em aplicativos do tipo *Instagram*, e o interesse crescente por biografias e autobiografias. No entanto, a recorrência a códigos midiáticos para a exibição dessas realidades leva a um borramento das fronteiras entre o ficcional e o real, em uma retroalimentação na qual o primeiro parece contribuir para a intensificação da experiência do segundo. Assim, a realidade é incrementada e se torna mais interessante, através da utilização de recursos de espetacularização. O “eu” torna-se personagem e mercadoria, em um movimento que o ficcionaliza, mas, paradoxalmente, parece torná-lo mais real; afinal, explica Sibilia, substituímos a consistência ancorada na essência da interioridade psíquica por uma consistência que provém da legitimação pela visibilidade.

Sobre esse tema, Fernanda Bruno explica que as “tecnologias participam de uma transformação no modo como os indivíduos constituem a si mesmos e modulam sua identidade a partir da relação com o outro, mais especificamente com o ‘olhar’ do outro” (BRUNO, 2004, p.110). Referindo-se aos estudos de Michel Foucault, ela afirma que as subjetividades não podem ser dissociadas dos dispositivos de visibilidade: “as máquinas de ver produzem modos de ser”. Assim, o poder disciplinar e a produção de individualidades e subjetividades na modernidade associam-se a todo um jogo de olhares presente nas diversas tecnologias, como construções arquitetônicas, discursos e táticas, que permitem que o foco do olhar não incida sobre aquele que exerce o poder, como no poder soberano, mas naqueles sobre quem ele é exercido. Nas sociedades disciplinares, os dispositivos de visibilidade engendraram um olhar cada vez mais individualizante e um poder cada vez mais anônimo. (BRUNO, 2004, p. 111) O panóptico, por exemplo, modelo por excelência de tais dispositivos, funciona pela dissociação do par ver-ser visto, pois, ao mesmo tempo em que há a sensação de se estar constantemente vigiado, é impossível ver e verificar a existência de vigilância. É o estado de inverificabilidade do poder somado a um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura seu funcionamento automático, pois a vigilância se torna constante e, por conta desse lugar vacante, independente da presença real de um vigia. Dessa maneira, o olhar do outro constitui um olhar sobre si mesmo; abre-se todo um campo de visibilidade que se situa agora no interior do próprio indivíduo. Vigilância torna-se autovigilância e o olhar do outro constitui o olhar sobre si. (BRUNO, 2004, p.112) Esse olho do poder com o qual a autovigilância se identifica opera através de normas que não são mais

impostas do exterior, mas interiorizadas pelo indivíduo que se autoanalisa. Opera então um processo de identificação com os valores que regem a divisão proposta pela norma, e os indivíduos passam a temer não apenas nos seus gestos e comportamentos mas, nos seus pensamentos e desejos, a anormalidade. Deste modo, a norma passa a ser não tanto imposta, mas almejada. (BRUNO, 2004, p. 113)

Assim, Bruno argumenta que a subjetividade moderna é ao mesmo tempo efeito e portadora de um poder que tem entre suas principais técnicas a exposição do indivíduo comum à visibilidade. Uma exposição que continua na passagem da modernidade para a atualidade, mas que, no entanto, não implica a repetição, pois as tecnologias de comunicação constituem novos dispositivos de visibilidade com diferentes implicações na sociedade e na subjetividade. (BRUNO, 2004, p. 115) Constitui-se um novo campo de visibilidade que apresenta um deslocamento, em relação à modernidade, no que se refere ao estatuto do ‘olhar’ do outro e seu papel na constituição de subjetividades e identidades. A autora sugere que o olhar do outro deixa de ser dado pelo coletivo, pela sociedade e passa a ser ‘privatizado’, individualizado. O olho central do panóptico opera como um grande olho público, no qual se inscreve a ordem social e coletiva com suas normas e leis, anteriores a qualquer indivíduo e da qual ninguém está plenamente livre. O pertencimento necessário a esse coletivo ou a uma instituição, ou seja, ao olhar do outro como um grande olho público, garantia o processo identitário. Hoje, este olhar normatizador parece não mais estar dado e há um declínio do encargo coletivo nos destinos individuais. (BRUNO, 2004, p.118) As práticas de exposição de si na Internet podem ser vistas então como uma demanda pelo olhar do outro, que legitime a constituição identitária, já que, na ausência do grande olho público, falta uma norma a ser interiorizada que oriente o exercício da auto-observação. Nesse sentido, Bruno menciona também a transformação do estatuto da intimidade, que “deixa de ser experimentado como o refúgio mais autêntico e secreto para se tornar uma matéria artificialmente assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro” (BRUNO, 2004, p.118). No entanto, em sua acertada análise, a “artificialização” da intimidade, ou sua espetacularização, conforme mencionamos anteriormente, através dos múltiplos dispositivos de exibição, não implica uma possível vitória da aparência sobre a realidade. Se não existe uma experiência de verdade sobre si mesmo que resida em uma interioridade prévia e mais autêntica, ela é produzida no ato mesmo de se mostrar. Nesse sentido, não há que se falar nessa distinção entre aparência/realidade (BRUNO, 2004, p.118) e a aproximação entre o desejo de realismo e a espetacularização das intimidades não configurariam um paradoxo.

Nesse contexto, o aspecto corporal adquire um novo e fundamental valor: no lugar

de invólucro para proteção de um tesouro interior somente acessível por práticas introspectivas, ele se torna uma espécie de objeto de *design* (SIBILIA, 2008, p. 111), um campo de autocriação através do qual é possível exibir uma personalidade aparentemente autêntica, mas também obediente, adverte Paula Sibilia. A autora vem analisando, em sua trajetória de pesquisa, os diversos “imperativos” que incidem sobre o corpo na forma de novas moralidades: os ideais de boa forma, de juventude, de bem-estar e de desempenho, por exemplo. Essas normativas não atuam sobre os corpos nos mesmos modos que as forças disciplinares. No auge do vigor das instituições modernas, existiam regras que precisavam ser seguidas; eram exigências claras, que distinguiam espaços e comportamentos adequados e moldavam os sujeitos a partir do exterior, apesar de serem também interiorizadas e já apelarem para uma ideia de atuação individual responsável. O declínio de tais instituições coincide com o enfraquecimento da força social e coletiva de tais regras e, nesse contexto, o plano de ação e criação individual parece se expandir. No entanto, os corpos atuais também são obedientes. Resta-nos perguntar: ao que obedecem? Nas sociedades de controle, as normativas não se manifestam de maneira tão clara como tais, são conselhos, orientações e tutoriais, provenientes de fontes pulverizadas e midiaticamente reproduzidos, para uma “vida melhor” e “mais produtiva”. Assim, o alinhamento aos imperativos morais contemporâneos é experimentado pelos indivíduos não como uma obediência propriamente dita a uma norma interiorizada, mas como uma adesão, como uma escolha autônoma e responsável dentre uma infinidade de outras possíveis.

Além dos imperativos da juventude, da beleza, da saúde e do desempenho, que atuam como forças morais sobre os corpos, ainda ganham amplitude as exigências de singularização. O corpo objeto de *design* é o plano no qual a personalidade autêntica se constrói. Note-se que, por essa perspectiva, a aparência não é tomada como um meio de expressão de uma identidade fixa já constituída, mas é a matéria através da qual se modela o próprio “eu”. Sobre essa tendência de inversão do entendimento de como se dá a constituição subjetiva, Paula Sibilia menciona os *reality shows* nos quais os participantes se submetem a transformações gerais da aparência. A promessa e a crença é a de que uma atualização radical no aspecto físico pode levar a uma alteração na subjetividade, criando um novo “eu” visível mais adequado às exigências do mercado contemporâneo de personalidades. (SIBILIA, 2008, p. 254) O sentido da construção se inverte: de uma identidade fixa que se manifesta pela exteriorização através da aparência corporal, para uma aparência que modela uma identidade flexível. É claro que permanece a crença de que há porções da subjetividade que não podem ser alteradas por meras intervenções na aparência corporal, mas é preciso apontar aqui tal

tendência de inversão, no âmbito da ascensão de individualidades alterdirigidas.

Outro aspecto importante a ser ressaltado sobre o papel do corpo na construção das subjetividades relaciona-se a seu aspecto biológico. Como vimos, a exterioridade visível do corpo parece ganhar espaço frente à interioridade reclusa do psiquismo, quando se pensa nos aspectos fundamentais para a definição do eu. Nesse sentido, o pesquisador Nikolas Rose ressalta que há um declínio do valor da linguagem frente à ascensão do papel da imagem nas formas de constituição dos sujeitos. Tal mudança pode ser verificada nos atuais procedimentos científicos de investigação da mente. A psicanálise, explica o autor, bem como outras formas de psicoterapia surgidas na virada para o século XX, enfatizam a necessidade da fala, da confissão, do relato do paciente para a obtenção de diagnósticos. Foi assim, ressaltando o valor da linguagem e da interpretação para a compreensão de problemas psiquiátricos, que Freud e outros pioneiros dessa perspectiva desenvolveram a ideia de um espaço abstrato e alheio à observação visual: o psiquismo, conceito fundamental para a construção de nossa ideia atual de mente (ARMSTRONG apud ROSE, 2007, p. 194). Esse novo objeto, repositório da biografia e da experiência, fonte de pensamentos, crenças, sentimentos e desejos, substituiu o papel central dos estudos em anatomia cerebral e tornou-se o principal foco de abordagem da psiquiatria durante muitas dezenas de anos.

Apesar da popularização dessa perspectiva e das constantes falhas em encontrar correlações entre anormalidades na estrutura cerebral e desvios de conduta e comportamento, o desejo de identificar possíveis evidências físicas para processos mentais permaneceu constante. Foi nesse contexto que o desenvolvimento de técnicas de visualização da atividade cerebral no século XX, como tomografias e ressonâncias magnéticas, abriram novos caminhos na maneira de estudar a mente, sugerindo ser possível a observação da atividade cerebral, ou seja, a ocorrência de processos físicos, enquanto o indivíduo pensa, deseja e sente. A mente, a princípio um espaço abstrato, alheio à observação pelo olhar humano, parecia, assim, abrir-se à visualização, o que leva conseqüentemente à sua redefinição em termos distintos daqueles inicialmente propostos pelos pioneiros das práticas psicanalíticas. No lugar de um espaço interior e profundo, acessível apenas pela confissão e pela escuta atenta, ela se torna o efeito, em forma de emoções, desejos, pensamentos e outros aspectos pessoais da experiência psíquica, da ativação do cérebro; ou seja, uma porção, ainda abstrata da vida, porém visível, detectável e inseparável da materialidade orgânica do corpo. O estudo da mente adquire assim evidentes contornos biológicos e os distúrbios psiquiátricos convertem-se em distúrbios fisiológicos. Segundo o pesquisador Nikolas Rose, começamos a nos transformar em *indivíduos somáticos* na medida em que nos compreendemos e agimos em relação a nós

mesmos como seres moldados pela biologia. Tal somatização expande a maneira como mapeamos as ocorrências de desejos, sensações, emoções e pensamentos, que deixam de ser localizadas em um espaço psicológico abstrato para serem identificadas com processos neuroquímicos sediados no cérebro. (ROSE, 2007, p. 188) A mesma ciência que procura identificar os mecanismos neuroquímicos da experiência subjetiva desenvolve as drogas e os artificios que vão agir sobre a porção biológica das manifestações psíquicas, tratando possíveis disfunções como depressão, ansiedade e outros transtornos, mas também incrementando o desempenho mental dos indivíduos. Trata-se de um dos exemplos possíveis para o que Nikolas Rose chama de *tecnologias de otimização*, que são o resultado de uma maneira emergente de pensar e praticar as ciências médicas que envolvem não apenas a cura das doenças, mas o controle e até a reengenharia de processos vitais para a melhoria de seus funcionamentos. (ROSE, 2007, p. 16)

O autor explica que, nos séculos XVIII e XIX, as políticas concernentes ao gerenciamento da vida consistiam na atuação governamental sobre os indicativos de saúde e doença da população em geral, como taxas de mortalidade e natalidade, doenças e epidemias, bem como sobre a qualidade dos recursos hídricos, sanitários e alimentares disponíveis. Durante o século XX, a preocupação com o destino da nação justificava o gerenciamento, pelo Estado, da “qualidade” da população, pensada em termos de uma constituição biológica equivalente a categorias raciais, por meio de intervenções que se mostraram desastrosas para humanidade. Já as biopolíticas atuais não são delimitadas nem pelas ideias de saúde e doença, nem pelo desejo de purificação das populações, caracterizando-se, antes, pela preocupação em controlar, gerenciar e remodelar as capacidades vitais dos seres humanos em geral, com uma ênfase particular no declínio do papel do aparato formal do Estado e na responsabilização individual pelo próprio corpo. (ROSE, 2007, p. 03) Nesse contexto, surgem as drogas capazes de reconfigurar estados subjetivos e cognitivos, que, se por um lado, são prescritas para cura de disfunções, podem ser utilizadas também para a melhoria de processos neuroquímicos do organismo, no interesse particular do indivíduo de construir uma versão de si mesmo melhor, mais produtiva, concentrada, feliz ou motivada. Assim, as fronteiras entre o tratamento e o aprimoramento são borradas e a customização substitui a normatização.

Diante desse complexo diagnóstico referente às formas de subjetivação contemporâneas, como podemos, afinal, descrever esse “eu” que se molda a partir desses múltiplos aspectos? E, ainda, chegando à questão que mais nos importa para o desenvolvimento desta tese: qual o papel do corpo nesse processo? Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que o “eu” é sempre uma ficção, efeito do cruzamento de crenças e

narrativas pessoais e compartilhadas, no qual precisamos crer ou nos reconhecer, mesmo que precariamente, para que possamos agir no mundo. Tais narrativas se constituem de maneiras diversas, dependentes do contexto histórico e cultural no qual os indivíduos estão inseridos. Assim, como vimos, as subjetividades introdirigidas podem ser apontadas como mais típicas de um período histórico e social específico, caracterizando-se por uma forma de narrativa que valorizava as práticas introspectivas e o cultivo privado da intimidade e da identidade. Já as subjetividades alterdirigidas caracterizam-se por uma guinada para fora e pelo desenvolvimento de narrativas de si que são voltadas para o *reconhecimento exterior*. O “eu” composto nos moldes mais atuais é herdeiro de uma tradição que valoriza a *intimidade*, entretanto a submete a uma reconfiguração: ela não é mais privilégio das relações privadas. A exposição de aspectos pessoais da vida é uma forma de dar legitimidade à construção das identidades, pois a antiga ancoragem na interioridade psíquica vem perdendo sua profundidade e novas formas surgem para dar consistência às subjetividades contemporâneas. A *singularização* permanece um aspecto de si bastante valorizado; porém, no contexto da alterdireção, não se trata de uma busca pelo “verdadeiro eu” escondido nas profundezas da interioridade, mas da *construção estetizada* de uma personalidade autêntica. Esse processo é especialmente ambíguo, pois manifesta um entendimento de que tais construções são uma forma de agregar valor ao real, tornando a personalidade um produto altamente competitivo em um mercado no qual a imagem construída: o que se aparenta ser, é mais importante do que as ações realizadas, do que o que se faz. Realidade e ficção perdem suas bordas, tal qual as esferas privada e pública, e as subjetividades constroem-se nesse entrelugar.

Apesar das exigências de singularização e autenticidade, vimos que o corpo é também repositório de *imperativos morais*, que se manifestam como ideais de boa forma, de juventude, de bem-estar e de desempenho coletivamente partilhados. O esvaecimento do “olho público”, típico das sociedades disciplinares e que era assumido pelos indivíduos como fonte de orientação externa, faz com que a adesão às novas normativas seja encarada como uma escolha particular, e não como o cumprimento responsável de um dever. No entanto, esse “melhor de si mesmo” não é, definitivamente, uma construção singular. Ao contrário, ele é, muitas vezes, buscado conforme modelos disponíveis e presentes no mercado midiático, e medido a partir de padrões ótimos de desempenho, constantemente superados, que servem para orientar a todos de maneira uniforme, independentemente das diferenças particulares. A disseminação de tais imperativos faz com que surjam grupos identitários reativos, que se aglutinam em prol da valorização de outros modelos de beleza, saúde e desempenho.

Por fim, além de suas dimensões estéticas e morais, o corpo ganha protagonismo

por se tornar, também do ponto de vista orgânico, um mapa de revelação e construção do eu. A profundidade do espaço psicológico, ou da mente, que foi um importante campo de exploração no início do século XX, não tem mais a mesma ressonância nos estudos atuais sobre personalidade e comportamento, pois se tende a privilegiar uma abordagem biológica, que investiga o funcionamento do cérebro em termos neuroquímicos e neurofisiológicos, utilizando-o como fonte de explicação para variações em nossos pensamentos, desejos e emoções. Há também uma aposta na plasticidade desse funcionamento, o que expande o campo de pesquisa para a criação de drogas que podem afetar condições psicológicas, aprimorando, mais que curando o desempenho mental dos indivíduos. Assim, a ênfase na materialidade do corpo não essencializa as subjetividades; ao contrário, promove a crença em sua flexibilidade e dá força, oferecendo condições, à interminável busca pelo “melhor de si mesmo” sempre superável, que coloca os indivíduos em permanente avanço. Outro ponto importante da biologização das identidades é, conforme muitos autores ressaltam, o crescimento dos grupos baseados em condições orgânicas, como doenças, disfunções e particularidades genéticas, em torno do que chamam de bioidentidades.

Concluindo nosso breve diagnóstico a respeito dos múltiplos protagonismos do corpo na constituição das subjetividades, passaremos a investigar como se dá a construção das identidades sobre essas bases. Seguindo a mesma especificação proposta por Paula Sibilia, é preciso ressaltar que a abordagem sobre a subjetividade proposta aqui se localiza em um nível intermediário entre a perspectiva singular e a universal. O olhar mais pessoalizado sobre a experiência subjetiva é tarefa da psicologia, focalizando a trajetória de cada indivíduo como sujeito único e irrepetível. Já a análise de abordagem mais abrangente ocupa-se das características comuns ao gênero humano, tais como sua organização por meio da linguagem, por exemplo. A dimensão intermediária, chamada pela autora de específica ou particular, visa a detectar os elementos comuns a certos sujeitos, mas não inerentes a todos os seres humanos, contemplando, portanto, aspectos culturais e históricos, que impulsionam certas formas de ser e estar no mundo. (SIBILIA, 2008, p. 16-17) As identidades formam-se exatamente nessa dimensão, não podendo ser tomadas como um aspecto estritamente individual porque são sempre relacionais, ou seja, sua construção está sempre imbricada com a cultura e com a relação com o outro. A subjetividade, tomada aqui em uma abordagem intermediária, entre o particular e o universal, seria, portanto, o solo sobre o qual as identidades se desenvolvem: trata-se de um entendimento específico — histórico e cultural — sobre “o que é o sujeito” a partir do qual as narrativas identitárias podem ser constituídas. Assim, temos um tipo de sujeito que é alterdirigido, ou seja, que constrói a si mesmo a partir do outro e para o outro,

buscando externamente o reconhecimento, e uma subjetividade que é precipuamente somática e plástica, pois funda o entendimento e a existência do sujeito no corpo e sua moldagem, a partir de suas dimensões biológica, estética e moral. Além disso, como vimos no primeiro capítulo, o indivíduo contemporâneo define-se como uma entidade que se afirma a partir de suas próprias escolhas; daí gera-se um tipo de identidade já não tão definida a partir de valores e crenças tradicionais e coletivas, interiorizadas e estáveis, mas por adesões autônomas e provisórias, constituída e expressada em bases bem mais relacionais. A identidade, construída a partir de tais parâmetros é, portanto, flexível e espetacularizada, servindo ao posicionamento dos indivíduos no mundo, particularizando-os entre os outros sujeitos.

Neste capítulo, pretendemos investigar as possibilidades de outras formas de pensar a noção de sujeito e, conseqüentemente, de construir ou não identidades. Trata-se de um caminho regressivo, que surgiu da percepção, a partir da prática, de que a maneira de construção subjetiva no interior da prática de Contato Improvisação era distinta da forma culturalmente mais difundida que descrevemos aqui, o que provocava certo declínio do sentimento de identidade. Estranho era perceber que o corpo era também protagonista nessa prática, mas de uma maneira totalmente distinta: se, para as subjetividades somáticas e alterdirigidas, o corpo é o fundamento da construção identitária, no interior da prática de CI, a experiência focada em sua dimensão sensível é catalisadora da perda do sentimento de identidade, colocando em perspectiva a noção de sujeito. Assim, para analisar as diferenças previamente detectadas, era preciso compreender, primeiramente, o que entendemos contemporaneamente por sujeito e qual o papel do corpo nessa compreensão, conforme pretendido até aqui, neste início de capítulo. Nas próximas seções, procuraremos investigar como as identidades se constroem a partir de tais bases, tentando pensar se há outras formas possíveis de posicionamento dos indivíduos no mundo a partir do corpo.

O debate teórico a respeito da construção das identidades no âmbito das subjetividades alterdirigidas é tributário de uma perspectiva não essencialista, que declara que nada relativo ao sujeito é inato, ou natural, mas apenas efeito de uma construção. Tal visão é importante para o desenvolvimento de uma teoria de identidade centrada na compreensão dos processos de classificação que buscam organizar as diferenças em grupos de inclusão e exclusão, em valorações positivas e negativas e de construção de ideais de normalidade. A ideia de inteligibilidade é de extrema importância aqui, pois é exatamente o objetivo desses processos que buscam tornar “legíveis” as diferenças existentes entre os corpos no âmbito de uma cultura. Para as teorias não essencialistas da identidade o crucial é compreender os

mecanismos e disputas envolvidos em tais esquemas de organização, entendendo como eles são produzidos. Tal perspectiva, ao propor que as identidades são sentidos elaborados para dar inteligibilidade às diferenças, acaba por ressaltar a faculdade intrínseca de mudança própria desses processos e seus produtos. A flexibilização é, afinal, um dos principais efeitos do deslocamento do eixo de construção das subjetividades para uma inclinação mais somática e alterdirigida e a perspectiva não essencialista tem se mostrado a mais adequada para abordá-la, pois exclui a possibilidade de uma fixação prévia das identidades. Interessa-nos aqui compreender o alcance da flexibilização das identidades nos dias atuais, frente aos imperativos morais que incidem sobre o corpo e a mercantilização dos modos de vida. Se há uma sensação de liberdade plena para ser o que se queira, é evidente também que estão sempre em andamento processos de uniformização de expressão das identidades orientados principalmente pela lógica de produção e consumo mercadológicos. Assim, perguntamos: apesar da flexibilidade tão exaltada, ainda não resta na própria estrutura de formulação da identidade uma natureza fixante que asfixia a livre produção de modos de ser?

II.1 Flexibilização das identidades: o corpo como imagem performada de si mesmo

Os processos de adesão individual às identidades estão estreitamente ligados às formas de constituição das subjetividades. Descrevemos na seção anterior como se operou, principalmente durante a segunda metade do século XX, um borramento das fronteiras que distinguiam o mundo exterior, onde ocorria a vida social e política, da esfera interior, psicológica e íntima. Quando havia uma divisão mais clara entre tais espaços de experiência, as identidades, construtos culturais e portanto coletivos, eram dotadas de certa estabilidade, pois fundavam-se em bases de aparência sólida e em verdades incontestáveis, como mitos fundadores de nacionalidades ou evidências biológicas. A construção subjetiva de nível mais particular passava pela articulação entre essas duas esferas, através de uma individualidade psíquica e emocional que refletisse valores “naturalmente” partilhados com outros indivíduos de mesma origem pátria, étnica ou biológica. Em um momento posterior, ao mesmo tempo em que a esfera social era impregnada pela vida íntima, pulverizavam-se os grupos pela ação de deslocamentos em escala global; ruíam-se as bases estáveis das identidades que unificavam os indivíduos externamente e solidificavam seus valores mais íntimos ao redor de ideais compartilhados.

Afirmar que identidades plenamente unificadas e coerentes se tornaram totalmente deslocadas é uma forma simplista de contar a história do sujeito moderno, segundo Stuart Hall, mas trata-se também de um dispositivo importante para a compreensão das mutações pelas quais o conceito passou. (HALL, 2006, p. 24) Os estudos desse autor também se orientam no sentido de descrever os processos que culminaram na forma atual de construção das identidades. Para tanto, ele retroage a um período mais distante em busca das origens do sujeito moderno ainda no iluminismo, indicando três grandes mudanças na abordagem teórica do tema, que descreveremos muito brevemente. A primeira diz respeito à idealização do sujeito iluminista, que se baseava em uma “concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior” (HALL, 2006, p.10). Trata-se de uma construção que tem como base a filosofia cartesiana e origem no pensamento Renascentista, que concedeu à existência pessoal do indivíduo uma posição de soberania frente a seu lugar e função no interior da sociedade, conforme explica Raymond Williams, citado por Hall (WILLIAM apud HALL, 2006, p. 28). A segunda transformação, que se processou durante a

primeira metade do século XX, é a constituição da noção de sujeito sociológico, que refletia a consciência de que aquele núcleo interior do sujeito, erigido pela concepção iluminista, não era autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com a cultura, que mediava valores, sentidos e símbolos (HALL, 2006, p. 11). Essa perspectiva, explica Hall, é fruto de uma série de rupturas teóricas, dentre elas, a descoberta do inconsciente por Freud, que identifica que processos subjetivos têm uma base psíquica e simbólica que escapa à lógica da razão, minando o conceito do sujeito cognoscente e racional próprio do pensamento iluminista e, conseqüentemente, com a ideia de identidade fixa e unificada construída sobre essas bases. (HALL, 2006, p. 36)

Nesse ponto, a visão de Hall parece oposta àquela que viemos desenvolvendo até aqui, segundo a qual a ideia de interioridade psicológica foi importante para a constituição, durante a modernidade, da noção de sujeito como um ente que possui uma essência única, misteriosa e imutável sobre a qual as identidades, também fixas, eram constituídas. O autor, ao contrário, trata a descoberta da interioridade psicológica, mais precisamente, a teoria freudiana do inconsciente, como um motor do descentramento. Para conciliar perspectivas, parece-nos que ele sugere existir um distanciamento entre o que se passa no plano do conhecimento sociológico e psicanalítico sobre o sujeito e o que se passa no âmbito da vida, pois, como o próprio autor afirma ao comentar o tema, embora a perspectiva oriunda das teorias freudianas mostrem que o sujeito esteja sempre cindido entre seu eu “inconsciente” e seu eu “exterior”, a vivência da identidade individual se dá como se ela estivesse reunida e “resolvida”. (HALL, 2006, p. 38) Trata-se, portanto, como afirmará também a concepção sociológica, de uma fantasia de si mesmo, que preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”, entre o mundo pessoal e o mundo público, através de uma via de mão dupla que prescreve uma projeção do eu nas identidades culturais e, ao mesmo tempo, a internalização dos valores exteriores, tornando-os parte de nós, em um processo de natureza estabilizadora. (HALL, 2006, p. 38)

A terceira mudança descrita por Hall tem como origem transformações da própria sociedade. Se a identidade é um dispositivo de sutura entre o mundo interior, psicológico ou íntimo do indivíduo, e o exterior, que é a cultura, a estabilidade dessa construção depende profundamente da fixidez de seus dois polos. No entanto, como vimos na primeira parte desse capítulo no que concerne às formas de construção subjetiva atuais, esses opostos já não são mais tão bem distinguíveis, atravessando-se mutuamente. Além disso, não bastasse a desestabilização do sujeito iluminista operada por teorias importantes como a do inconsciente

freudiano, ocorre ainda uma forte transformação no âmbito social proporcionada pela potencialização dos fluxos econômicos e comunicacionais que, cada vez mais, desestabilizam as ordens locais. As sociedades não são um todo unificado e bem delimitado, mas estão constantemente sendo "descentradas", ou seja, na atualidade, sua grande característica é a diferença: elas são, afirma Hall, "atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes 'posições de sujeito', isto é, identidades para os indivíduos". (HALL, 2006, p. 17) Esse contexto tornou-se um campo propício para a pulverização das identidades, multiplicando as possibilidades de agrupamento e filiações transitórias.

No campo dos estudos culturais, a flexibilização das identidades tornou-se tema recorrente, levando inclusive Stuart Hall, em um artigo famoso, a questionar a necessidade do antigo conceito. A pergunta "Quem precisa da identidade?" surge da percepção de uma eclosão de discursos críticos ao termo, que indicam que, em sua acepção mais comum, ele já não é mais "bom para pensar"; porém, na ausência de outro conceito que assumira seu lugar, ele continua sendo utilizado, agora em sua forma destotalizante. Trata-se da emergência de uma nova concepção, afastada de uma perspectiva essencializante, deixando de assinalar um núcleo estável do *eu* para designar uma construção prática e discursiva que está constantemente sujeita a processos de mudança e transformação. (HALL, 2000, p. 108) Na opinião do autor, o conceito de identidade mostra-se ainda necessário pois, embora não seja possível utilizá-lo da forma antiga, sem ele, certas questões-chaves não podem sequer serem pensadas. (HALL, 2000, p. 104) Assim, Hall procura afastar-se de uma perspectiva essencializante, desenvolvendo uma concepção de identidade que é estratégica e posicional: não assinala um núcleo estável do *eu*, mas designa uma construção prática e discursiva que está constantemente sujeita a processos de mudança e transformação. (HALL, 2000, p. 108) Segundo Hall, as identidades surgem da narrativização do eu, sendo portanto um processo de natureza ficcional. É preciso compreendê-las como "produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas" (HALL, 2000, p. 109). No entanto, percebe o autor, mesmo que a sensação de pertencimento produzida pela identidade seja construída no interior de um campo "fantasmático", não há perda da sua eficácia discursiva, material ou política (HALL, 2000, p. 109). E é precisamente pelo fato de serem construídos e mutáveis, e não resultantes de determinantes naturais e estáveis, e também pela força social de tal discurso, que os processos de produção das identidades continuam a ser investigados.

Segundo Woodward, uma das discussões centrais sobre identidade concentra-se exatamente nessa tensão entre o essencialismo, presente em uma concepção mais tradicional da identidade, e o não essencialismo, bem representado pela aceção proposta por Stuart Hall. Ela explica que múltiplos aspectos têm servido para fundamentar a primeira perspectiva: a recorrência a mitos fundadores, que funcionam como a “verdade” fixa existente em um passado comum partilhado por diversos indivíduos, como no caso de identidades nacionais, religiosas ou étnicas; a biologia, ao propor que há fronteiras intransponíveis para a flexibilidade estabelecidas pela materialidade, como, por exemplo, quando o fundamento biológico serve para explicar a diversidade sexual. Já a segunda perspectiva é aquela que pensa a identidade não como um fato dado, mas como uma construção, fazendo com que a fixidez, baseada em uma noção de verdade que advém da biologia ou de um mito originário, dê lugar à fluidez. Esse é o entendimento de Hall, explica Woodward, que sugere que o significado das identidades nunca se fixa ou se completa, de forma que sempre existe algum deslizamento: aqueles que a reivindicam não se limitam a serem posicionados pela identidade, mas reconstróem e transformam as identidades herdadas de um suposto passado comum ou remetidas a elementos biológicos inquestionáveis. No plano da experiência vivida, ambas as perspectivas também convivem, sendo possível até para um único indivíduo crer que sua identidade é tanto constituída por elementos essenciais e originários, dos quais não pode se esquivar, quanto por elementos transitórios, resultantes de processo de escolhas e efeitos de ocasiões.

Adotaremos aqui a perspectiva teórica não essencialista para continuar a entender como se processa a constituição das identidades e introduzir outro conceito indispensável à discussão: o da diferença. Admitindo a definição proposta por Hall, o termo “identidade” denomina um processo de reconhecimento fictício e instável constituído sobre o fundamento da diferença. Ele explica seu funcionamento: a partir de uma ou muitas distinções, aleatoriamente escolhidas, é possível proceder por exclusões e criar uma homogeneidade artificial, que não deixa de ser repleta de heterogeneidades internas. Esse procedimento organiza e dá sentido às diferenças, classificando-as e tornando-as inteligíveis. Woodward completa o entendimento sobre esse processo, explicando que cada cultura tem sua própria maneira de proceder a essa organização e vigora, entre os membros de uma sociedade, certo grau de consenso sobre como classificar as coisas, que é continuamente reafirmado nas falas e rituais, e acaba por regular as condutas e auxilia na manutenção da ordem social. O processo de constituição identitária não é, portanto, o oposto daquele que constitui a diferença; eles são

interdependentes, ou seja, a identidade só pode ser afirmada na medida em que nega o que ela não é. Isto quer dizer que todo esse procedimento é relacional, construído a partir da percepção de um “outro” diferente.

Assim, frequentemente, estabelecem-se oposições e as identidades são construídas por meio de uma clara dualidade entre “nós”, aquilo que somos, e “eles”, aquilo que não somos. Esses processos de inclusão e exclusão, demarcação de fronteiras, classificação e normalização não são inocentes. Como relações sociais, estão sujeitos a vetores de força e relações de poder, existindo imposições e disputas. (SILVA, T., 2000, p. 81) Deter o privilégio de classificar, por exemplo, explica Tomaz Tadeu da Silva, significa deter o domínio sobre a atribuição de diferentes valores aos grupos, sendo uma das formas mais importantes aquela que se estrutura sobre oposições binárias, em que um dos termos é sempre privilegiado (SILVA, T., 2000, p. 82). Fixar uma identidade como uma norma é também uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e diferenças, lembra o autor: trata-se da eleição arbitrária de uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Inclusive, afirma, a identidade classificada como normal tem uma força tal que nem sequer é vista como uma identidade. Associando-se ao que é natural, sua força homogeneizadora consiste exatamente nesse não reconhecimento de seu estatuto ficcional. Ela se torna, assim, invisível como diferença, assumindo o lugar de padrão socialmente requerido e desejável. (SILVA, T., 2000, p. 83)

Assim, concorda também Tomaz Tadeu da Silva, identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. No entanto, a forma afirmativa com que expressamos a primeira — “eu sou isso” — tende a ocultar essa relação, que existe e está implícita — “eu não sou aquilo e aquilo e aquilo”—, existindo, portanto, uma extensa cadeia de negações, ou de diferenças, escondida pela gramática positiva. Apesar de tal relação não ser colocada evidência nas assertivas identitárias, ou seja, mesmo considerando que o procedimento de negação é constantemente dissimulado, a diferença é elemento indispensável para a marcação da identidade; sua ausência, um perigo a ser evitado. Nesse sentido, Bauman afirma que as vítimas em potencial da violência causada por questões identitárias não são odiadas por serem diferentes, mas porque não o são suficientemente, misturando-se facilmente na multidão. A violência é necessária para torná-la espetacularmente, inequivocamente, diferente. Destruí-la é eliminar o agente poluidor que ofusca as distinções e recriar um mundo ordenado em que todos sabem quem são, onde as identidades deixam de ser frágeis, vagas e instáveis (BAUMAN, 2005, p.65) Essa violência pode ser física e simbólica, como acontece não

raramente através da criação de estereótipos, que agem por meio da acentuação do que há de diferente no outro, evidenciando a distinção. Ao discorrer sobre essa luta constante em manter viva a identidade, Bauman cita a questão dos nacionalismos: o que parece um processo de ressurgimento, trata-se, na visão do autor, de tentativas sérias e desesperadas de encontrar um modo de se proteger dos ventos globalizantes, uma reação para proteger a ideia de soberania nacional, em franca decadência. (BAUMAN, 2005, p. 62)

Conforme abordamos anteriormente, as identidades se constroem em uma interface ou uma sutura entre o desejo individual de reconhecimento e os significados coletivamente constituídos e partilhados para compreensão das diferenças. Assim, ao mesmo tempo, efetuam-se duas operações, aponta Woodward: há um grau de investimento pessoal dos indivíduos nas identidades que assumem, um âmbito desse processo que pode ser estudado pela psicologia; mas existe também uma interpelação do sujeito pelo seu contexto social, que o orienta a assumir certos papéis. Embora, afirma a autora, “as dimensões sociais e simbólicas da identidade sejam importantes para compreender como as posições de identidade são produzidas, é necessário estender essa análise, buscando compreender aqueles processos que asseguram o investimento do sujeito em uma identidade” (WOODWARD, 2005, p. 68). Assim, no senso comum, acreditamos que nossos comportamentos são reflexo de uma natureza compartilhada com outros iguais a nós, ou ainda, que são resultados de escolhas e filiações determinadas por nossa vontade em participar de um grupo como o qual “naturalmente”, mesmo que temporariamente, nos identificamos. No entanto, coexiste um procedimento de interpelação, que faz com que a ocupação de certa posição identitária pelo indivíduo não seja apenas uma questão de escolha consciente, somos recrutados para aquela posição ao reconhecê-la por meio de um sistema de representação. A linguagem e a cultura dão significado às nossas experiências e assim nos recrutam como sujeitos a assumir certos discursos e identidades.

No entanto, a sensação que temos é de total liberdade de escolha para ser e fazer aquilo que se deseja. Isso porque vivemos um contexto de enfraquecimento de instituições e discursos majoritários sob o qual se erigiam modelos de identidade mais fixos. Nesse sentido, Bauman descreve a diminuição das comunidades formadas por elementos de agregação que não deixavam alternativas de escolha, como a nacionalidade: nascer no Brasil era requisito suficiente para fazer de seu cidadão, frente ao outro estrangeiro, um brasileiro, como uma identidade constituída por todo um conjunto de representações simbólicas compartilhadas interna e até externamente. Cada vez mais, essa caracterização torna-se frágil, frente o alcance

global de certos aspectos culturais e dos modos de conduta. Segundo Tadeu, nesse contexto, o processo de produção de identidades oscila entre os movimentos de fixação e de subversão, assim, apesar de existir sempre uma tendência para estabilizá-la, a identidade está em contínuo escape, através de variados processos, como os diaspóricos, os nomadismos, a hibridização e o travestismo. No plano individual, a multiplicidade de comunidades identitárias faz com que seja cada vez mais difícil, conforme ressalta Bauman, passar por apenas uma, tornando necessário comparar, fazer escolhas, fazê-las de novo, reconsiderar escolhas já feitas, bem como tentar conciliar demandas contraditórias e incompatíveis. Tomamos conhecimento, afirma o autor, que a identidade e o pertencimento não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos pra vida toda, são negociáveis e revogáveis, (BAUMAN, 2005, p. 17) são algo a ser inventado e não descoberto, uma coisa que precisa se construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e “lutar para protegê-las”.

Assim, além dos grandes grupos identitários que protagonizam o campo de disputa das representações, constituem-se, em outros níveis, inúmeros subgrupos, que se caracterizam mais profundamente pela mobilidade de definições e filiações. São identidades formadas pela adoção do que costumamos chamar de “estilos de vida”. Segundo Anthony Giddens, o estilo de vida é um conjunto de práticas mais ou menos integrado que um indivíduo adota não só porque satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma crônica concreta da identidade individual. São práticas que se tornam rotinas, mas que estão constantemente abertas à mudança em função da natureza móvel da identidade individual. O estilo de vida implica a escolha entre uma pluralidade de opções possíveis, o que não significa dizer que elas estejam abertas a todas as pessoas igualmente e que as adoções se deem com pleno conhecimento do leque de alternativas. Os estilos disponíveis e as adequações decorrentes variam entre grupos, tornando-se formas de estratificação, e as adesões se dão por pressões de grupos e pela visibilidade dos modelos, assim como por circunstâncias socioeconômicas. (GIDDENS, 1997, p. 107)

Os estilos de vida são um conjunto de práticas e, como tais, têm estreita relação com técnicas de manejo corporal. O corpo, afirma Giddens, não é só uma entidade física que possuímos, mas um sistema de ação, um modo de prática; sua implicação especial nas interações da vida cotidiana é parte essencial da manutenção de um sentimento coerente de identidade individual. Assim, vários aspectos do corpo têm relação especial com o eu e sua identidade particular: a aparência, o porte, os modos de lidar com o prazer e com a dor, bem como os regimes a que o sujeitamos. Esses aspectos, nas as culturas pré-modernas, eram normalizados em função de critérios tradicionais, indicando antes de tudo uma identidade

social mais que pessoal. Hoje, não é que exista uma dissociação entre aparência e indicadores sociais, de classe, gênero e categorias profissionais, por exemplo, mas o corpo torna-se elemento fundamental de um projeto particular de identidade, mesmo que seja a partir de certas normatizações. (GIDDENS, 1997, p. 128) Assim, o que reiteradamente é interpretado como um movimento geral de cunho narcisista de cultivo da aparência corporal é expressão de um interesse muito mais profundo em construir e controlar o corpo — nos moldes do que Jurandir chamou de “virada corporal”, citada na primeira parte deste capítulo. Em alguma medida, concordamos com Giddens, o corpo se emancipou, deixando de ser algo dado. O gerenciamento corporal ganhou contornos de autonomia e tornou-se um fim em si mesmo, sendo plenamente possível cultivar e cultivar a imagem corporal, tornando-a flexível tal qual a identidade que ela constitui e expressa. Os limites do corpo foram alterados e muitos debates e conflitos atuais, como vimos, são consequência dessas transformações e dos desejos de apropriação e do desenvolvimento de técnicas de manejo do corpo (GIDDENS, 1997, p. 276) No entanto, essa emancipação não é completa, pois a autonomia é exercida sob a égide de ideais de desempenho, como vimos no primeiro capítulo, bem como daqueles modelos identitários que são possíveis ou tolerados.

Assim, se sob a lógica de pulverização e globalização do mercado houve uma conquista de flexibilidade para experimentar o novo — novos produtos, novas tecnologias, novos paradigmas, novos hábitos —, a liberdade para navegar ao vento dos acontecimentos ainda está longe de se realizar, afirma Suely Rolnik. Isso porque a abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho, completa. (ROLNIK, p. 2). A diversificação dos interesses individuais tem relação com o desejo de autenticidade, um modo de subjetivação que tem funcionado como um imperativo: assumir a própria singularidade deixou de ser apenas uma sugestão para uma vida mais tranquila e tornou-se uma palavra de ordem estimulada pela cultura do consumo. O desejo de ser autêntico foi cooptado pelo mercado e as singularidades são constantemente organizadas em modelos posteriormente postos à venda. Assim, apesar de estar em alta, a criação individual e coletiva não aciona necessariamente novas maneiras de viver ou engendrar mundos possíveis, pois é permanentemente inserida na mesma lógica de produção de mercadoria que transforma os modos de ser e fazer em objetos de consumo prontos e descartáveis. A esses produtos Rolnik dá o nome de *kits de perfis padrão* ou *perfis prêt-à-porter*. Demandas individuais e coletivas legítimas, como hábitos mais saudáveis, conservação ambiental, inserção tecnológica e até posicionamento político, por exemplo, costumam ser capturados pelo capital e retornam à sociedade como uma série de produtos que serão consumidos sob o pretexto da adoção de um

estilo de vida. Esses conjuntos não se resumem a roupas, acessórios, alimentos e outros bens, mas contêm orientações sobre onde ir, como se divertir, onde buscar informações, o que desejar, o que pensar, como se relacionar. Guias, blogs e celebridades do mundo virtual em suas páginas de mídias sociais proliferam na internet como verdadeiros manuais com orientações para cada perfil. Tais estilos de vida independem de contexto geográfico, nacional, cultural, e suplantam as identidades locais fixas, dando lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com velocidade idêntica. (ROLNIK, 1996, p. 1) Nessa outra definição do que é estilo de vida, depreende-se, portanto, a estreita relação com a cultura do consumo, conforme perspectiva desenvolvida por João Freire Filho. Aqui, nos parece pertinente a definição apresentada pelo autor, que descreve, em linhas gerais, o estilo de vida como um reflexo da “sensibilidade” (ou a “atitude”) revelada pelo indivíduo na escolha de certas mercadorias e certos padrões de consumo e na articulação desses recursos culturais como modo de expressão pessoal e distinção social” (FILHO, 2003, p. 73)

A crítica à massificação e a vontade de singularização, na segunda metade do século XX, possibilitaram a transformação da produção, que deixou de ser orientada para a criação de mercadorias padronizadas e investiu na criação de objetos autênticos ou customizados. Assim, o mercado conseguiu transformar em lucro não apenas necessidades, mas os modos de expressão pessoal e distinção social, transformando-os em estilos de vida. Essa seria a maior inventividade do capitalismo nos últimos anos, afirma Petar Pál Pelbart: a mercantilização da diferença e da originalidade (PELBART, 2011, p. 104). Tal qual os objetivos que nos fazem querer progredir, um novo produto é facilmente superado por outro, ainda mais atual, melhor e mais autêntico. Se vivemos um momento de grande valorização da força de invenção, sua captura e transformação em ofertas de mercado faz com que o produto final seja dissociado de seu processo. O estilo de vida torna-se uma fantasia que se veste e troca, de acordo com a conveniência ou com a moda. Nesse contexto, Bauman pergunta: quão ampla é a gama de experimentação desses compradores? A liberdade para ser é fundada, afinal, nas escolhas do indivíduo como consumidor; portanto, não funciona sem os dispositivos disponíveis no mercado. (BAUMAN, 2005, p.99)

João Freire Filho ressalta que, ao organizar simbolicamente o número crescente de mercadorias disponíveis e reduzir a pluralidade das escolhas, os projetos de estilo de vida funcionam como uma espécie de mecanismo de defesa dos indivíduos. Isso porque envolvem um conjunto de hábitos e orientações que conferem unidade ao que parece extremamente transitório e superficial, aspecto importante para uma sensação de “segurança ontológica”.

(FILHO, 2003, p. 74) O autor sintetiza:

Os estilos de vida constituem, em resumo, uma forma por intermédio da qual o pluralismo da identidade pós-moderna é administrado pelos indivíduos e organizado (e explorado) pelo comércio. Para os sujeitos que não podem mais se apoiar na estabilidade oferecida pelos modos de vida tradicionais, comunitários, o estilo de vida funciona, inegavelmente, como uma (precária) âncora identitária. (FILHO, 2003, p. 74)

Assim, o mercado torna homogênea a força criadora da diferença, tornando-se o espaço liso pelo qual indivíduos ávidos por se sentirem autênticos fluem sem sobressaltos, escolhendo provisoriamente as metas e prazeres que mais os atraem.

A adoção de estilos de vida propostos pelo mercado é mais um item das escolhas que tornam o indivíduo responsável por seu próprio destino. Elas nunca são definitivas; é preciso ser móvel, pois as oportunidades e opções são diversas. João Freire Filho ressalta a variedade de recursos materiais e simbólicos que permitem que qualquer pessoa possa, em tese, trocar de estilo de vida, ao mudar de uma vitrine, um canal de televisão, uma prateleira de supermercado para outra. (FILHO, 2003, p. 74) Assim percebe-se que a decisão ou a escolha são modos fundamentais de agir na cultura da gestão de si; porém, apesar de aparentemente fundadas no desejo individual, estão continuamente submetidas a processos de adequação a projetos e modos de vida valorizados socialmente. Assim, por exemplo, não se pode desvincular a crescente opção pela adoção de um estilo de vida saudável da força moralizante do discurso da autogestão da saúde e da boa forma.

Desse modo, em nosso entendimento, apesar da flexibilidade com que se alinham as novas formas de filiação identitárias, sejam elas relativas aos grandes grupos ou às pequenas e transitórias adesões aos estilos de vida, a estrutura de formulação da identidade tem uma natureza fixante, apesar de sua incontornável incompetência em estabilizar definitivamente. Em uma cultura do consumo não-massificado, ao mesmo tempo em que há o estímulo à pulverização dos estilos de vida e das identidades, criam-se modelos rapidamente superáveis, mas nem por isso menos fixantes, no sentido de que atuam como parâmetros para a organização das diferenças. Ao ordená-las e torná-las inteligíveis, as identidades, sejam elas históricas ou criadas pelo mercado, dificultam a emergência do estranho, do inclassificável, e acabam por criar modelos que tendem a suprimir as condições de possibilidade de criação de outras formas de vida e de experiência da singularidade. Por um lado, concordamos com João Freire Filho, trata-se de uma necessidade crucial de estabilização indispensável para a noção de sujeito como conhecemos; entretanto, o desafio a que nos propomos aqui é pensar se é

possível a existência de experiências subjetivas de natureza não identitária, ensejadas por outra relação com o corpo. Nessa configuração de produção de identidades relacionadas à órbita de produção do mercado, o corpo tornou-se elemento fundamental, pois é através dele que a adesão aos estilos de vida se opera e manifesta.

Retornamos, então, à questão a que nos reportamos também na seção anterior: qual o papel do corpo nos processos de subjetivação atuais e, adicionalmente, na construção das identidades? Postulamos que o “eu” é uma ficção, um efeito do cruzamento de crenças e narrativas pessoais e compartilhadas, a qual precisamos nos ater, mesmo que precariamente, para que possamos agir no mundo. As subjetividades alterdirigidas, ao promoverem uma guinada para o exterior, privilegiam o corpo como lugar por excelência de criação e expressão das identidades. No entanto, essa construção não é livre como aparenta ser. Além dos diversos imperativos morais que agem sobre esse corpo, atuam sobre ele também as normatividades relativas ao mercado dos estilos de vida. Tais formas de regulação são constantemente desestabilizadas por novas experiências e manifestações inclassificáveis, mas novamente absorvidas pelas forças de organização que, atualmente, são densamente constituídas por lógicas próprias ao âmbito do consumo, por isso a rapidez com que surgem, se desfazem, aglutinam e derivam grupos de identificação. É também pelo corpo, e suas diferenças arbitrariamente escolhidas, que outros grupos se formam, como vimos ao tratar da constituição das bioidentidades, tributárias da somatização das subjetividades, que aglutinam os indivíduos a partir de determinadas condições orgânicas e particularidades genéticas. Esses grupos também atuam no campo simbólico de disputas, buscando desestabilizar padrões normativos e modificar escalas de valores do campo simbólico, como já o fazem, mais historicamente, outras identidades, como aquelas baseadas em noções de raça e gênero, por exemplo. Assim, seja em qual dimensão de aproximação desses grupos de reconhecimento promovemos a atenção de nosso olhar, é possível verificar a proeminência do corpo, que, por um lado, sofre a atuação de forças de estabilização que classificam e determinam experiências e formas de expressão, mas, por outro lado, é colocado diante da potência de sua própria plasticidade.

Posto isso, e tendo no horizonte a prática do Contato Improvisação, pretendemos analisar de que modo a experiência corporal, sob a perspectiva dos processos de constituição de subjetividades, pode ser pensada para além dos procedimentos de criação e manifestação de identidades. Em um longo período, uma dupla desestabilização vem atingindo a soberania dos sujeitos: incertezas a respeito da existência de uma essência própria, interior e permanente vão sendo somadas ao incessante fluxo de trocas em escalas locais e globais, possibilitando o

surgimento de subjetividades mais líquidas, de identidades mais flexíveis. O corpo é um elemento fundamental na manifestação dessa nova plasticidade; sua potência, porém, como criador de diversidade de experiências, é constantemente pressionada por forças de regulação, como as formas de compreensão de si que povoam o imaginário da cultura somática e alterdirigida, ou os modos de enunciação de identidades determinados pelos discursos que provisoriamente dominam seu universo simbólico. É claro que essas forças de regulação também têm uma potência criadora e são importantes para a experiência ordenada da vida diária, mas isso não nos deve impedir de tentar identificar, através de outras formas possíveis de compreensão de si mesmo e da experiência corporal, suas limitações.

Vimos que uma subjetividade constituída prioritariamente sobre o eixo da alterdireção enseja a construção de um tipo de narrativa identitária bastante flexível, baseada na modelagem de um corpo plástico e expressivo sob a tutela de uma individualidade autogestora. No próximo capítulo, pretendemos explorar uma via mais radical que a da flexibilização, que seria questionar a própria necessidade da referência identitária, descrevendo de que modo tal procedimento pode nos fazer repensar as noções de corpo e sujeito tal qual visto até aqui. Ou, ainda, pensar como é possível efetuar, através do próprio corpo, uma crítica tanto a uma concepção de identidade como algo estável, como à noção, mais contemporânea e defendida por Stuart Hall, de identidade como pura construção.

Interessa-nos, portanto, seguir por uma via de pensamento que não transite nem pela defesa do viés da flexibilidade, justificada pela concepção de que a identidade é efeito de uma construção, mas que tampouco alegue que haveria um elemento originário e imutável que estabilizaria o processo de formação identitário. O corpo é um elemento crucial nessa discussão, servindo aos dois lados, pois, tomado como imagem e expressão, é tanto prova, por sua concretude, de uma essência irrefutável e inescapável do ser — o ser é seu corpo —, como é atestado, por sua maleabilidade, de que esse mesmo ser é passível de transformação. Assim, é preciso adotar outra perspectiva de abordagem do corpo. É possível acionar um tipo de relação entre o indivíduo e o mundo que não reivindique o seu posicionamento como sujeito, mas sua capacidade de ser afetado?

Na próxima parte, abordaremos a discussão de Hans Ulrich Gumbrecht sobre a cultura do sentido e a cultura da presença e como esta última nos abre nova perspectiva: talvez não uma corporeidade que expresse uma identidade já constituída — um sentido dado ao corpo e sua imagem, seja ele estável ou fluído —, mas que a construa pela presença. O elemento principal para essa nova abordagem é, novamente, o corpo, mas dessa vez pensado em sua dimensão sensível, ou afetiva. Esse aspecto da experiência corpórea caracteriza-se

também pela ausência de uma essência definidora; no entanto, no lugar de apontar para a possibilidade de construção ou de modelagem de uma matéria ainda não finalizada com o objetivo de afirmação de uma identidade, ressalta o caráter singular e contingente da experiência relacional.

II.2 Diferenças imediatas: construindo efeitos de presença

Os procedimentos de diferenciação e identificação se processam através de discursos fixantes, afirmativos e negativos, através dos quais é dito o que é ser um tipo de pessoa e o que é não sê-lo. No campo de disputa simbólico, grupos minoritários lutam pela alteração do conjunto discursivo que serve a sua adjetivação, passando-o de um valor negativo a um valor positivo: assim, frases como “100% negro” ou “*black is beautiful*” dão o tom de uma reivindicação positivante da cultura e do corpo negro. Nesse contexto, frequentemente, as lutas de natureza identitária agem no âmbito do sistema binário de classificação constituído a partir das diferenças existentes entre o “nós” e o “eles”, concentrando seus esforços na alteração de um valor negativo. O que queremos dizer aqui é que não costuma existir, em tais disputas, a contestação à maneira como funciona o sistema, mas, tão somente, à adesão a ele através de reivindicações e criação de novos conjuntos discursivos que operam em uma mesma lógica de funcionamento, alterando apenas o ponto de vista do olhar. Em muitos casos, a intenção não é, portanto, o abandono da referência identitária, mas a disputa pelo poder de também determinar os valores e a ordenação das diferenças, invertendo posições ou tentando horizontalizá-las, sem abandonar a necessidade de classificação em si.

Quanto à flexibilização das identidades, ocorre processo semelhante. Se por um lado, ela permite a emergência e a convivência de modos mais plurais de existência, por outro, não enseja o questionamento do impulso de inteligibilidade que nos leva a dar nomes, adjetivos e sentidos a cada nova experiência ou diferença. Isto quer dizer que não há, tampouco, nesse caso, como implicação, o abandono da “referência identitária”, mas apenas sua multiplicação constante, que, no entanto, mantém ainda um sistema de prefixação, enquadramento e exclusão. Assim, apesar dos incontáveis benefícios que a flexibilização das identidades pode ter trazido em termos de tolerância e respeito às diferenças, as identidades multiplicadas ainda não dão conta da diversidade de experiências e corpos que habitam o mundo. Para tal, elas teriam que ser inumeráveis. Assim, por exemplo, em relação à questão de gênero, se as experiências de sexualidade são tão múltiplas quanto são os corpos e os encontros, mesmo a multiplicação das identidades de gênero, bem como suas mutações, nunca será capaz de dar conta de todas as experiências reais, e assim, novas fixações sempre produzirão desviantes, sempre haverá o não enquadramento e o diferente continuará sendo visto como exterior. Não há como abarcar todas experiências corporais e subjetivas em um

sistema classificatório, por mais flexível que ele seja, o que leva a uma constante inclusão de diversidades, mas também a uma incessante produção de exclusões.

Essa seria uma importante característica do que o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht chama de “cultura do sentido”. Os processos de organização das diferenças a partir do conceito de identidade são evidências de nosso desejo e necessidade de dar inteligibilidade à caótica heterogeneidade das coisas. Assim, interpretamos, avaliamos, usamos, organizamos, ou seja, construímos discursos que nos permitam compreender e lidar com as diferenças de maneira previsível, para que não sejamos surpreendidos pela singularidade de cada coisa e evento. Nessa maneira de abordar o mundo, posicionamo-nos como sujeitos diante de objetos, submetendo cada novo corpo e experiência a um processo de avaliação, no qual escolhemos aleatoriamente as distinções que nos levarão a construir homogeneidades artificiais. Assim, criamos grupos identitários, que, exatamente por serem construídos, estão sujeitos a flutuações, transformações, não sendo nunca permanentes. Essa maneira de dar sentido às diferenças continuará, no entanto, produzindo desvios e exclusões. O problema levantado por Gumbrecht é o de saber se é possível apreender as coisas e suas diferenças de outra forma, sem subordiná-las ao exercício do sentido, que faz com que nossas relações sejam sempre mediadas por um conhecimento prévio, afastando-nos da apreensão sensível.

Para avaliar a possibilidade da proposta de Gumbrecht, vamos estudar aqui, primeiramente, outras abordagens possíveis para o conceito de diferença, de maneira a não pensá-la como aspecto complementar da identidade. Vimos que esse último termo denomina um processo de reconhecimento fictício e instável, criador de homogeneidades artificiais, constituído através de procedimentos de classificação de diferenças. Stuart Hall afirma que nada é mais real e inquestionável do que a constatação de “que existem diferenças de todo tipo no mundo” (HALL, 2013); no entanto, nos valem de sistemas para organizá-las e dar-lhes sentido, tornando-as inteligíveis. Assim, elas se tornam fatores da cultura humana e contribuem para a regulação de condutas. Para Hall, é isso que importa: menos as diferenças propriamente e mais os sistemas que utilizamos para lhes dar sentido. Realmente, a existência das diferenças é incontestável e é importante conhecer os sistemas que as ordenam, para identificar sua lógica e suas perversões. Essa é a tarefa a qual têm se dedicado os estudos culturais. Aqui, após compreender essa perspectiva, investigaremos outras abordagens teóricas que nos auxiliem a descrever a experiência corporal relativa à diferença que se efetua no Contato Improvisação.

Nesse sentido, interessa-nos outra forma de abordar a diferença. Se em Hall, a

recorrência ao termo leva à afirmação da importância da compreensão das estratégias de construção da identidade, ou seja, o sentido que lhe é dado, esse termo pode ser utilizado também como um caminho ao questionamento da identidade. O que se busca é o posicionamento radical de negação de um sentido possível. Diante de um mundo já interpretado e representado, discursivamente elaborado, Hall deseja entender os mecanismos que atuam nessa organização, mas é possível dar um passo atrás e procurar pensar um mundo antes do sentido. O maior problema enfrentado por essa perspectiva é encontrar as maneiras possíveis de acessar esse mundo. Um das questões mais cruciais de tentar pensar fora de uma perspectiva dos sentidos construídos é não ceder à armadilha de recorrer a um discurso essencialista e estabilizante, como se houvesse algo de substancial e imutável “por trás” do véu do sentido, conforme já denunciado por Nietzsche ao diagnosticar no ocidente a “vontade de verdade”. Outro problema é que se corre o risco de negligenciar problemas urgentes dos discursos identitários: apesar de ficcionalmente constituídos, sua força social não cessa de produzir sistemas de exclusão, preconceitos e estereótipos, que devem ser denunciados e combatidos. Assim, não se trata aqui de negar a importância das discussões sobre os mecanismos de diferenciação e valoração, mas de tentar entender de que maneira recorrer a perspectivas não identitárias pode nos ajudar a resolver problemas de um mundo social invariavelmente organizado em torno da inteligibilidade das diferenças. O que propomos, portanto, é muito mais um exercício de pensamento e sua possível vinculação a uma experiência concreta, que se dá pelo corpo, reconhecendo que essa perspectiva não substitui as estratégias atuais de ação no campo de disputa e constituição de identidades, mas pode ser útil para pensá-las criticamente.

Mencionamos anteriormente que, segundo o senso comum, acreditamos que nossos comportamentos são reflexo de uma natureza compartilhada com outros iguais a nós, ou ainda, que são resultados de escolhas e filiações determinadas por nossa vontade de participar de um grupo como o qual nos identificamos. Assim, vemos emergir, nos dias atuais, certo contexto de exaltação à liberdade para se ser aquilo que se deseja. Vimos na seção anterior, conforme proposto por Suely Rolnik e João Freire Filho, que a pulverização das identidades estimula a produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com a órbita do mercado para serem consumidos, ou de estilos de vida sempre flexíveis, mas pré-fabricados. Essa nova situação, apesar de promover a dinamização do processo, não implicaria o abandono da “referência identitária”, mas apenas a flexibilidade de adesão a algum dos perfis que podem ser escolhidos dentre aqueles disponíveis no mercado. Isso significa que as subjetividades

continuam a se organizar em torno de uma representação de si dada *a priori*, com o que parece se evitar o risco da flexibilidade total: uma abertura que as lance em direção ao estranho, ao desconhecido e ao realmente singular. A liberdade para ser original ou “diferente” no mundo contemporâneo vai, portanto, até onde o rol das escolhas possíveis permite e tolera. Afinal, por mais mutável que seja a identidade, ela caracteriza-se por uma noção de prefixação, enquadramento e exclusão: a estabilização é seu efeito fundamental e necessário para prover de inteligibilidade e sentido o caos da experiência individual. Além disso, o reconhecimento da ficcionalidade desse processo também não atenua esse efeito de fixação, fundamental para a constituição daquilo que compreendemos como sujeito, um ente singular e reconhecível como tal a partir de sua submissão aos discursos coletivamente partilhados (e sempre em disputa) de sistematização das diferenças.

Reconhecer a ficcionalidade e a flexibilização das identidades não altera portanto seu efeito de estabilização, mesmo que temporária, que se dá pela própria necessidade de dar sentido ao caos que é a experiência real das diferenças. Posto isto, o que se pretende fazer nesta tese não é propor uma forma mais correta ou melhor de se pensar tais questões, mas realizar um exercício de pensamento que coloque a referência identitária em perspectiva, para que seja possível analisar a experiência subjetiva que se constitui no contato improvisação. É possível afinal ter acesso ao diferente sem submetê-lo ao julgamento do sentido? Em suma, estamos cotidianamente imersos em uma cultura do sentido, na qual assumimos a posição de sujeito diante de coisas do mundo que colocamos a nossa frente como objetos: interpretamos, avaliamos, usamos, organizamos, ou seja, construímos discursos que fazem com que tais coisas sejam inteligíveis para nós. Assim fazemos com as nossas diferenças e criamos grupos identitários. Tais sentidos, exatamente por serem construídos, estão sujeitos a flutuações, transformações, não sendo nunca permanentes, como explica Stuart Hall, apesar de, no senso comum, ainda persistir uma crença na estabilidade. O problema é que, como percebeu Gumbrecht, além dos sentidos construídos, algo se passa em nossos corpos quando nos relacionamos com o mundo. As diferenças são reais e inegáveis, salientou também Hall. A maneira como as tornamos inteligíveis é a parte ficcional, mas, além do inteligível, nada existe? Gumbrecht entende que sim, que existe, e deu a esse outro nível de compreensão o nome de presença. Não se trata, portanto, de negar a identidade, muito menos de se opor à tese de que os sentidos são construídos e têm uma força política real que precisa ser pensada e questionada; trata-se de pensar em outro plano: o da materialidade. Gumbrecht menciona, então, a noção de substância e faz questão de ressaltar que isso não significa o retorno a uma

perspectiva essencialista que pretenda encontrar um núcleo de estabilidade que defina as coisas do mundo e nossas relações com elas. No seu entendimento, a materialidade, só porque é substância, não precisa ser permanente; ao contrário, ela é sujeita a transformações. Resta ainda pensar: de que meios dispomos para acessar ou construir uma cultura da presença que seja alternativa a uma cultura do sentido?

Esse é o desafio proposto por Gumbrecht, ao elaborar o conceito de produção de presença. Algo presente é tangível para mãos humanas, ou seja, algo que tem impacto imediato em corpos humanos, referindo-se mais a uma relação espacial com o mundo e seus objetos do que a uma relação temporal. Produzir essa imediatez implica “trazer para diante” um objeto no espaço. Resumindo, “produção de presença aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre os corpos humanos”. (GUMBRECHT, 2004, p. 13) No entanto, segundo Gumbrecht, nenhum objeto pode estar disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos; por isso, os objetos disponíveis “em presença” indicam mais uma referência ao *desejo* dessa imediatez. Se, por outro lado, atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, atenuamos inevitavelmente sua presença, ou seja, o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos. (GUMBRECHT, 2004, p.14)

Segundo o autor, haveria, uma tendência da cultura contemporânea à interpretação, daí seu manifesto interesse em resgatar uma relação com o mundo fundada na presença. Apesar disso, ele enfatiza que não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido; o problema de seu domínio, a longo prazo, foi levar, principalmente no meio acadêmico, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões, acarretando a ausência de conceitos para lidar com o que chama de “materialidades da comunicação”. (GUMBRECHT, 2004, p.37) Seria necessário, portanto, desenvolver conceitos que permitissem nos relacionar com o mundo de um modo mais complexo do que a simples interpretação, que vem sendo, segundo Gumbrecht, a prática central única nas Humanidades. No entanto, tais possíveis conceitos, como “substância”, “presença” e quem sabe até “realidade” e “Ser”, critica o autor, costumam ser caracterizados como “substancialistas”; recorrer a eles seria “considerado há muito tempo como sintoma de péssimo gosto intelectual nas Humanidades; de fato, acreditar na possibilidade de nos referirmos ao mundo sem ser pelo sentido tornou-se sinônimo do grau mais elevado de ingenuidade filosófica”. (GUMBRECHT, 2004, p. 77) O desafio, afinal, seria regressar à noção de matéria e operar

com o conceito de substância sem abandonar a doxa construtivista, ou seja, reconhecendo que processos de materialização produzem efeitos de fixidez, mas que a substância corporal pode também se alterar. (GUMBRECHT, 2004, p. 86)

Gumbrecht refere-se bastante às ideias de Martin Heidegger, destacando seu esforço no sentido de elaborar conceitos aptos a recuperar a componente de presença na relação com as coisas do mundo. A ideia de ser-no-mundo, ressalta, é um conceito perfeitamente ajustado a um tipo de reflexão e análise que tenta recuperar a componente de presença (GUMBRECHT, 2004, p. 91), pois caracteriza a existência humana como sempre já em contato substancial e, portanto, espacial com as coisas do mundo. Já o conceito heideggeriano de Ser denomina aquilo que pertence ao mundo das coisas e não das ideias, ou do sentido. Segundo Gumbrecht, trata-se de referir-se às coisas do mundo independentemente (ou anteriormente à) sua interpretação e da sua estruturação por meio de uma rede qualquer de conceitos histórica e culturalmente específicos. O conceito heideggeriano de Ser, explica o filósofo, se refere às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura, ou seja, fora das redes de semântica e de outras distinções culturais. (GUMBRECHT, 2004, p.96) A ideia de “desvelamento do Ser” reafirma a possibilidade de acessar a substancialidade corpórea da coisa, no lugar do procedimento de busca de uma verdade metafísica que aponta para um sentido ou uma ideia.

A centralidade do sentido funda-se na estrutura epistemológica da filosofia ocidental baseada no paradigma sujeito/objeto, que tem em sua origem a dicotomização entre os campos espiritual e material. Nessa estrutura, os seres humanos são tidos como excêntricos ao mundo, que é apenas uma superfície material a ser interpretada. Interpretar o mundo quer dizer ir além da superfície material ou penetrá-la para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar atrás ou por de baixo dela; o mundo dos objetos e do corpo seriam superfícies que exprimem sentidos mais profundos. O paradigma da expressão pertence ao mesmo contexto epistemológico que o paradigma da interpretação, sendo essas as formas predominantes — e até exclusivas — com que a cultura ocidental pensa a relação dos seres humanos com o mundo (GUMBRECHT, 2004, p. 50) O desafio de Gumbrecht é, portanto, imaginar como é possível o acesso ao *Ser*, se nossa existência é sempre permeada pela cultura. Ele conclui que não é possível simplesmente abandonar o modo dominante como entramos em contato com as coisas do mundo, mas é necessário e possível ao menos evitar a interpretação e restabelecer relações fora do paradigma sujeito/objeto, oscilando entre efeitos de presença e de sentido.

O problema seguinte que nos é colocado pelo pensamento de Gumbrecht é como referir-se à materialidade ou à substância sem reafirmar um sentido de estabilização da coisa. O caminho escolhido pelo filósofo para negar a imutabilidade da substância parece ser atribuir o processo de “desvelamento do Ser” (preferimos chamar de acesso à coisa em sua materialidade ou sua presentificação) a uma experiência relacional e, portanto, variável. Afinal, ele explica, a coisa revelada em sua materialidade a um antigo camponês não é a mesma revelada a nós. Nesses termos, a coisa materialmente referida não deve ser tida como algo geral, nem meta-histórica, “por sob” ou “atrás” de um mundo de superfícies, mas é a coisa tangível, *considerada independentemente de suas situações culturais específicas* — o que não é simples de fazer nem provável acontecer (GUMBRECHT, 2004, p. 102). Parece, por esta ótica, que o efeito de presença tão buscado por Gumbrecht é algo que, mesmo acontecendo, facilmente nos escapará, pois antes ou tão logo entramos em relação com a coisa, a cultura já se apresenta para dar o tom de nossa relação.

Diante de tal dificuldade, outro conceito pode ajudar a pensar como pode operar um efeito de presença em nossas relações com as coisas do mundo. Trata-se do já mencionado, corpo como “coisa que sente”, proposto pelo filósofo Mario Perniola. No primeiro capítulo, vimos, sob a ótica da mobilidade e da ação, como se constitui uma dicotomia típica entre atividade e passividade que reflete aquela existente, respectivamente, entre sujeito e objeto. Concluimos, recorrendo ao pensamento de David Lapoujade, que a capacidade de afetação do corpo é indispensável para pensar essa relação em outros termos: no lugar de um sujeito que faz, uma coisa que sofre. Neste capítulo, explorando a relação entre o corpo e a construção de identidades, a capacidade de ser afetado torna-se também fundamental para pensar, em outros moldes, a inserção do indivíduo no mundo: no lugar de um sujeito que é, uma coisa que sente. Mais uma vez, sugerimos que o Contato Improvisação fornece meios práticos para vivenciar essa outra maneira de se relacionar com as coisas do mundo. Ao privilegiar o contato, e não a linguagem ou a visibilidade, o CI permite um acesso ao outro que se dá não pela via do intelecto ou de esquemas de identificação já preestabelecidos, mas pelo afeto. Essa via de apreensão abala as divisões em grupos artificialmente homogêneos pelo sentido. As distinções de gênero, por exemplo, parecem pouco importantes para a prática do CI, durante a qual o corpo atua como um articulador neutro de movimento, e não como uma expressão de uma personalidade feminina ou masculina.

O corpo como “coisa que sente” sugere a substituição da instrumentalidade e da

inteligibilidade características da relação entre sujeito e objeto por uma relação baseada na dimensão sensível dos corpos. Em relação às diferenças que constituem nossos sistemas identitários, por exemplo, trata-se de não buscar entender o que são, para que servem, porque existem, mas, ao mesmo tempo, tampouco recusá-las. Constrói-se assim outra epistemologia, que não se funda na noção de verdade, mas na relação, e provoca-nos a questionar as posições antagônicas de sujeito conhecedor e objeto de conhecimento. Interessante notar que a ideia de coisa que sente não rivaliza com o processo de enfraquecimento das subjetividades introdirigidas; ao contrário, pode se valer dele. Afinal, a sensação se dá também na superfície dos corpos e se orienta pelo exterior. Sua diferença em relação a outros modos de subjetivação alterdirigidas encontra-se, em primeiro lugar, em privilegiar o corpo como coisa sensível e não como imagem (técnica-informativa ou identitária-performada) e, em segundo lugar, em recusar qualquer tentativa de homogeneização que cria grupos e estratifica diferenças, pois cada relação de um corpo com outro é uma experiência nova e distinta.

Pretendemos, portanto, identificar ainda neste capítulo, conceitos que nos ajudem a pensar a “cultura da presença” como experiência alternativa à “cultura do sentido”, na qual estamos imersos cotidianamente. Vale ressaltar que, apesar de estarem sendo tratadas aqui como coisas distintas, entendemos que são maneiras de apreensão do mundo que não acontecem separadamente. O tempo todo nossa percepção é afetada por essas duas formas: lemos e sentimos as coisas, interpretamos e somos afetados. O foco aqui são as diferenças de predominância de uma e da outra, no cotidiano e na prática do CI, e, principalmente, descrever como essa outra experiência relacional proporciona uma abordagem da diferença que privilegia o que ela tem de imprevisível, no lugar de tratá-la a partir de um olhar estratificador e homogeneizador.

II.3 Subjetividades em perspectiva: o corpo como coisa que sente

Para Gumbrecht, poderíamos superar a cultura do sentido relacionando-nos com as coisas do mundo sob uma perspectiva não utilitarista, ou seja, abandonando nossa posição tradicional de sujeito que coloca o que lhe é externo no lugar de objeto, através de esquemas de interpretação, organização, descrição, entre outros procedimentos de inteligibilidade. Um termo, já proposto por Heidegger, é bastante produtivo para substituir o par dicotômico sujeito-objeto: a noção de coisa. No entanto, daremos preferência ao conceito elaborado pelo filósofo Mario Perniola, pois ele consegue equacioná-lo melhor a uma dimensão sensível da materialidade que agrega ao termo uma noção de vulnerabilidade que contribui bastante para o desenvolvimento da linha de pensamento desta tese.

Perniola sugere o termo *coisa que sente* para definir esse corpo em condição de presença, que seria uma maneira de superar a relação de uso que tradicionalmente se estabelece entre entes que se colocam um diante do outro — mesmo que por vezes de maneira alternada — como manipulador e manipulado, construtor e construto, ordenador e ordenado, entre tantas outras, seguindo o modelo típico do cotidiano da sociedade contemporânea. Assim, em um mundo habitado por relações de uso que caucionam e são caucionadas pelas figuras do sujeito e do objeto, Mario Perniola propõe a noção alternativa de coisa que sente, que substitui a instrumentalidade e inteligibilidade características da relação daquela dupla de opostos por uma relação baseada na dimensão sensível dos corpos.

Concomitantemente, apresenta outra proposta de ação avessa à utilidade: no lugar daquela que visa a atingir um objetivo específico, o filósofo propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, ao aqui e agora da sensação. Segundo ele, o mundo das coisas — corpos, sons e pensamentos — é dotado de uma generosa e hospitaleira espacialidade que infinitamente nos acolhe com sua disponibilidade imediata (PERNIOLA, 2005, p. 82). Essa disponibilidade recíproca da coisa que sente, fundada sobre as dimensões do afeto e do contágio, seria um meio de viver a experiência do encontro por um viés não instrumentalizante. Em relação às diferenças que constituem nossos sistemas identitários, por exemplo, trata-se de não buscar entender o que são, para que servem, porque existem, mas, ao mesmo tempo, também não recusá-las. Constrói-se assim outra epistemologia, que não se funda na noção de verdade, mas de relação, e provoca-nos a questionar as posições antagônicas de sujeito conhecedor e objeto de conhecimento, conforme

a filosofia perspectivista de Nietzsche.

O perspectivismo nega “toda instância transcendente ou subjacente ao mundo” (ROCHA, 2003, p. 17), que é considerado “uma diversidade caótica em constante fluxo, um processo destituído de finalidade, uma multiplicidade de forças sem qualquer unidade, um puro devir que jamais atingirá um estado de ser” (ROCHA, 2003, p. 17), ou seja, algo que não é inteligível. O perspectivismo se afasta do relativismo porque nega a possibilidade de um ponto de vista externo: o homem só poderia ser o sujeito e o mundo só poderia ser o objeto de seu olhar se houvesse distinção entre os dois, “mas o homem não é exterior ao mundo” (ROCHA, 2003, p.33). Não há, portanto, objetividade ou a “coisa em si”, bem como não há um sujeito metafísico. Desta maneira, Nietzsche nega também a unidade do *eu*, que não é mais que “a ficção de um ser imune ao movimento do devir, a ilusão de uma substância que permanece inalterada por trás da flutuação dos afetos e da variação de perspectivas” (ROCHA, 2003, p. 21).

Assim, de acordo com Silvia Pimenta Rocha, Nietzsche lança as bases do “relacionismo”, que é a constatação de que, na ausência de um ponto de vista que seja transcendente, tudo o que há são as relações (ROCHA, 2003, p.162). As coisas são, portanto, constituídas a partir da sua relação com outras coisas, não existindo *a priori*.

Não há coisas tomadas em si mesmas que, posteriormente, entram em relação com outras: a relação é o primeiro termo [...] Se não há coisa em si é porque falta precisamente o ponto de vista a partir do qual a soma das perspectivas apareceria como uma totalidade, condição necessária para determinar a “natureza” do objeto e constituir sua “essência”. (ROCHA, 2003, p. 163)

O resultado é que sujeito e objeto não são tomados como coisas independentes, mas como um sendo produzido pelo outro. O sujeito atravessado pelo perspectivismo não é aquele capaz de mudar de posição, mas aquele que, longe de ser constituído por uma essência, é capaz de “tornar-se outro”. De acordo com Rocha, “colocar-se no lugar outro” implica uma noção de permanência do *eu*; portanto, estaria mais em consonância com um relativismo. “Tornar-se outro”, entretanto, traz a ideia de multiplicidade de *eus*, de um não *ser*. A autora explica a questão da seguinte maneira:

O perspectivismo implica o abandono do conceito de *sujeito* e da ideia de substância. Não há um eu que ocupa, sucessivamente, diferentes perspectivas (e que portanto, permaneceria imutável por trás dessa

mudança ou idêntico por trás das relações) [...] O *outro* não reside portanto no exterior do sujeito, como uma instância que o afeta de fora, mas é indissociável daquilo que o homem, a cada momento, se torna. Somos sempre *um outro*, não apenas porque nos transformamos no tempo, mas porque aquilo que nos constitui é indissociável das circunstâncias que encontramos. (ROCHA, 2003, p. 167)

O relacionismo nietzschiano parece inspirar diversos autores contemporâneos, que pensam, em diferentes gradações, um sujeito, e conseqüentemente um objeto, que não são mais unidades pré-constituídas, mas entes em contínua transformação. Como uma forma de fugir da dicotomia, outros termos são introduzidos, como faz Mario Perniola ao referir-se à *coisa que sente*. Seja qual for o caminho tomado, as pesquisas apontam em uma mesma direção: a possibilidade de se pensar a dimensão de contágio da relação entre as “coisas”. Pensando dessa forma, é possível entender porque recorrer à materialidade não significa encarar o mundo sob um olhar essencialista, como poderiam acusar os construtivistas. Retornando a Stuart Hall, resta perguntar: a noção de identidade, vista como fluída, serve para pensar o corpo como *coisa que sente*? O conceito de identidade, ressignificado por uma perspectiva menos totalizante, é capaz de dar conta do nível material das relações entre os corpos? O que se passa nos e entre os corpos, afinal, que escapa a nossas tentativas de classificar e dar nome a suas imagens e suas relações?

Entender o corpo como coisa que sente e seus encontros a partir do relacionismo nietzschiano é admitir que as experiências corporais são tão múltiplas quanto são os corpos e os encontros. Para que as identidades pudessem dar conta das experiências e dos corpos, elas teriam que ser inumeráveis. Fazer do corpo uma coisa que sente reivindica portanto mais que uma multiplicação das identidades, ou sua contínua flexibilização; é preciso deixá-las um pouco de lado e, junto com elas, a “cultura do sentido”. Cada vez que afirmamos o que um corpo é, também afirmamos o que ele não é. A definição de uma identidade age, como vimos, tanto positivamente, reunindo supostos semelhantes, como negativamente, excluindo supostos diferentes. Esse movimento de exclusão não é negativo apenas para o “excluído”, mas dificulta que os “semelhantes” tenham experiências que não lhe sejam próprias como grupo identitário. A identidade, em sua acepção mais radical, pode funcionar também como ferramenta moral, pois dita o que é possível e o que não é possível, o que é aconselhável e o que não é, para um grupo em determinado contexto histórico e político. Assim, para dar-se como coisa que sente, o corpo precisa estar antes de tudo destituído de tais regras que são, na realidade, externas a seu próprio desejo, somente assim é possível uma vivência da experiência corporal que escape ao plano do sentido, e adentre ao da sensação, ou da

presença.

Desse modo, chegamos a outra questão importante sobre a materialidade e sobre a pregnância da identidade em nossos corpos. Se por um lado, pensá-lo como coisa que sente requer uma negação do movimento de prefixação proposto pela identidade, por outro lado, isso não significa que o corpo seja tomado como matéria amorfa, sem elementos que o pré-condicionem e o determinem como coisa singular. O corpo não é uma tábula rasa, sobre a qual se constroem e desconstroem identidades; nem muito menos um território neutro destituído de desejos e capaz de se abrir totalmente a qualquer tipo de experiência. O corpo afinal é dotado de uma corporeidade, mas o que seria isso, afinal? A corporeidade não é apenas o discurso sobre um corpo, é também sua presença, um discurso que se faz no corpo. E essa presença não estaria afinal impregnada também pela performance identitária? Retornamos, mais uma vez, ao problema de Gumbrecht: como pensar uma cultura da presença que não esteja invariavelmente entrelaçada a uma cultura do sentido? O que é essa corporeidade e em que medida ela pode escapar às determinações das referências identitárias?

Para tentar responder a essas questões, é preciso ressaltar primeiro que a materialidade não existe independentemente da cultura, afinal além de ser compreendida, a cultura é também incorporada, não é algo que perpassa apenas o sentido que se dá às coisas, mas permeia a materialidade do nosso corpo e o modo como o experimentamos. As coisas tangíveis não podem ser consideradas independentemente de suas situações culturais específicas, não porque tudo é construção discursiva, mas porque a própria substancialidade das coisas é atravessada pelas situações culturais específicas que dão solo à emergência das mais diversas experiências corporais. A identidade é discurso mas também é prática.. Performamos todos os dias a corporeidade que nos tornamos culturalmente, nos gestos femininos, por exemplo, ou no jeito de falar da periferia. Essa corporeidade não é, portanto, determinada naturalmente pela genética ou pela biologia; ela é, conforme afirma Hall, um fato discursivo e, como tal, um texto disponível à leitura. A identidade age portanto em um nível consciente, servindo para a classificação e o ordenamento, para agrupamentos de semelhantes e exclusão de diferentes. Ao mesmo tempo, age no nível da materialidade, conformando e reconformando comportamentos, gestos, ou seja, modulando e remodulando corpos e suas performances cotidianas. No entanto, esses comportamentos condicionados não podem ser facilmente descartados e substituídos por outros, pois se inscrevem em nossos corpos como se com eles tivessem nascido; e ainda, por uma necessidade de dar sentido ao que nós somos, por uma necessidade de encontrarmos uma identidade, são reiterados cotidianamente. Diante

de tal sistemática, como subverter essa conformação corporal? Como não performar nossas corporeidades culturalmente condicionadas? Como fazer do corpo um texto ilegível, incompreensível ao plano dos sentidos? É isso que a dança pode nos levar a pensar.

No longametragem “Um filme de dança”, da diretora Carmen Luz, dançarinos negros são questionados sobre o que seria a dança afro e são provocados a posicionar seu próprio trabalho em relação a essa vertente. Alguns deles não gostam de afirmar que o que fazem é dança afro, não querem o rótulo. Trata-se de um desejo de ser um bailarino qualquer, e não um bailarino negro que faz dança afro. É claro, seu corpo em cena estará sempre disponível às tentativas de leitura pautadas por sistemas de classificação raciais; no entanto, em sua prática, o dançarino parece procurar exercitar a liberdade de outra corporeidade, não sobredeterminada culturalmente. Ele nega inserir-se em uma classificação identitária que o mundo ocidental escolheu para ele, quer mais do seu corpo, mas como obtê-lo? É possível negar uma identidade que lhe é socialmente imposta e brincar com as possibilidades, travestir-se de outro, escolher performar outras corporeidades, é possível colocar-se no lugar do outro. É possível trocar de identidade de acordo com o gosto e a conveniência, conforme ressaltou Sueli Rolnik. É possível exaltar a negritude, a periferia e inverter os valores. Mas como afinal desfazer a ilusão de um ente consciente que escolhe ou que procura “encontrar” sua identidade e afirmá-la, mesmo que temporariamente? Como fazer para recusar, mesmo que apenas momentaneamente, as referências à identidade? Como escapar a um entendimento relativista do mundo e assumir uma postura perspectivista, como propõe Nietzsche, na qual cada coisa é apenas produto da circunstância? Fazemos do corpo o meio de expressão de nossas identidades, dizemos o que ele é e deve ser, inscrevemos nele aquilo que aprendemos socialmente e o disponibilizamos à leitura. Como suspender esses mecanismos e deixá-lo à deriva? Como permitir que presença e sensação se sobreponham aos sentidos que lhe são dados? Eis onde parece querer chegar o corpo estimulado nas práticas de Contato Improvisação.

O movimento do CI tem a grande importância de tornar a relação o primeiro termo da dança, ou seja, são colocadas em segundo plano, ou até excluídas do processo, preocupações com a expressividade e com o virtuosismo. Ao fazer isso, estimula os dançarinos a evitar que seu “*a priori*”, ou seja, suas identidades assumidas e/ou performadas, ou mesmo sua consciência, venham dominar o jogo. É preciso ir aberto e desarmado ao encontro, não planejar os movimentos e aguçar os sentidos, estar atento ao que vier e ser cuidadoso consigo e com outro. É um esforço que não visa a anular a corporeidade constituída

também pelas identidades performadas no nosso dia a dia; conforme afirmamos anteriormente, a cultura também está impregnada em nossos corpos e não é possível nos despir dela como se ela encobrisse um “corpo puro”, finalmente encontrado pela dança. Continua tudo lá, identidade e cultura, tudo o que é construído e reconstruído lentamente pela cultura do sentido em nossos corpos, mas segue o empenho para que, pelo menos por poucos momentos, se possa ter mais da nossa experiência corporal, sem rótulos.

Sendo a prática do Contado Improvisação calcada majoritariamente na experiência corporal sensível, investigaremos, no último capítulo desta tese, suas possíveis contribuições para a constituição de efeitos de presença, tendo como base teórica a noção de corpo como coisa que sente. Admitindo essa sua condição corporal, os dançarinos que praticam o CI buscam a matéria para a dança na relação com o outro, na imprevisibilidade dos encontros, e não em si mesmos. No lugar de ser a expressão da identidade do artista, esse corpo dançante privilegia seu caráter indefinível, ancorado em uma existência formada a partir da rede de gestos e sensações na qual está inserido. A experiência do CI não é a da afirmação de si e reconhecimento do outro a partir de sistemas de classificação identitários, mas a possibilidade da mútua reinvenção constante a partir da diferença. No lugar de um sujeito pré-constituído que age motivado por suas próprias crenças e valores ou em prol de certa identidade a ser constituída e afirmada, a ação improvisada através do contato possibilita um abandono temporário desses pontos de ancoragem passados ou futuros, interiores ou exteriores. Evitando recorrer aos sentidos construídos e, ainda, postulando uma ausência de sentido inerente, o corpo-coisa do CI não é inteligível. Nele não há “desvios”, apenas diferenças; não há identificações e reconhecimentos, mas contágios. O resultado é talvez não mais um sujeito, da forma como o entendemos, o ente que está no comando da ação, mas uma coisa que se move de maneira errante, a partir do que sente no momento presente, e que é modelado como efeito de tais afetos.

Capítulo III

Contato Improvisação além da técnica: a relação como um modo de vida

Este terceiro capítulo é dedicado à investigação do objeto principal desta pesquisa e defesa da tese que nos mobilizou até aqui: o Contato Improvisação (CI) aciona modos e experiências relacionais que sugerem novas possibilidades para a constituição de subjetividades a partir de uma reconfiguração da ideia de mobilidade. Neste capítulo, portanto, pretendemos investigar que noção de movimento é produzida pelo CI e quais as características dos modos de subjetivação constituídos a partir dela. Tomamos como contrapartida os diagnósticos realizados no primeiro e no segundo capítulo, que procuram descrever modos mais corriqueiros de pensar o movimento e que tipo de sujeito se erige com base em tal maneira de mover-se. Lembrando que o movimento é pensado aqui de maneira ampla: em uma visada mais micro, diz respeito às ações produzidas com os corpos, que modificam nossa posição em relação ao espaço; e, em uma visão mais macro, diz respeito aos acontecimentos que modificam nossa vida como um todo, que também alteram nosso lugar no mundo. Entendemos que uma mesma lógica de funcionamento atravessa os dois níveis de análise, podendo evidenciar o que, de maneira geral, na sociedade contemporânea ocidental, se entende por “mover-se”. O CI, ao propor não apenas uma forma nova de pensar mas de experimentar o movimento, apresenta uma alternativa aos modos mais familiares de vivenciar a mobilidade e isso tem uma relação muito imbricada com as formas de compreensão de nós mesmos como sujeitos.

Já nos primeiros momentos de elaboração das questões pertinentes a esse capítulo, deparamo-nos com a dificuldade metodológica de abordar um tema que o tempo todo escapa à apreensão pela linguagem. Como, afinal, descrever uma experiência sensível e produzir conceitos a partir dela? De um lado, a experiência sensível possui um caráter singular e, principalmente, a forma de descrevê-la, para cada indivíduo, depende de todo um repertório discursivo e um modo de expressão que é muito próprio. De outro lado, para um ouvinte, a apreensão de tal descrição depende também de seu próprio repertório, o que torna a transmissibilidade verbal de tais experiências e a produção de conceitos a partir delas um gesto extremamente difícil e sujeito a equívocos de interpretação. Por esse motivo,

procuramos descartar, de início, a proposta de uma pesquisa que se valesse de entrevistas pessoais aos praticantes do CI. Havia ainda a possibilidade de produção de um relato de caráter pessoal pela própria pesquisadora, que é também praticante de CI e cujas questões para a pesquisa partiram de experiências próprias. No entanto, a pesquisa corria o risco de se tornar apenas a descrição estéril de uma percepção individual da prática, perdendo sua potência de apontar possibilidades que podem ser estendidas a todos aqueles que se propõem a experimentá-la, da prática do CI. Era necessário, portanto, escapar também da via mais fácil de se apelar ao relato pessoal.

Assim, seria necessário optar por uma terceira via. O primeiro ponto importante é que não existe aqui a pretensão de explicar o que é o Contato Improvisação, descrever sua essência ou apontar alguma verdade sobre ele. A intenção é a de apontar algumas de suas potências a partir de um olhar específico sobre a prática, que tem origem em uma experiência pessoal, mas que reconhece que o conhecimento produzido pode ir além do simples relato individual para detectar e/ou apontar vetores de criação de modos de estar no mundo que podem ser compartilhados. Não se pretende, portanto, falar em nome do CI e de seus praticantes, nem traçar valores gerais dessa prática. Tomando de empréstimo as palavras de Deleuze ao discursar sobre a tarefa da filosofia, a intenção dessa escolha metodológica é “falar em meu próprio nome e não pelos outros” (DELEUZE, 1992, p. 111). Evidentemente, ele ressalta, e assim entendemos aqui também, não se trata de falar na primeira pessoa do singular, de escrever memórias ou fazer uma psicanálise, mas de tentar nomear potências impessoais (DELEUZE, 1992, p. 111), que, no entanto, atravessaram e atravessam a prática desta pesquisadora e que compõem, nesse sentido, um lugar de fala sobre o CI. Seria necessário, no entanto, não confiar apenas na descrição das memórias e sensações pessoais (da própria pesquisadora e de outros praticantes) sobre a experiência do contato, mas ir a campo ver de que modo ele acontece, não com um olhar inocente, mas a partir de uma perspectiva já assumida no sentido de tentar detectar modos de mobilidade e subjetivação e considerando todo um arcabouço teórico também já trilhado.

Em uma breve definição, publicada na revista *Contact Quarterly*, no ano de 1981, o Contato Improvisação é entendido como

uma atividade em que se mobiliza formas próprias a um dueto, como o abraço, a luta, as artes marciais e o *jitterbug*²⁴, abrangendo uma gama de movimentos que vão desde o repouso até a alta performance atlética. As exigências dessa forma de dançar ditam um modo de mover-se que é

²⁴ Nome guarda-chuva usado para danças populares norteamericanas dançadas em dupla que utilizam muitos recursos acrobáticos e improvisos.

relaxado, constantemente consciente e preparado, e fluido. Como foco básico, os dançarinos se mantêm em contato físico, criando e sustentando-se mutuamente, atentos às leis físicas relativas às suas massas: gravidade, *momentum*, inércia e atrito. Eles não esperam atingir um resultado, mas estar em constante mudança de suas realidades físicas, com um sentido apropriado de presença e energia. (CQ, vol. VI, n. 02, 1981, tradução da autora)²⁵

A forma de praticar o CI está descrita no trecho acima, no entanto, ela pode se dar em vários contextos e por vários motivos. Conforme descrito na introdução, a prática do Contato pode assumir diversas formas de eventos com diferentes objetivos: com fins artísticos, pode ser realizado com vistas à criação coreográfica ou mesmo como modo de encenação; pode ser utilizado para fins terapêuticos; pode ser parte de treinamento ou método de aulas práticas para bailarinos e outros artistas; por fim, dá-se o nome de *jam* a sua forma menos objetivada, quando interessados, bailarinos ou não, se reúnem em lugar previamente acordado para simplesmente praticar o CI. Tendo em vista o interesse de pesquisa, escolhemos esse formato específico de prática para a análise. O pesquisador do Contato Hugo Leonardo da Silva descreve a *jam* como uma prática de fisicalidade caótica e fragmentada em um contexto desprovido de preocupações com a composição, sem o embalo ou a modulação da presença musical e sem testemunhas outras que não os próprios participantes. (SILVA, H., 2014, p. 31) A *jam* é nosso objeto específico exatamente por já conter, em seu próprio formato, os elementos que nos interessam investigar: uma mobilidade sem finalidade, o mover-se que basta a si mesmo. A princípio, não há fins terapêuticos, artísticos ou de treinamento em uma *jam*, ou melhor, apesar de essas finalidades poderem fazer parte da intenção individual de um participante, elas não orientam a realização do evento como um todo e a reunião daquelas pessoas. Assim, ela encarna, como projeto, a ideia de uma reunião de pessoas que têm como única e exclusiva finalidade, enquanto grupo, a intenção de se encontrarem para se moverem segundo a maneira do contato improvisação. Trata-se, portanto, unicamente de vivenciar e praticar o movimento segundo a técnica do Contato Improvisação, e não de tomá-lo como objeto de uso para outros fins.

No Rio de Janeiro, há um grupo articulado de pessoas, professores de contato e praticantes, que normalmente se organizam para a realização dessas *jams* e oficinas, que,

²⁵ “Contact Improvisation is an activity related to familiar duet form as such as the embrace, wrestling, martial arts, and the jitterbug, encompassing the range of movement from stillness to highly athletic. The exigencies of the form dictate a mode of movement which is relaxed, constantly aware and prepared, and on-flowing. As a basic focus, the dancers remain in physical touch, mutually supportive and innovative, meditating upon the physical laws relating to their masses: gravity, momentum, inertia and friction. They do not strive to achieve results, but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy.”

junto a outros praticantes frequentes e esporádicos, formam uma comunidade de contato improvisação no Rio de Janeiro. Ela se comunica prioritariamente pelas redes sociais e grupos de e-mail, através dos quais os integrantes e outros interessados são informados do cronograma fixo de eventos, acontecimentos mais eventuais e recebem orientações diversas (o que é uma *jam*, informações sobre as oficinas, orientações sobre roupas e comportamento). Tais encontros têm um horário pra começar e terminar, duram normalmente entre duas a três horas, e podem ser precedidos ou não de uma oficina ou orientação. Quando não há ou o participante não quer participar da atividade precedente, ele pode chegar com a sessão já iniciada. Qualquer pessoa interessada pode entrar na *jam* e, como dito, nem sempre há uma orientação inicial sobre como “dançar” o CI. No entanto, a maioria daqueles que procuram tais eventos já teve um contato inicial com a prática em outro contexto. Os praticantes costumam ser artistas cênicos (como bailarinos ou atores), mas também há pessoas envolvidas com a área da saúde que se interessam pela prática para pesquisas e por suas possíveis aplicações terapêuticas. Assim, o público de participantes da *jam* é mais ou menos coeso, formado por um grupo de pessoas com diferentes níveis de experiência, que se alternam entre os eventos, apesar de normalmente estar presente algum praticante que esteja indo pela primeira vez ou mesmo pela única vez, por estar temporariamente na cidade. Há uma coesão ainda no sentido de que essas pessoas compartilham mais coisas em comum do que apenas o interesse pelo Contato Improvisação; há um interesse mais ou menos generalizado por práticas artísticas e somáticas, terapias alternativas, etc. Quanto à faixa etária e ao sexo, não é possível verificar uma predominância evidente, apesar de haver, visivelmente, poucos praticantes com mais de cinquenta anos. Assim, apesar de estar aberta a qualquer um, é possível que a *jam* atraia pessoas muito semelhantes, em termos de um mesmo conjunto difuso de interesses além da dança.

Normalmente, quando a sessão não é precedida de alguma oficina ou orientação mais específica, o participante é responsável por seu próprio aquecimento. Em algum momento durante o aquecimento individual, inicia-se um contato que nem sempre é ao acaso. Por vezes, a dança se inicia através de um toque ou um olhar que surgiu sem querer; outras vezes há uma proposição efetiva de um participante a outro, que pode inclusive ser denegada, e, ainda, é possível entrar em uma dança que já esteja se desenrolando entre outras pessoas. Nem todos os participantes dançam o tempo todo durante toda a sessão, é possível ficar apenas assistindo, bem como entrar e sair do espaço de dança, e até mover-se sozinho, apesar de não ser esse o propósito principal. A *jam* pode acontecer com música ou não e os praticantes divergem quanto à melhor opção: alguns dizem que a música é estimulante,

outros, que ela sugestiona demais a dinâmica de movimento. Normalmente as pessoas não falam durante a *jam*, mas é muito comum emitirem sons de respiração e rirem juntas, isso porque uma dança de contato improvisação pode se assemelhar bastante a um jogo ou a uma brincadeira e pode ser divertido experimentar em parceria as possibilidades de movimento do corpo.

Figura 8: Praticantes no evento OcupaJam. Rio de Janeiro, 2017. Foto: Orlando Sanchez Montesdeoca.



Fonte: Saber Descalço

A técnica de contato improvisação não deixa dúvidas, já em seu nome, de quais os meios emprega. De um lado, temos o improviso, ferramenta bastante utilizada por artistas da cena para treinamento e como método de criação e composição. Do outro, existe o contato, que é a relação de toque que se estabelece entre duas ou mais pessoas e que se configura, no CI, como a origem do movimento improvisado. Dividimos esse capítulo em duas partes. Na primeira, trataremos do improviso com o intuito de descrever o que entendemos por mobilidade errante, em contraposição ao modo objetivamente orientado e planejadamente gestado de mover-se, descrito no primeiro capítulo. Na segunda parte, abordaremos o contato e o diferente modo de percepção que provém do privilégio dado ao tato, enfatizando como

isso modifica o modo de perceber o outro, em contraste com os modos de subjetivação típicos da cultura da visibilidade.

Além desses dois elementos fundantes e indispensáveis ao CI, há outras características que concorrem para diferenciá-lo de outras práticas que se caracterizam pelos mesmos fundamentos. O CI, por exemplo, pode assemelhar-se bastante a um jogo de luta, pois este também se vale do movimento improvisado e do contato para acontecer. Entretanto, eles diferem, dentre outras coisas, pela natureza das ações efetuadas: os golpes de luta são ações objetivadas pela existência de uma disputa, ou seja, trata-se de uma ação que busca uma efetividade, atingir o adversário. Essa exigência de eficácia determina a consecução da ação tanto em termos da estrutura formal do gesto (trajetórias, energia empregada, etc.) quanto do tipo de contato que ela provoca. O criador do CI, Steve Paxton, sempre chamou atenção para essa semelhança com as artes marciais, exceto pelo fato de não existir competição²⁶. O desejo de derrotar é uma finalidade que está além do próprio movimento e acaba por determinar sua execução a partir de uma ideia de eficácia. Além disso, a competição também acaba por determinar a relação entre os indivíduos que estabelecem o contato, colocando-os em posição de adversários. Já o gesto do CI é uma ação puramente formal, estética, sem nenhuma exigência em relação à eficácia, o que influi na natureza do contato estabelecido, que se desenvolve a partir do princípio da cooperação, e não da competição.

Os fundamentos de nosso objeto, o contato e o improvisado, existem também em outras danças, como as de salão. A diferença principal é que, em tais danças, há uma sistematização das formas empregadas que acaba por delimitar as variações de movimentos realizados, além de determinar o tipo de contato que se estabelece entre as partes, como, por exemplo, ao tornar imprescindível a condução. Nas danças de salão, há um repertório delimitado de passos que funciona como um vocabulário a partir do qual o bailarino pode criar e improvisar. Além disso, a relação entre os pares se estabelece a partir de uma divisão muito clara de papéis, que prevê a existência da figura do condutor e a figura do conduzido. Diferentemente disso, no CI, não há um repertório de movimentos ou um vocabulário que sirva como material único para a criação e também não existe a divisão de papéis. Todos os indivíduos em contato partem da mesma pré-condição, estando livres para assumir a posição de condutores, de conduzidos, ou mesmo para que não se estabeleça essa divisão de funções.

²⁶ Em entrevista a Fernando Neder, publicada na Revista Percevejo Online, Steve Paxton responde não saber se o CI é uma forma de dança e que “se parece também bastante com um esporte, exceto que não há competição [...] É um pouco como uma Arte Marcial, exceto que não é uma luta” (PAXTON in **NEDER**, 2010)

Apesar disso, é possível, em muitos momentos, encontrar em uma *jam* uma dupla dançando de forma muito semelhante àquela praticada em bailes. É possível igualmente que praticantes de danças de salão tenham muito a aprender com o CI. É preciso, portanto, pensar aqui certas especificidades da noção de improviso e a maneira como ele é empregado no CI, desmistificando já a ideia de que ele permitiria a liberação total do movimento do corpo de determinantes externas, possibilitando o surgimento de movimentos totalmente originais ou singulares. Cabe também pensar a natureza do contato estimulado pela prática do CI e como ela se diferencia, neste ponto, de outras práticas aparentemente semelhantes.

III.1 Mobilidade errante: improviso e o pensamento do corpo

Para iniciar essa seção, vamos abordar primeiramente as características do improviso no CI e como ela se diferencia de outras práticas de dança ou corporais. Interessamos também desmistificar a crença na espontaneidade e originalidade do movimento criado de forma improvisada. Marina Tampini, junto aos outros pesquisadores, realizou uma pesquisa sobre as práticas de improvisação em dança na cidade de Buenos Aires que, mesmo que restrita a uma localidade específica, acreditamos ser bastante representativa do que ocorre também em outras grandes cidades do mundo. Nessa pesquisa, constatou-se que a ferramenta do improviso é empregada de maneiras muito diversas; no entanto, haveria, apesar do espectro amplo e abrangente das propostas, um denominador comum entre elas, que é, conforme assinalam os referidos pesquisadores, a ausência de pré-fixação ou de pré-escritura. É evidente que a prática de improvisação seja na dança, ou em outra arte, caracteriza-se pela indeterminação da forma de uma obra, ou seja, a composição se efetua somente na medida em que é executada, não é previamente pensada ou elaborada. Porém, apesar do que se costuma acreditar, a ausência de escritura prévia não implica afirmar que há uma aposta na originalidade total, que a criação será totalmente indeterminada ou que se parte do zero absoluto. Toda improvisação é realizada no interior de uma determinada estrutura e, além disso, é afetada por toda a bagagem que compõe a corporeidade daquele que improvisa.

Assim, o improviso lida, na verdade, não com a emergência do totalmente original e “espontâneo”, mas com gradientes de indeterminação. Isso quer dizer que, conforme entendem Tampini e os outros pesquisadores, nas práticas de improvisação na dança, é possível identificar diferentes dispositivos de experimentação de maiores ou menores graus de determinação e que uma dança totalmente indeterminada é uma tarefa impossível (TAMPINI et al, 2014, p. 6). Diferentes dispositivos interferem, portanto, no nível de indeterminação de cada prática de improviso. Na dança de salão, o vocabulário de passos é um fator fundamental; já nas artes marciais, além do repertório de movimentos, o objetivo de derrotar o adversário é determinante. O improviso experimentado no CI, apesar de sua aparente liberdade em relação a uma finalidade e a uma sistematização, também possui seus próprios dispositivos de determinação, como veremos adiante. Bardet afirma a esse respeito:

improvisar é certamente escolher se situar em certa imediatez, ou seja, à procura do esvaziamento de uma mediação preexistente da escrita da dança por algumas sequências pré-construídas; porém, nas práticas concretas de improvisação parece poder esboçar-se certa imediatez que

não pressupõe nem um livre-arbítrio absoluto, nem uma total transparência de si. As experiências de improviso [...] abrem assim alguns caminhos de saída da falsa dicotomia entre liberdade absoluta do instante de improvisação e um suposto determinismo feroz da linha coreográfica. Paradoxo de uma composição imediata, entre os movimentos do presente, que faria nascer, então, uma apreensão diversificada e movente de uma subjetividade em devir, mais do que a expressão da autenticidade, da natureza do eu” (BARDET, 2014, p. 162)

O Contato Improvisação pode ser entendido, nesse sentido, já como uma estrutura que adiciona um grau de determinação ao improviso. Em primeiro lugar, está a exigência do contato, o que implica que a prática de improvisação seja desempenhada pelo menos por duas pessoas. Além disso, a técnica difundiu-se a partir de uma série de condicionantes da forma como se realizam tais contatos. Uma das primeiras restrições impostas é que se evitem aqueles que se dão exclusivamente entre as mãos. Para tal, os praticantes do CI são estimulados a executar movimentos a partir de um conjunto de ferramentas motoras, como apoios e alavancas realizados com diferentes partes do corpo, variação de posições de base e de instabilidade, exigindo um trabalho específico com o equilíbrio, o que acaba por compor uma linguagem ou um repertório de ações bastante característico. Ressalte-se, ainda, uma das questões mais fundamentais do CI, que é o que ele propõe como prática relacional e que acaba por delimitar uma estrutura tanto do tipo de acontecimento social que ele promove quanto dos modos de mobilidade que se desenvolvem nestes eventos. O CI nasceu não apenas como uma prática corporal, mas como uma experiência de sociabilidade que aposta no sentido de comunidade e de igualdade (questionando papéis de gênero tradicionais e hierarquias), o que se manifesta também na maneira como as pessoas se relacionam durante a *jam*: os movimentos são construídos sobre a singularidade dos corpos individuais em contato e não levando-se em conta as distinções de gênero ou papéis desempenhados, como os de professor e aluno. Ressalte-se, ainda, entre os praticantes de CI, um conjunto de “boas práticas” que servem para estabelecer limites entre os praticantes, resguardando-os de contatos de viés mais sexual, violentos ou que possam causar ferimentos ou outros danos ao corpo.

Pretendemos explorar na primeira parte deste terceiro capítulo um contraponto possível entre a ideia de mobilidade objetivada e planejada, averiguada no primeiro, e a condição de uma mobilidade errante, ou seja, sem o guia norteador de um destino final ou de uma sistematização a ser seguida. No entanto, ao contrário do que possa parecer à primeira impressão, essa outra mobilidade não é totalmente livre e espontânea por ser alheia à intenção de execução de formas ou de fins determinados. Ela está sujeita, como indicamos, a uma série

de condicionantes que a direcionam, gerando diferentes graus de indeterminação. Averiguaremos quais são esses aspectos e como eles são capazes de criar, não obstante a recusa do CI em se configurar como uma linguagem sistematizada, um certo padrão estético. Para esta primeira parte, recorreremos ao pensamento de Gabriel Tarde sobre a comunicação, da forma como é analisado por Ericson Saint Clair, que destaca a dimensão do contágio sensível entre os corpos, em detrimento da ideia de produção e transmissão de sentido. Trata-se de pensar que, apesar da diferença entre as corporeidades e seus modos de mover, bem como apesar do estímulo, próprio ao CI, à experimentação dessa relação com a alteridade, o contato estimula a produção de dispositivos de imitação, que, no âmbito da formação de um coletivo, acaba por produzir esquemas de contágio que diminuem ou apaziguam as diferenças.

Tendo nos afastado da tese de uma espontaneidade inerente ao movimento improvisado, interessa-nos verificar os mecanismos envolvidos na produção dos gestos dançados no CI. Compreendemos que há dispositivos que, em certo grau, condicionam os movimentos dos praticantes; no entanto, ainda resta a ausência de uma pré-escritura e o descompromisso com a forma final. Nesse sentido, na falta de um programa a cumprir ou de um objetivo, cabe indagar que aspectos estão implicados na criação do agir do movente e de que modo isso pode mudar nossa perspectiva sobre a noção de ação, aspecto indispensável para um pensamento sobre a construção do sujeito contemporâneo, que se pretende autônomo, consciente e senhor de seus atos. O improviso, realizado através do contato, aciona outro modo de efetuação do gesto, a partir de uma vontade que surge não da autonomia do indivíduo, mas de sua vulnerabilidade, e que reivindica a construção de uma consciência que não é predominantemente racional, mas sensível. Mais do que produzir o movimento a partir de um plano e de um objetivo, trata-se de ser atravessado por ele, a partir de uma escuta. Para abordar esse tópico, nos valeremos da perspectiva de José Gil sobre o “corpo de consciência”, que trata de um tipo de consciência que não é exclusividade da atividade mental, ou seja, não está apartada do corpo, mas que, ao contrário, acontece nele. A improvisação aciona um tipo de pensamento que não é reflexivo ou analítico, mas fundamentalmente corporal e imediato. Tal experiência está intimamente relacionada às valências da percepção e da atenção em um corpo extremamente conectado com o acontecimento presente. Essa experiência enaltece também a potência (cri)ativa que há no sofrimento e na capacidade do corpo de ser afetado, descortinando um paradoxo da mobilidade: a possibilidade de ser ativo e passivo ao mesmo tempo, a indistinção entre o agir e o sentir.

Por fim, veremos as propriedades do mover improvisado em relação às formas de percepção do tempo e do espaço. Interessa-nos apontar a diferença em relação à experiência

do tempo progressivo e do espaço objetivamente orientado. Além disso, veremos que no lugar do objetivo e do risco calculado, o improviso nos permite vivenciar a desorientação e o risco real, como a majoração da imprevisibilidade do que virá. É nesse terreno de desorientação que são tomadas as decisões imediatas do movimento, mas, tendo em vista que não há parâmetros que norteiem tais decisões, que aspectos apresentam-se como determinantes de cada gesto?

III.1.1 O mito da espontaneidade: improvisando através do contágio

O conceito de espontaneidade é central para o Contato Improvisação, servindo para demarcar o contraste entre o movimento improvisado e o coreografado. Segundo Cynthia Novack, há uma tendência entre os praticantes em crer que seus movimentos são mais “reais” (NOVACK, 1990, p. 191), sendo criados de acordo com leis naturais, físicas, referentes a gravidade, inércia, entre outros fatores (NOVACK, 1990, p. 185). Trata-se de uma maneira de reforçar a diferença entre a prática do CI e outras danças, como o balé e até a dança moderna, Esta última também reivindicava para si o benefício de resgatar a “naturalidade” do movimento e do corpo frente às formas artificializadas de se dançar até então, no entanto submetia o gesto a significados, concepções dramáticas e narrativas, por isso foi criticada pelos dançarinos do movimento da década de 1960. Nesta parte do capítulo, apresentamos alguns questionamentos relativos à tese da espontaneidade do movimento no CI, considerando que, por mais que estimule a criação de movimentos de maneira imediata e desvinculada de significados exteriores, há fatores, relativos à própria maneira como a prática é constituída e disseminada, que fazem com que se construam modos de mobilidade culturalmente determinados, portanto, obviamente, não “naturais”. Acreditamos que a dicotomia natureza x artifício presente na visão do resgate de uma “espontaneidade” própria ao movimento no CI empobrece a discussão a respeito do caráter histórico e cultural do corpo e de suas formas de mobilidade.

O Contato Improvisação não foi sistematizado como uma técnica. No entanto, em sua prática, é possível observar que se constrói um modo específico de mobilidade compartilhado entre os praticantes. Não existe, realmente, um modelo ou um conjunto de movimentos a serem aprendidos e exercitados pelos dançarinos, como acontece no balé, em técnicas de dança moderna ou folclóricas e populares. Trata-se de uma prática que foi constituída a partir de sua própria efetuação, sem configurar-se como um método, estando,

portanto, sujeita a constantes variações. No entanto, com o tempo, foram sendo criados processos e dinâmicas facilitadoras e disseminados modos de execução que acabaram por criar um arcabouço de práticas e modos de mobilidade que caracterizam o CI para além do puro contato e improviso. Isso, por um lado, já afastaria o argumento da espontaneidade do movimento dançado, mas ainda há outros elementos importantes: o contato possibilita um elevado grau de contágio em suas formas de efetivação. Assim, em cada prática é possível verificar que, além de uma inserção em uma dinâmica própria caracterizadora do CI, constitui-se entre os praticantes ou entre uma parte deles, um conjunto mais homogêneo, que compartilha certo fluxo energético. Por fim, há de se ressaltar a corporeidade individual, resultante de um conjunto de hábitos e memórias motoras que por si só já delimita um espectro possível de mobilidade de cada corpo. Conforme bem aponta o filósofo Henri Bergson, há um tipo de memória que funciona como uma “disposição corporal em agir”, criando mecanismo, reações e réplicas às interpolações sofridas pelo corpo. É uma memória de repetição. (BERGSON, 2011, p. 89) É importante combater o mito da espontaneidade e originalidade no improviso a partir desses três níveis: uma noção, compartilhada entre os dançarinos, de como praticar o CI; a ação de contaminação entre os praticantes durante a *jam*; e, por fim, os hábitos e memórias que compõem cada corporeidade individual.

Para tratar desse tema, recorreremos aqui ao pensamento do filósofo Gabriel Tarde a partir da leitura efetuada pelo pesquisador Ericson Saint Clair. Trata-se de uma abordagem que privilegia a contribuição de Tarde para o campo da comunicação e que pode nos ser muito útil nesse contexto. Afinal, conforme apontado na introdução desta tese, é possível analisar o contato improvisação pela perspectiva dessa área de investigação, tendo em vista que se trata sempre de um agir em conjunto, de uma relação de troca que prescinde da linguagem verbal, mas que, no entanto, se efetua por via de uma intensa comunicação entre os corpos. Segundo Saint Clair, mais que um sociólogo, Gabriel Tarde é um comunicólogo que reafirma, em seus trabalhos, continuamente, o valor da comunicação, ao afirmar que a sociologia deve estudar a ação que cada espírito exerce sobre os outros (contágio que se dá pelo conjunto de afirmações ou negações, ordens ou defesas, expressas ou não, pelos exemplos) e seguir as correntes de convicções e vontades coletivas que resultam de tais ações (SAINT CLAIR, 2007, p. 15)

Para pensar essas ações de contágio que um espírito exerce sobre o outro, Gabriel Tarde parte de um pressuposto que se opõe àquele que a sociologia tradicionalmente utilizou para pensar a coletividade: o filósofo questiona o princípio da existência de uma identidade entre os seres humanos. Ao contrário de uma tradição do pensamento sociológico que procura identificar a semelhança entre os indivíduos a partir da concepção da existência de um

suposto sujeito universal, ele parte de uma ideia de heterogeneidade radical entre os elementos. (SAINT CLAIR, 2007, p. 17) Conforme aponta Saint Clair, toda teoria Tardeana parte da negação do pressuposto da existência de um 'espírito coletivo', de uma 'consciência social', de um 'nós' que existiria fora dos espíritos individuais, e que a eles se imporia por coação (SAINT CLAIR, 2007, p. 16-17). O filósofo consideraria discutível, portanto, a identidade de milhões de indivíduos e consideraria, ao contrário, a diferença como a origem das coisas e, ainda, o fim para o qual todas elas se encaminhariam. Nas palavras de Tarde, “existir é diferir; na verdade, a diferença é, em certo sentido, o lado substancial das coisas, o que elas têm ao mesmo tempo de mais próprio e de mais comum”. (TARDE, 2007, p. 98) Conforme explica Saint-Clair, grosso modo, o pressuposto da similitude original dos homens postula que todos os indivíduos teriam nascido semelhantes uns aos outros em suas aptidões, crenças, desejos, objetivos etc. Por tal razão, todas as transformações que porventura viessem a se efetuar ao longo de sua existência seriam tributárias de determinações sociais exteriores aos próprios indivíduos. Em outras palavras, a similitude original dos homens comportaria um estado de homogeneização pacífica em si mesma, que só poderia ser perturbada por uma entidade exterior aos seres sociais imanentes. (SAINT CLAIR, 2007, p. 21) A perspectiva da diferença, defendida por Tarde, questiona portanto o caráter apriorístico da similitude universal no pensamento tradicional do ocidente, privilegiando o microscópico e potencialmente múltiplo, no lugar de descrições de grandes generalizações normativas.

Enveredar-se pela estrada da pura diferença entre os homens, considerando cada ser social nascente como um universo de pluralidades e de variações, pressupõe o estabelecimento de novas e potentes hipóteses, enfatiza Saint Clair. Se se parte da diferença, o que se deverá explicar são justamente a homogeneização, as semelhanças e ordens que se apresentam no mundo social, ao lado das singularidades. Considerando essa perspectiva, Saint Clair se pergunta, se só há diferenças, a partir de que forças misteriosas se formam as reproduções e semelhanças de toda sorte e como explicar a formação das identidades que povoam o planeta. (SAINT CLAIR, 2007, p. 49) Essa ideia de apontar a heterogeneidade e não a homogeneidade, como aquilo que há de realmente inquestionável em toda coletividade já foi apresentada no segundo capítulo desta tese, como um argumento utilizado por Stuart Hall. No caso deste estudioso, o pressuposto da diferença originária serve para defender o argumento de que toda categoria de identidade é uma construção cultural, abrindo espaço para a desnaturalização dos discursos e para a análise crítica dos fatores de identificação e exclusão. Já Gabriel Tarde utiliza o mesmo pressuposto para elaborar uma teoria sobre os mecanismos de disseminação de formas de pensar e agir sem se ater à análise do discursos

construídos, mas que parecem, afinal, parte do processo de conformação dos grupos identitários. Segundo o filósofo, tais condições de similitudes seriam estágios de relativo equilíbrio consequentes de um vivo processo dinâmico, e não a prova de uma homogeneidade originária, atuante por coação.

O pensamento de Gabriel Tarde situa-se, nesse sentido, no interior do paradigma da diferença, que parte da heterogeneidade para pensar a constituição das semelhanças, e não o contrário. Assim, no lugar de pensar uma identidade originária entre os termos de onde se destacam desviantes, aqueles que não possuem as características próprias para sua inclusão no grupo de similares, propõe-se a diferença originária entre os seres, que pode ser temporariamente suspensa pela propagação de condições que fazem com que se assemelhem. O paradigma da identidade é bastante discutido no capítulo anterior, no qual se parte do idêntico para posteriormente distinguir o diferente. Ao contrário, no paradigma da diferença, parte-se do pressuposto segundo o qual há apenas heterogeneidades no mundo, para posteriormente identificar as características que produzem também semelhanças. O interessante na teoria de Tarde é que, porém, tal aproximação nunca é tida como definitiva, ou plena: as similitudes são sempre adquiridas e não têm como principal função propiciar o surgimento de iguais, mas originar novas diferenças e variações.

O cerne da questão está no entendimento do filósofo a respeito do funcionamento do processo de repetição, que, segundo ele, apesar de forte o suficiente para implementar similitudes, nunca é incisivo o bastante para eliminar a heterogeneidade essencial dos elementos. As semelhanças são fruto de tais processos, nos quais uma diferença que consegue repetir-se cria dois termos aproximados, o originário e o semelhante; no entanto, no surgimento do segundo elemento, resta sempre uma variação em relação ao primeiro. (SAINT CLAIR, 2007, p. 38) O filósofo elabora, portanto, uma teoria sobre a criação de diferenças a partir das repetições que enfatiza a ideia de produção de variações no lugar de igualdades. Assim, Tarde se vale da perspectiva da diferença e da repetição para explicar a formação de identidades no campo social. Ele entende que a influência de um indivíduo sobre outro cria repetições que permitem a experimentação e o direcionamento comum das crenças e dos desejos de modo que dois seres se assemelhem. Trata-se basicamente de uma força de contágio que, socialmente, se apresenta sob o nome de imitação. (SAINT CLAIR, 2007, p.49) A semelhança social das crenças e desejos dos indivíduos essencialmente heterogêneos se dá por conta dessa força, que é, segundo o filósofo, uma “espécie de sonambulismo”, pois se trata de um processo que se dá de forma predominantemente inconsciente. (SAINT CLAIR, 2007, p. 51) Outra característica importante desse processo é que ele acontece em uma escala

microscópica, ou seja, mesmo quando se trata da proliferação de grandes semelhanças sociais, o contágio se dá inicialmente de indivíduo a indivíduo. Nesse sentido, um grupo social, segundo Tarde, poderia ser descrito como uma coleção de seres que se imitam entre si ou que se assemelham por traços comuns, cópias antigas de um mesmo modelo. (SAINT CLAIR, 2007, p. 52)

Apesar da imitação, a diferença persiste, pois toda repetição se dá também com variação individual. Segundo Saint Clair, no que diz respeito ao social, entende-se que toda imitação, por mais forte que seja, depende de uma marca singular do indivíduo por quem ela perpassa. Desta forma, não existem dois falantes idênticos de uma mesma língua, pois, apesar de se assemelharem quanto ao idioma por imitação, cada falante dará à linguagem sua nuance pessoal, expressando sua singularidade. Tarde dá o exemplo dos poetas:

Eles se apoderam da língua nascente para submetê-la a sua fantasia desordenada. No entanto, após um período de balbúcio, ritmos e leis prosódicas formulam-se e impõem-se; o verso indiano, o verso grego, o verso francês, pouco importa. Novo acesso de uniformidade. Para que serve em última análise? Para desenvolver ainda mais os recursos imaginativos dos poetas e fazê-los brilhar em luz própria.

Em certo sentido, podemos dizer que essa afirmação da singularidade diferenciadora é uma microinvenção. (SAINT CLAIR, 2007, p. 79) Para entender o campo social, Tarde adiciona ao conceito de imitação o conceito de invenção. É por meio dela que novas fontes de crença e desejo são criadas; para além da necessidade de equilíbrio garantidas por imitação e criação de similitudes, surgem forçosamente novas descobertas sociais. (SAINT CLAIR, 2007, p.77)

Retornemos, então, à teoria, elaborada por nosso filósofo: ele parte do pressuposto de que a sociedade é formada por um conjunto de elementos heterogêneos que se comunicam. Através dessa comunicação, certas características de um elemento podem passar ao outro por um processo de imitação, que faz com que os dois se assemelhem. Esse processo é dinâmico, ou seja, ele nunca está finalizado; portanto, as condições de similitude mudam, não chegando nunca a uma situação de estabilização em que todos se tornem iguais. Ao contrário, a imitação tem como efeito a criação de novas variações, pois nenhuma repetição é perfeita: ao mesmo tempo em que ela cria similitude, engendra também um novo variante do elemento originário, uma nova diferença.

A análise de Tarde parece-nos profícua para pensar que, mesmo em um ambiente de estímulo à criação e na ausência de uma sistematização técnica, é possível observar a

constituição de semelhanças, ou seja, em um grupamento social, caracterizado prioritariamente pela diferença, pela singularidade, é provável que, por mecanismos de repetição e contato, crie-se o comum. Essa maneira de ver a comunicação e a influência entre os indivíduos ajuda a desfazer o mito da espontaneidade e da originalidade do sujeito, ao mesmo tempo em que preserva a força da criação do novo. Realmente, ao observarmos os corpos e os movimentos em um grupo de contato, percebemos que se constituiu um modo de movimentação muito típico, que se dissemina não pela transmissão de um conhecimento já constituído, ou seja, não pela ação de uma homogeneidade coatora (como em técnicas de dança), mas pela repetição de formas de mover-se através da transmissão de indivíduo a indivíduo. Como vimos, isso não significa dizer que as singularidades são solapadas. Ao contrário, a ausência de um processo de coação homogeneizante evidencia um tipo de produção de similitudes que preserva as singularidades. Ademais, além de preservadas, essas singularidades contêm em si uma força de invenção, que propicia a criação de novas variações a partir da repetição. Ou seja, o novo é aquilo que se cria a partir do comum, a partir do semelhante, e não a manifestação original e espontânea da força criativa de um sujeito único e apartado de seu meio.

Entender a criação nesse sentido permite questionar o ideal de sujeito autodeterminado e automobilizado que marca a contemporaneidade: a engrenagem de ações não é fruto da vontade ativa do indivíduo em movimento, mas de sua relação com os outros corpos, de processos de transferência, imitação e afetação. No diagnóstico traçado no primeiro capítulo, vimos que a mobilidade nas sociedades gerenciais contemporâneas caracteriza-se pela manutenção de um constante estado de progressão no qual os pontos de chegada são sempre superados por outros, antes mesmo de seu alcance. As qualidades do indivíduo bem adaptado a essa atmosfera são a autonomia e a iniciativa para que ele possa manter-se, sem muitos suportes, continuamente nesse estado de avanço em um plano pessoal de ação. Assim, dissemina-se uma perspectiva que exalta a individualidade desse processo. A perspectiva de Gabriel Tarde aplicada à compreensão da mobilidade como um processo de transmissão, repetibilidade e criação de variações, permite que vejamos que o movimento é fruto de uma potência de contágio que o torna eminentemente supraindividual e imprevisível. No Contato Improvisação, cada ação iniciada em um corpo já não pode ser controlada assim que executada, pois é redimensionada por outro corpo que por ela foi afetado. O indivíduo perde o domínio sobre os caminhos de seus movimentos, pois eles são, ao mesmo tempo, a consequência e a origem de outra série de repetições variadas.

Assim, outra característica do sujeito gestor de si mesmo que é posta em questão é

a autenticidade. Vimos, também no primeiro capítulo, que outra face da individualidade é a exaltação da originalidade. No entanto a cooptação dessa tendência pelo mercado transformou a autenticidade em produto, retirando da diferença essencial entre os indivíduos a potência de criação. Na sociedade que mercantiliza e torna a autenticidade uma vantagem competitiva, a “singularidade” torna-se um modo de construção de si, e não mais um pressuposto. Por essa lógica, os indivíduos não são fundamentalmente diferentes, como propõe Tarde, mas deveriam buscar sua diferenciação para escapar à suposta homogeneidade essencial. A mobilidade autodeterminada é também, nesse sentido, uma busca por essa existência única, pelo caminho próprio, porém, já padronizada pela força do mercado, essas trilhas parecem, porém, já traçadas, estando apenas disponíveis a escolha, e não a novas demarcações. Nesse sentido, é preciso questionar: qual o grau de indeterminação que resta aos improvisos diários e extraordinários frente às padronizações que tornam as formas de vida meros produtos? Se, por um lado, a liberdade total para mover-se é algo impossível, por outro, a mercantilização das experiências apresenta-se como uma forte constrição às possibilidades de engendramento de novas formas de viver. É o que defende, como vimos, Sueli Rolnik.

Diferenciamos aqui duas maneiras de abordar a criação de movimento. Primeiramente, com base na perspectiva de Gabriel Tarde sobre o contágio, vimos que uma heterogeneidade fundante entre os seres é capaz de criar homogeneidades transitórias através da repetição e, a partir delas, novas variações. A mobilidade, por esse ponto de vista, é uma força supraindividual que afeta os indivíduos em suas singularidades e é, por elas, modificada adquirindo uma condição de errância. Por outro lado, sob a perspectiva de uma homogeneidade inicial, vislumbrada no interior de uma lógica de capitalização da vida, a diferenciação é um objetivo e resultado de escolhas individuais em um rol de trilhas já demarcadas.

Vimos ainda que o movimento improvisado pode ser realizado de várias formas, com maiores ou menores graus de indeterminação. Algumas ações podem ser delimitadas por sua finalidade, outras, por obedecer um conjunto de normas, repertórios e expectativas. O movimento improvisado do CI não possui de maneira evidente tais tipos de restrições, mas também não é, afinal, totalmente livre, espontâneo e original. Ele encarna as potências do contágio evidenciadas por Tarde, pois enfatiza, em seu modo de operação, não a escolha individual, mas a capacidade que cada corpo tem de, em sua singularidade, ser afetado pelo movimento do outro. Podemos pensar que, se houvesse uma sistematização, como ocorre, por exemplo, nas danças de salão, estaríamos partindo de um conjunto considerado homogêneo, ou seja, de um princípio de identidade, para então pensar as possíveis variações e desvios

desse conjunto. É nítido que mesmo quando há um conhecimento sistematizado em transmissão, ainda assim, a dinâmica, evidenciada por Tarde, de repetição e variação também acontece e as singularidades resistem. No entanto, pelo próprio desejo de fidelidade ao modelo originário e a sua continuidade, as mudanças são mais difíceis.

A ausência desse pressuposto de identidade entre os elementos, representado aqui pela técnica de dança, permite analisar o Contato Improvisação como um microcosmo no qual os processos de comunicação equivalem àqueles pensados por Tarde para a compreensão da sociedade. No caso do CI, partimos da heterogeneidade, da total abertura às possibilidades de movimento, para então pensar os processos de repetição que criam homogeneidades temporárias e variações baseadas nas singularidades. O CI nos permite compreender que há diferentes possibilidades de pensar a mobilidade na dança, mas também na vida. É possível vislumbrar através dele, ou seja, através de uma prática, que é possível mover-se para além das coreografias, mas também das demarcações, e que o movimento nunca é uma escolha exclusivamente individual. Para arriscar as possibilidades de uma mobilidade errante, é preciso, entretanto, permitir abrir o corpo para ser afetado por outras singularidades. O tema do ser afetado foi trazido, nesta tese, inicialmente no primeiro capítulo. David Lapoujade argumenta, diante da constatação que de o corpo está entrando em estado de exaustão, que é preciso pensar de maneira diferente a respeito do que o corpo pode. Segundo o autor, a maior potência do corpo não está em sua capacidade de agir, mas de sofrer e apropriar-se de suas feridas mais sutis, ou seja, colocar-se em condição de vulnerabilidade para aquilo que, vindo de outro corpo, o afeta. Falando de mobilidade, interessa-nos pensar essa relação, tão própria ao Contato Improvisação, entre a condição de sofrimento do corpo e a potência de gerar movimento a partir disso.

Para a próxima parte, partimos das seguintes questões: se o movimento não é resultado de uma escolha individual, quais são os aspectos envolvidos na execução de um gesto? Se o gesto não é um meio para um fim, se um movimento não é o cumprimento de uma coreografia, que elementos estão implicados na força que faz o corpo se mover? Qual a natureza do desejo do movente que pratica o Contato Improvisação? Por que e para que ele se move ou se detém? Entendemos, a princípio, que essas respostas estão relacionadas exatamente à ideia de contágio explicitada por Gabriel Tarde, que explicita também outro modo de comunicabilidade, e à condição de vulnerabilidade do corpo. Vamos retomar aqui, portanto, elementos já mencionados na terceira parte do primeiro capítulo, no qual procuramos pensar outras formas de mobilidade que não fossem reféns do avanço e nem da paralisação, e relacioná-las às maneiras com que são tomadas as decisões na prática do CI.

II.1.2 Paradoxos da mobilidade errante: o sentir-ação

Para compreender de que maneira o CI provoca a redefinição de modos de mobilidade, iremos, primeiramente, investigar os efeitos do improviso na maneira como tomamos decisões nessa forma de dançar. Este é um aspecto crucial para complementar a crítica, desenvolvida no primeiro capítulo, à concepção de ação engendrada a partir de uma noção de mobilidade orientada para a constante superação, em consonância com o ideal de indivíduo produtivo e autônomo. Se este é constantemente provocado a assumir o domínio sobre sua própria trajetória, tomando decisões conscientes e tendo iniciativa, no improviso proporcionado pelo contato entre corpos que dançam a ação torna-se mais efeito da exposição de um corpo suscetível a estímulos externos e internos do que produção de um indivíduo que reflete e decide.

A prática do improviso baseia-se em sistemas de estímulo e resposta que incentivam o performer a reagir de maneira cada vez mais imediata às provocações que recebe. A diminuição desse intervalo evita que o pensamento analítico seja o mediador do sistema e que o gesto se torne a exteriorização física de uma ação já previamente mentalizada como meta. Ao diminuir o papel do planejamento na ação, tais práticas colocam o corpo em primeiro lugar, tornando-o o *locus* da “decisão”. Assim, não se trata de uma produção gestual que teria como base um conhecimento, universal ou particular, sobre o mundo, uma reflexão consciente acerca do ambiente externo, mas de uma atuação imediata do corpo no espaço. Nas palavras de Steve Paxton: “a velocidade de transmissão e retransmissão é veloz o suficiente para que seja impressa diretamente na nossa intenção e estimule nossos reflexos. Isso afeta o curso da dança sem que haja decisão consciente de nossa parte” (PAXTON apud SILVA, H., 2014, p. 110)

Efetivamente, improvisar é, em certo sentido, não re-fletir, não retornar para uma ideia ou uma sensação para revisá-la, corrigi-la, selecioná-la, antes da sua apresentação; mas é bom, no entanto, pesar aquilo que se faz, ou mesmo, de preferência, pensar fazendo aquilo que se está em curso de fazer [...] Mas, então, fazer a escolha de não pré-refletir sobre aquilo que se apresenta, pôr-se na situação de improvisar, seria fundamentar-se no interesse de uma expressão de um eu profundo, de uma natureza humana, através da intenção de uma autenticidade total? Ouve-se quase sempre dizer, nas páticas de improvisação, que é necessário ser mais autêntico, mais natural (BARDET, 2014, p. 163)

“O que devo fazer agora?”, “O que quero fazer daqui em diante?”, “O que eu gostaria que acontecesse?”, “Qual é a melhor maneira de expressar essa ideia?”, “Como fazer

para ser compreendido?”, “O que esperam de mim?”: todas essas perguntas mostram a primazia do planejamento na tomada de decisão. São questões que nos ajudam diariamente a produzir ações baseadas em nosso conhecimento acumulado – regras morais, percepções que os outros têm sobre nós, previsões sobre as consequências de nossos atos, considerações sobre nossos próprios desejos. O improviso inibe esse tipo de pensamento reflexivo autônomo (ou, pelo menos, não o estimula), mais sujeito a considerações a respeito de normas e resultados. Por isso, nas sessões de CI, os participantes se sentem mais à vontade em não levar em conta algumas regras morais ou pudores, que limitam de maneira mais rigorosa o contato físico entre os corpos nas situações sociais cotidianas. Também é possível perceber, em tais práticas, um afrouxamento das preocupações com virtuosismos, tão presentes na maioria das produções de dança.

José Gil utiliza a expressão "consciência do corpo" para definir o que ele entende como uma situação que opera no avesso da intencionalidade, um regime diferente da consciência reflexiva. Segundo o autor, não temos consciência do nosso corpo como de um objeto exterior percebido, não se trata portanto de uma “consciência de”, mas de uma impregnação da consciência pelo corpo. Essas situações são bem evidentes, ele exemplifica, na experiência do bailarino ou em estados vegetativos induzidos por drogas: nesses casos, afirma, “a consciência aparece como um "meio" ou "atmosfera" susceptível de ser invadida, captada, ocupada, por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo” (GIL, 2004, p. 02), que baixam o limiar da consciência clara. No entanto, não se trata de um acontecimento extraordinário: a consciência do corpo não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência, explica o autor, mas constitui uma espécie de regime subjacente a todo estado de consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva. Não há consciência sem consciência do corpo, sentencia, ou seja, não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência (GIL, 2004, p.4). A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é, portanto, própria da natureza da consciência, quando ela capta as características do objeto exterior, tornando-as suas em um processo de contágio. Haveria, nesse sentido, segundo o filósofo, uma tessitura comum que atravessa tanto corpo quanto consciência, um enunciado que exige a inversão do ponto de vista cartesiano, que separa os dois: um corpo caracterizado por se situar no espaço e uma consciência incorporal. (GIL, 2004, p. 03)

O corpo de consciência é uma matéria hiperexcitável, desenvolvendo-se sensorialmente a partir de pequenas percepções dos outros corpos, que normalmente estão enterradas pelas funções macrossensoriais. Tais percepções são de uma consciência-

inconsciente, um tipo de comunicação entre corpos que é imediata e que opera por osmose ou contágio. (GIL, 2004, p. 05) Essa consciência é a única capaz de captar os movimentos corporais que são demasiadamente rápidos para a consciência clara (intencional ou reflexiva), que permanece cheia de buracos por não conseguir dar conta de tais movimentos, conforme aponta o próprio Steve Paxton. (GIL, 2004, p. 03) Mas o que é necessário ao corpo para que ocorra essa comunicação, esse contágio que passa por tal consciência-inconsciente, que é corporal e não intencional ou reflexiva? Segundo Gil, é necessário que os "corpos se abram". O que isso quer dizer?

No corpo-consciência encontra-se certamente uma abertura, mas sob um registo inesperado. Consideremos um corpo que anda. Não só se orienta no espaço, não só os seus sentidos são estimulados em permanência – é um corpo que vê, que toca, cheira, experimenta sabores, ouve sons – o que supõe uma consciência intencional do mundo, mas tudo o que lhe acontece conscientemente é acompanhado pela consciência de um corpo que anda, que tem um peso e uma massa que se desloca no espaço e que dispense esforço e tempo nos seus movimentos. Esta consciência do corpo não é separável da consciência do mundo. Mais: é a consciência do corpo no mundo, num sentido muito preciso: não como coisa no espaço – por assim dizer vista do exterior da coisa – mas uma consciência que *do interior* da sua massa se vê deslocando-se no espaço exterior. É claro que vimos e percebemos sempre uma parte do nosso corpo como coisa no espaço: parte dos braços, do peito, das pernas, etc. Mas não se trata aqui de visão sensorial, por um lado; e, por outro, o corpo não é um dado objectivo. Mesmo neste último caso (se o reduzirmos a tal) as partes objectivas do corpo próprio percebidas estendem-se num campo perceptivo que, a partir de um certo limite *indefinido*, passa para o interior deixando de ser visto. Ora, de que ponto de vista vemos ou percebemos o mundo? Nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira – ou interface – em que o interior e o exterior se sobrepõem. (GIL, 2004, p. 09-10)

Nesse sentido, parece-nos que José Gil acaba por questionar a noção de “sujeito perceptivo” estável, como um ponto de vista fixo e imóvel em face ao mundo, efetuando uma crítica à ideia de um “observador externo”, em terceiro grau, que vê o mundo de fora. No entanto, esse questionamento não implica referir-se à consciência apenas como uma visão interior, subjetiva, pois o corpo não se fecha sobre si mesmo. Se há consciência de mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço, definindo uma linha de fronteira entre o interior e o exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se não, ao mesmo tempo, se percepcionasse *parcialmente* o corpo, argumenta Gil. Vemos o mundo dessa zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Essa zona fronteira não se compõe apenas dos sentidos que mais privilegiamos, como a vista e a

audição, mas também da pele e do movimento, que, para além do tato, nos proporcionam o sentido da propriocepção, como a capacidade de perceber o mundo a partir de cada ponto do nosso corpo, pela posição dos membros e articulações. O corpo transforma-se, assim, em um único órgão perceptivo, não à maneira de um órgão sensorial, como o ouvido, a boca, os olhos, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações, às atmosferas e aos ritmos dos outros corpos. (GIL, 2004, p. 10)

Gil parece discorrer sobre o corpo proposto por David Lapoujade, aquele cujas potências definem-se fora de uma perspectiva da persecução de objetivos, que permeia os modos de mobilidade da sociedade produtivista. Essa potência não é, afinal, a da ação de um sujeito sobre seu corpo, mas a da vulnerabilidade desse corpo, de sua capacidade de ser afetado por forças que o atravessam. A potência própria ao corpo, conforme já salientado, está em observar não sua capacidade de agir, mas sua capacidade de sentir, de “sofrer” pela ação das forças mais sutis, vindas de fora, que o atingem. É claro que essa capacidade de afetação cria, nesse corpo, também uma potência de ação que se confunde com sua potência de passividade. Ao praticar Contato Improvisação, não é possível perceber com nitidez em que momentos afetamos e quando somos afetados, porque não há realmente tal distinção.

O filósofo Henri Bergson também aborda a temática ao referir-se às afecções. Segundo ele, elas contêm “um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer” (BERGSON, 2011, p. 12). Ele entende que as afecções criam indicações de uma decisão sem se tornarem coercitivas, restando possibilidades de escolhas. As afecções guardam uma diferença de grau em relação à percepção consciente. As primeiras funcionam como reações, diminuindo a distância entre a percepção e a ação, de maneira a borrar a diferença entre a condição passiva e ativa. Elas são produzidas nas situações de contatos imediatos. Por outro lado, a percepção consciente é fruto de uma relação distanciada, produzida, por exemplo, pela audição e pela visão. Ela permite a avaliação. (BERGSON, 2011, p. 28-29) Mais adiante, voltaremos à questão de como os diferentes sentidos mobilizam diferentes maneiras de perceber e conhecer. Por agora, interessa-nos a diferença, salientada por Bergson, entre o modo de perceber mais imediato, que ele relaciona à afecção, e o modo mais distanciado, que permite a participação da consciência, da capacidade de avaliação e maior grau de escolha. No segundo caso, resta bem evidente a separação entre o perceber e o agir. No primeiro, há uma confusão entre as duas condições, que se sobrepõem.

Hugo Leonardo da Silva, estudioso brasileiro do Contato, afirma que a atividade perceptiva é fundamento central na exploração de movimento do CI, exigindo uma disposição

tanto receptiva quanto um comportamento ativo do indivíduo. Citando o filósofo John Dewey, ressalta que, no meio apressado e impaciente em que vivemos, o excessivo gosto e ânsia pelo fazer empobreceria a experiência cotidiana. As experiências não se concluem, pois são sempre superadas por outras nas quais o indivíduo entra com precipitação. Valoriza-se o passar por isso ou aquilo, sem mesmo perceber o que foi vivenciado; o acúmulo de impressões é tomado como "vida", mas, nas palavras do autor, não se trata de mais do que "um gole bebido depressa". Para que as experiências "criem raízes" é necessário, no entendimento de Dewey, um equilíbrio entre o agir e o receber. (DEWEY apud SILVA, H., 2014, p. 50-51) Citando a dançarina Nita Little, Silva ressalta então o que seria uma das "grandes revoluções" que o CI ofereceu: valorizar a capacidade receptiva, tornar a "coleta de informações" algo mais importante do que a execução de ações (LITTLE apud SILVA, H., 2014, p. 51). Trata-se, agora nas palavras de Silva, de um "eu-corpo que move para ser informado, dançarinos com habilidades para a afinação entre as disposições ativas e receptivas no ato da dança" (SILVA, H., 2014, p. 52) Nesse sentido, conforme afirma Marie Bardet, perceber, ouvir o contexto, é uma atividade. É preciso que a percepção seja produção ou apresentação de alguma coisa, para que esse momento de improvisação não seja uma simples introspecção individual e dê alguma coisa em partilha. (BARDET, 2014, p. 196)

Uma valência extremamente importante para o dançarino de CI é, portanto, a atenção. Sobre esse assunto, Marie Bardet afirma que, mais que uma tecnicidade ou virtuosismo, o mais relevante é a diferença da atenção dada ao movimento que faz com que o trabalho sensível modifique a percepção. (BARDET, 2014, p. 78) Ela afirma:

A atitude atenta se desliga dos simples contornos das coisas para, amplificando-se e intensificando-se, apreender os seus detalhes: 'a atenção tem como efeito essencial tornar a percepção mais intensa e de libertar os seus detalhes'.

Prestando atenção aos detalhes, e não somente respondendo às facetas protuberantes que refletem uma ação possível sobre os objetos, a consciência sensório-motora no presente se espessa. Os hábitos que funcionavam inconscientemente sempre da mesma maneira funcionam diferentemente no presente, deixando até mesmo o lugar e o tempo para novos agenciamentos das imagens-lembranças (BARDET, 2014, p. 197-198)

Há que se ter, portanto, um papel ativo no sentido do esforço para que a consciência não se desligue da experiência. Trata-se também de um paradoxo: diminuir o papel da consciência reflexiva na ação, evitando que ela seja o mediador e o guia do movimento, mas, ao mesmo tempo, não afastá-la da experiência, não permitir que ela vagueie

para longe, em outros pensamentos. Para dançar o contato, é muito importante que a percepção esteja centrada no acontecimento, pois consciência "desligada" faz com que o corpo ceda aos automatismos, aos movimentos habituais. Nesse sentido, a prática do CI, em termos de suas exigências no aspecto da atenção, assemelha-se muito a práticas de meditação: uma consciência desperta e atenta à experiência, mas que não quer dominar o corpo ou interpretar o mundo, pois apenas observa atentamente. Nas palavras de Steve Paxton, conforme citado por Silva: "sua mente não está descobrindo nada nem está procurando quaisquer respostas ou sendo usada como instrumento ativo, mas está sendo usada como uma lente para focalizar em certas percepções" (PAXTON apud SILVA, H., 2014, p. 116). Da mesma maneira, Marie Bardet entende que

é possível, então, falar de um movimento dançado como uma leitura do espaço e do tempo, mais amplamente do contexto, uma leitura sensível, em curso, do espaço. Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou antes, o perceber já é sempre uma ação. É assim que outro binarismo, o que opõe passivo e ativo, é retomado. A percepção, habitualmente passiva, não se opõe mais, aqui, à ação. Na atenção multissensorial do corpo dançante, toda percepção é ativa e a atividade é a da percepção. Esse binarismo entre passividade e atividade é constitutivo de dualismos tão diversos quanto fortes na construção do pensamento ocidental, como entre contemplar e agir, entre corpo e espírito, ou, indiretamente, entre feminino e masculino. (BARDET, 2014, p. 227-228)

Realmente, aqui, estamos diante de uma tradicional dicotomia que opõe passividade e atividade, valorizando, em nosso meio social, o segundo termo em detrimento do primeiro. Trata-se de uma exaltação a certo tipo de comportamento que dá origem a outra expressão, a "proatividade", largamente utilizada pela cultura gerencial para caracterizar a melhor maneira como as pessoas devem se portar diante de fatos da vida: antecipando-se e agindo, no lugar de assumir uma postura reativa aos acontecimentos. A oposição entre ativo e passivo nos remete quase que instantaneamente ao campo sexual ou de gênero. Tal polaridade manifesta, uma concepção tradicional de diferença entre as energias associadas aos gêneros masculino (Y) e feminino (X), mas também trazem à mente a identificação de dois entes distintos que assumem papéis específicos em uma relação tensionada sexualmente, representada por papéis antagônicos conforme os pares penetrante/penetrado, condutor/conduzido ou ativo/reactivo. Essa polaridade é perpetuada, por exemplo, em danças de salão, nas quais, em um par, um ente assume a posição de conduzido, chamado "dama", e outro se coloca como o condutor, chamado "cavalheiro". A dicotomia estabelecida pela demarcação dos papéis não impede, claro, que exista, também neste tipo de dança, uma

relação que passe por uma dupla afetação do corpo de consciência e que perverta o par antagônico em muitos momentos. Da mesma maneira, não se trata de defender aqui que não haja, durante a dança de Contato Improvisação, momentos em que se assumem posições de ação e recepção mais claramente. No entanto, quando o par dicotômico funciona como um dispositivo de arranjo, a percepção do outro já está em si mesma previamente permeada pela tomada de um lugar de ação ou reação, interferindo na maneira como o corpo se abre às influências externas.

Em um relato pessoal de uma experiência com o Contato Improvisação, a historiadora de dança Cynthia Novack descreve essa sensação de estar em uma zona de indiscernibilidade entre a passividade e atividade, a partir de uma atenção centrada nas pequenas mudanças resultantes da relação de seu corpo com outro corpo. Eis seu relato:

Assim que comecei a experimentar uma sensação internalizada de movimento, deixei de imaginar como meu movimento pareceria para um observador externo, e imergi na sensação das minúsculas mudanças de peso e nos pequenos movimento das minhas articulações.

Nesse estado, quando entrava em contato com outros dançarinos, eu estava intensamente focada na consciência momentânea das mudanças. Minha sensibilidade para o toque e peso tornou-me suscetível às subitas mudanças nas ações do meu parceiro. Então comecei a experimentar períodos de fluxo de movimento sem esforço, sem me senti passiva, e também não me sentido ativamente no controle. A sensação de ser guiada pelo ponto de contato com o meu parceiro encaixou-se perfeitamente, para mim, na descrição de 'deixar a dança acontecer'. (NOVACK, 1990, p. 152, tradução da autora)²⁷

Vimos, portanto, que o improviso, por sua condição de imediatez, inibe a atuação da consciência reflexiva e estimula o acontecimento do pensamento no corpo, conforme o que o filósofo José Gil descreveu ao sugerir a existência de uma consciência do corpo, um tipo de percepção que é imediata e é a única capaz de captar aqueles movimentos demasiadamente rápidos para o pensamento reflexivo. Esse tipo de percepção exige do corpo uma abertura à experiência sensorial para que seja também por ela afetado, através de um estado de atenção plena, no qual a consciência não domina, mas também não se desliga da experiência. No entanto, isso não basta para que tenhamos já uma mobilidade errante. Mesmo alheio a uma

²⁷ “A I started to experience an internalized sensation of moving, my image of what my movement look like for an observer dropped away, and I became immersed in the feeling of tiny changes of weight and the smallest movement of my joints.

Settled in this state, when I came into contact with another dancer, I was intensely focused on moment-to-moment awareness of change. My sensitivity to touch and weight made me responsive to subtle shifts in my partner’s actions. I then began to experience periods of an effortless flow of movement, not feeling passive, and yet not feeling actively in control either. The sensation of ‘being guided by the point of contact’ with my partner fitted the description of ‘allowing the dance to happen’ to me”

racionalidade analítica, o movimento corporal imediato pode ser guiado pela persecução de um objetivo específico, como acontece, por exemplo, nas artes marciais. Trata-se de um improviso que busca na memória do corpo treinado tecnicamente as fontes para a ação efetiva, ou seja, objetiva e competente. O movimento do corpo é guiado por uma intenção clara de um resultado final, que se utiliza das informações recebidas do exterior e do interior para a execução de uma ação imediata, no qual não há descolamento entre o pensar e o agir. Como mobilidade errante, pensamos um tipo de pensamento-ação que não é apenas imediato, mas também desobjetificado, ou seja, sem um resultado final buscado.

O improviso no Contato Improvisação tem, portanto, suas particularidades: caracteriza-se por um elevado grau de indeterminação, pois não está submetido a um vocabulário mais rígido de movimentos e não está orientado por objetivos específicos. A imediatez do improviso impede a ativação plena da consciência reflexiva, analítica; o movimento origina-se dos estímulos percebidos sensorialmente pelo corpo. É, portanto, da comunicação com outros corpos, a partir dessa abertura e da ativação dessa consciência corporal atenta, que surgirão os movimentos no CI. Essa prática estimula que vejamos como a maior potência do corpo a capacidade de sentir, e não sua condição de agir. Assim, as relações entre os corpos que estão em contato e dançam são ambíguas: a capacidade de ser afetado é a condição fundamental para a criação de movimento, confundindo as condições de atividade e passividade do corpo. Com o declínio de uma disposição mais ativa em prol de uma atitude mais receptiva, o dançarino tem a sensação de que os movimentos não têm grande relação com sua capacidade de deliberação. Hugo Leonardo da Silva percebe, em sua pesquisa, que muitos dançarinos descrevem, na experiência do dueto, a sensação da emergência de um terceiro, como um centro de decisões que não é nem um nem o outro dos parceiros (SILVA, H., 2014, p. 107). Vive-se assim um paradoxo: o dançarino "se reconhece como agente ativo de movimentos que partem de uma consciência [corpo de consciência, na conceituação de José Gil] que não pode ser reconhecida como sua própria consciência. Ele se sente tanto dançando como 'sendo dançado'" (SILVA, H., 2014, p. 108).

Para resolver esse paradoxo, é preciso criar termos que façam referência a essa dupla condição ativa e passiva, de agir e sentir. O filósofo Mario Perniola tem trabalhado em suas obras essa possibilidade. No livro "Do sentir", ele acusa o horizonte ideológico de subordinar o sentir e expô-lo a uma intimação: a ele é exigido que decida a agir sobre esta ou aquela opinião de modo a transformá-la numa crença, ou seja, em algo mais estável e operatório. Para que uma ideologia ganhe força, não basta o pensamento, é preciso a aderência de elementos emotivos, efetivos e sensitivos, afirma. O filósofo se pergunta então

como o sentir pode encontrar sua independência em relação às crenças, aos dogmas, às ideologias, aos valores, ao já pensado e ao já dito? Segundo o autor, a solução é que o sentir saia do âmbito da passividade e da receptividade para se tornar essencialmente atividade; para isso é preciso suplantar o sentido de sofrer e suportar. (PERNIOLA, 1993, p. 60-61) Curiosamente, Perniola parece propor algo diferente daquilo que é proposto por David Lapoujade. Em nossa interpretação, no entanto, trata de propostas aproximáveis, pois a potência de sofrimento indicada por Lapoujade é fundamentalmente criadora e é isso que Perniola busca adicionar ao sentir, quando reivindica sua insubordinação. Ambos propõem, a nosso ver, a noção de um sentir-ação²⁸ criador de novas experiências e não submetido ao uso instrumental proposto pela captura ideológica.

Expandindo a noção de ideologia proposta por Perniola, podemos afirmar que se trata de tudo aquilo que subordina a experiência sensível, que a captura e subjuga a um conhecimento preexistente. O filósofo afirma que vivemos atualmente em uma condição de miséria emocional e afetiva, na qual a vida é vista como uma corrida sem tréguas e como um cálculo contínuo (PERNIOLA, 1993, p. 97). Trata-se de uma condição que tem como base a tradição metafísica, que caracteriza o pensamento ocidental, e coloca o ato como superior à potência, o agir ao sofrer a ação, a forma à matéria, o ser à natureza, a alma ao corpo, as faculdades intelectuais às afetivas, de maneira que “a vida emocional é pensada como um estado de passividade e de subordinação em relação à vida intelectual, que é ativa e impassível” (PERNIOLA, 1993, p. 98). Daí surgem as várias dualidades que povoam a cultura ocidental:

a partir do momento em que se atribui uma dimensão privilegiada ao agir, é estabelecido um rígido critério de discriminação entre pensar e sentir, entre saúde e doença, entre macho e fêmea, entre senho e escravo: para a metafísica, o que é passivo tem um estatuto de minoridade ontológica relativamente ao que é ativo. Nela está assim implícito o projeto de sujeição da experiência sensitiva e afetiva, que é percebida como algo de patológico, de feminino, de servil. (PERNIOLA, 1993, p. 98)

Perniola considera que o mundo contemporâneo, por subordinar o sentir ao já sentido, ou ao já conhecido, partilha com o projeto metafísico uma aspiração à totalidade, ou seja, a uma única realidade que valha para todos. Nessa condição não há introdução de novos afetos, mas um modo de sentir no qual tudo deve ser experimentado por todos sob a forma do

²⁸ Mario Perniola identifica dois tipos de sentir-ação: o “pathos” e o coração. O primeiro refere-se a uma experiência da racionalidade, de saber e criação. Trata-se, por exemplo, do sentir que compete à arte e à filosofia; o segundo pode dar origem apenas a uma narrativa particular, é aquilo que escapa a todo saber, não podendo constituir-se como conhecimento, de onde não pode ser intuído qualquer significado.

já sentido. (PERNIOLA, 1993, p. 99)

Na próxima parte, adentraremos mais o pensamento de Perniola para propor as potências abertas pela mobilidade errante no Contato Improvisação no campo dos afetos. Já sabemos, como vimos na primeira parte deste capítulo, que não se trata de uma suposta expressão espontânea da originalidade individual, que o movimento improvisado não é algo que se imponha de si para o mundo. Ao contrário, os movimentos errantes do contato se dão menos pela via do agir sobre os outros e o espaço e mais pela condição de por eles ser afetado. É uma receptividade-ativa, um sentir-ação aguçado pela atenção sensível à experiência presente que reivindica a atuação de uma consciência corpórea imediata, no lugar da consciência mental reflexiva. Surge um contexto de extremo contágio que acaba por criar similitudes a partir das diferenças, mas também rachaduras, alterações e embates. Assim, perguntamos: o que essa experiência de mobilidade tem de diversa da forma cotidiana de se mover? Como ela pode reconfigurar a experiência do praticante com o tempo e com o espaço? Que formas de construção de subjetividades ela aciona tendo em vista que o indivíduo não se sente no domínio de suas próprias ações?

III.1.3 Espaço, tempo, risco e decisão

A partir de uma noção de sujeito como senhor de sua vontade, a ação aparece como o movimento que visa a atingir um objetivo. Como vimos ainda no primeiro capítulo, essa lógica instrumentalizadora da ação permeia nosso cotidiano quase sem dar tréguas. O espírito empresarial da gestão, impregnado em vários campos da vida, nos coloca em uma posição na qual, quase todo o tempo, somos confrontados a tomar decisões e atitudes dentro de um rol de possíveis que permitam a consecução de objetivos específicos, no interior de um planejamento de ação que devemos ter em mente. A noção de liberdade alia-se à de autonomia, tornando-se a qualidade do ideal de sujeito contemporâneo, aquele que consegue se mover de maneira independente, a partir de decisões tomadas de forma consciente. A exaltação à postura ativa evidencia um tipo de visão que coloca em lados opostos a atividade e a passividade e, como pensamento binário, valoriza um polo em detrimento do outro. A condição de passividade é vista como inferior pois, em uma primeira visada, não abarca os valores da cultura empreendedora: é preciso não estar parado, é preciso agir e ser um criador ativo do futuro. Para borrar a tradicional dicotomia atividade/passividade, é preciso, portanto,

se emancipar de uma concepção instrumental da ação entendida como naturalmente direcionada a um fim. Tal concepção manifesta a noção de um sujeito sempre em busca da satisfação de seus desejos e objetivos particulares, através de ações que são uma mera produção de prazeres e recompensas, ou seja, um sujeito que se constitui como pólo ativo frente às coisas do mundo, seu próprio corpo e suas sensações, transformando esses elementos em objetos.

Percebendo tal condição, o filósofo Mario Perniola propõe que é possível viver uma experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo (PERNIOLA, 2005, p.22). Eis o que procuramos definir aqui como uma mobilidade errante. Ele utiliza o sexo como objeto de estudo e propõe o fim da “orgasmomania”, através da emancipação “de uma concepção instrumental da excitação sexual que a considera naturalmente direcionada para a obtenção do orgasmo” (PERNIOLA, 2005, p. 22), ou seja, o movimento que culmina em um fim buscado e desejado. Nesse sentido, apresentamos no segundo capítulo, a ideia de “coisa que sente”, proposta de Perniola para pensar uma maneira de superar a relação de uso que se estabelece tradicionalmente entre entes que se colocam um diante do outro — mesmo que por vezes de maneira alternada — como manipulador e manipulado, construtor e construto, ordenador e ordenado. Trata-se, sobretudo, de uma proposta de ação avessa à utilidade: no lugar daquela que visa a atingir um objetivo específico, o filósofo propõe o agir sem metas, a relação entre coisas que se abre ao totalmente imprevisível, através da substituição, na esteira do que propõem também Hans Ulrich Gumbrecht e Heidegger, dos termos sujeito e objeto, cuja relação carrega consigo um viés instrumentalizador.

Essa definição de experiência sugerida por Perniola aproxima-se bastante da ideia de gesto proposta por Agambem, sobre a qual discorreremos ainda no primeiro capítulo. Retomando sua definição, o gesto seria um gênero de ação que rompe com “a falsa alternativa entre fins e meios” (AGAMBEM, 2008, p. 13), a exibição de uma medialidade pura, o tornar visível um meio como tal (AGAMBEM, 2008, p. 13). O que o filósofo pretende é pensar em uma forma de recuperar o gesto no interior da ação, de trazer à tona a pura medialidade dos corpos e suas mobilidades, em detrimento do objetivo. O gesto da dança é um exemplo dado pelo filósofo como correspondente a esse gênero de ação. Para esta tese, assumimos que, principalmente, o gesto que se mobiliza na prática do contato é um exemplo ainda mais adequado; afinal, o gesto coreografado carrega consigo, em algum grau, uma forma de objetificação da dança, pois se trata de uma forma fim. Corroborando nosso entendimento, Julyen Hamilton, conforme citado por Marie Bardet, defende que o que está ausente no

movimento improvisado é exatamente a intencionalidade. Ele afirma que é possível identificar, nesse tipo de dança, uma intenção geral, um projeto que direcione um trabalho como, por exemplo, fazer uma arte interessante ou ganhar dinheiro. Porém, não é possível “se mexer com uma intenção”, ou seja, fazer um movimento com uma vontade clara de exprimir algo. (HAMILTON apud BARDET, 2014, p. 204) A partir do pensamento de Hamilton, Bardet afirma que a intenção pode, inclusive, bloquear a expansão perceptiva para o que se passa no presente (BARDET, 2014, p. 205), porque a mediação da comunicação voluntária da intenção é muito forte e se intercala entre as coisas e seu impulso ou entre a percepção e o movimento em curso (BARDET, 2014, p. 207).

A partir do pensamento de Agamben e Perniola e tendo como objeto o movimento improvisado na dança, é possível chegar a uma noção de gesto que rompe com a relação de causa e efeito e com a ideia de que o movimento é um meio pelo qual se atinge um objetivo. Trata-se de uma noção de que o movimento pode bastar-se a si mesmo. Essa forma de mover-se possui suas particularidades, principalmente no que diz respeito às formas de apreensão do espaço e do tempo. A partir de estudos sobre o Contato Improvisação, podemos pensar tais reconfigurações. Que tipo de relação com o espaço e o tempo é acionada por uma ação sem finalidade? Se o movente não tem aonde ir, como ele vivencia o espaço que o cerca? Se não há um objetivo a ser alcançado, como experimenta a passagem do tempo?

Quanto ao espaço, a experiência proporcionada pelo CI costuma ser a da desorientação. Cynthia Novack ressalta que uma das grandes aprendizagens do praticante de CI é aprender a lidar com a desorientação espacial: “aprender a ser virado para cima e para baixo ou para os lados, mover-se através do espaço em movimentos em espiral ou em curva mas do que em movimentos eretos mais usuais do dia-a-dia. De início, a sensação de desorientação espacial assusta as pessoas” (NOVACK, 1990, p. 151). A autora propõe que há uma relação entre a minimização do controle experimentada no CI e a maneira como o descontrole é visto nas sociedades ocidentais. No comportamento social americano, explica, a desorientação é comumente interpretada como um sinal de instabilidade mental e falta de controle físico, à doença ou ao uso de drogas. Tanto a tradição do balé quanto da dança moderna incorporam quedas e fluxo livre de ação, mas em uma dimensão muito estreita e controlada, pois sempre atada a frases de movimento coreografadas. O Contato Improvisação, afirma a autora, é a única dança cênica contemporânea que enfatiza a turbulência que existe na experiência de cair enfatizando não os movimentos coreografados, mas o reflexo. Assim, completa, experimentar o Contato Improvisação pode ensinar o prazer da desorientação e a reconsideração de associações espaciais. (NOVACK, 1990, p. 151) Nas palavras de uma

praticante, Ruth Zaporah, disponíveis em um artigo da *Contact Quarterly*, o CI é um território fértil para explorar os sentimentos de confusão, desorientação e até pânico. A prática funciona como um microcosmo da vida real pois nos desafia o tempo todo a manter a mente em fluxo de funcionamento diante da dúvida e do desconforto. (ZAPORAH, 1987, p. 34)

O Contato Improvisação é, portanto, uma experiência de risco. Conforme aponta, Hugo Leonardo Silva, o sujeito interessado na prática ou na fruição de uma atividade de dança improvisada tem que estar confortável com a propensão à incerteza (SILVA, H., 2014, p.74). Segundo o autor, o CI é predominantemente uma experiência de vertigem²⁹, pois provoca a desestabilização da verticalidade do corpo e da orientação visual da dança, perda de equilíbrio, queda, desorientação, que exigem comportamentos reflexos e dão um choque na consciência vígil. (SILVA, H., 2014, p. 94) Nesse contexto, ressalta Silva, os investigadores do contato irão se ocupar com dominar a desorientação provocada por essa dança, interessando-se em provocar, afinar e confiar em instintos de sobrevivência do corpo em movimento. (SILVA, H., 2014, p. 83) A prática do CI foi ganhando diferentes características ao longo do tempo: em seus primeiros anos, no início da década de 1970, era dançado de uma forma fisicamente mais arriscada. No entanto, já na década de 1980, ganhou uma forma mais fluida, controlada e contínua. No entanto, o risco continua presente, pois, para além das ameaças a integridade física, é possível pensar também no risco que reside na imprevisibilidade do encontro com o outro em termos de sensação. Cada *jam* traz consigo a possibilidade de um novo encontro inesperado, de um movimento desconhecido, de um toque, uma textura, uma dinâmica ainda não experimentada.

Essa possibilidade do novo vem da condição de heterogeneidade inicial dos corpos e da disponibilidade à afetação por tais diferenças. Ela contrasta com a tendência, na cultura do gerenciamento de si, ao contínuo temor ao desconhecido, principalmente no que tange à possibilidade de sentir-se vulnerável ao outro. Como vimos no primeiro capítulo, o indivíduo se esquia de toda imprevisibilidade, procurando planejar segundo seus objetivos almejados e as receitas de sucesso que povoam o mercado. O risco é tolerado na medida do que se pode considerar um erro ou um acerto em relação a uma meta estabelecida, mas não se tolera o risco da imprevisibilidade da ausência de objetivos. É possível, por exemplo, arriscar-se a não ser capaz de cumprir a coreografia com precisão, mas se evita a ausência de uma coreografia a seguir. Nesse sentido, como propõe Cynthia Novack, a desorientação, e

²⁹ Trata-se de uma das categorias de jogo estabelecidas pela teoria de Roger Caillois, que Silva utiliza para compreender a prática do Contato Improvisação. Os jogos de vertigem são aqueles que consistem “numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida uma espécie de voluptuoso pânico” (CAILLOIS apud SILVA, 2014, p.80)

acrescentamos aqui também o risco do desconhecido, dialogam com a tendência a recusar o prazer que existe na possibilidade do imprevisível.

A desorientação também é sentida na experiência da temporalidade. No lugar de um tempo progressivo que corre em direção a uma apoteose final, experimenta-se um tempo em suspensão, de pura disponibilidade dos corpos ao sentir. Nas palavras de Zaporah, trata-se de perceber a experiência presente com clareza, sem referências ao passado e ao futuro, gostos ou rótulos. Assim, cada momento em sua vida irá se resolver no momento seguinte, uma resolução que é também um novo momento, um começo (ZAPORAH, 1987, p. 34). É possível elaborar, por esse caminho, uma crítica à concepção específica da ação que vigora no interior da atual cultura da gestão de si e que manifesta a noção de um sujeito sempre em busca da satisfação de seus desejos e objetivos particulares, através de ações que são uma mera produção de prazeres e recompensas. Ao contrário, a condição de uma consciência atenta, de disponibilidade do corpo à percepção e à sensação, manifesta outra temporalidade. Hugo Leonardo da Silva destaca, como também observamos no primeiro capítulo, que podemos pensar em diferentes arranjos entre passado, presente e futuro. Na visão de mundo da nossa cultura, construímos com tais elementos uma linha nas quais os pontos se relacionam por condições de causa e consequência, interpretando ou planejando nossas ações a partir desta relação: meu presente é o efeito de um acontecimento passado, meu futuro é o efeito de uma ação presente. Citando Nina Little, Silva destaca que a noção de um tempo linear tem estreita relação com a maneira como abordamos mentalmente uma sequência de acontecimentos utilizando a linguagem verbal. Trata-se da maneira como tradicionalmente tornamos inteligíveis a história ou um conjunto de eventos. No entanto, segundo a pesquisadora, seria possível, através da dança, ativar outro tipo de processamento, não sequencial, pois a percepção do tempo, pelo corpo, não precisa operar nos mesmos termos que a linguagem verbal. O corpo de consciência teria outras formas de compreender os acontecimentos, diferente das da mente. O pensamento linear, inclusive, seria especialmente problemático para o corpo, pois o processamento ponto a ponto limitaria a percepção, diminuiria a consciência e seria muito lento para a imensa quantidade de informação disponível (LITTLE apud SILVA, H, 2014, p. 141-142)

Realmente não é possível ter a noção sequencial do conjunto de acontecimentos que experimentamos com o corpo quando dançamos CI, caso pudéssemos parar para elaborá-los mentalmente como uma linha sucessiva de eventos encadeados, ainda assim perderíamos a experiência em favor da escritura coreográfica. A linguagem verbal, nesse sentido, se assemelha à função da coreografia, que organiza, como uma escrita, os movimentos dançados

em um encadeamento que possui começo, meio e fim. É impossível, por exemplo, interromper uma dança de CI e retomá-la do ponto onde se parou, pois, afinal, não há ponto possível no tempo que possa ser retomado, se o passado se aglutina ao presente. Interrompida a dança, ela estará para sempre perdida. Da mesma forma, não é possível prever que caminhos tomará o conjunto de movimentos que está sendo experimentado, o futuro de uma dança de contato é uma condição de infinitas possibilidades, inclusive o desfazimento do encontro, sendo impossível ver para além do próprio presente.

Silva, citando o dançarino e professor Martin Keogh, propõe o desmonte dessa relação linear em prol de uma visão de uma temporalidade mais esférica e cinestésica, na qual o passado é "ingerido" pelo corpo e o futuro está em todas as direções possíveis, como um "horizonte de possibilidades" (KEOGH apud SILVA, H., 2014, p. 140). Trata-se do que se chama comumente, no meio das artes cênicas, de "condição de presença", que é, conforme define Marie Bardet, citando Bergson, um esforço de atenção à vida. (BARDET, 2014, p. 184) A experiência de integração com esse momento presente não é uma conexão mágica com a presença total em si, mas um senso de imediatez, que é nada mais que a imediação entre percepções e ações, no sentido, como viemos destacando, de uma postura perceptiva e ativa ao mesmo tempo. (BARDET, 2014, p 186) Além de uma percepção mais atenta ao momento presente e de uma sensação de imediatez, essa condição de presença evoca uma forma de entender e experimentar o tempo no qual passado e futuro não são elementos distintos, mas dimensões do momento presente. Nesse sentido, o momento presente não é um ponto destacado e "congelável" (o instante) em uma linha entre o que aconteceu e o que virá, mas é a percepção de uma condição de transformação contínua que aglutina passado e futuro. Quanto a isso, Bergson propõe uma diferenciação entre o presente ideal e o presente real: o primeiro seria o limite indivisível que separaria o passado do futuro; o segundo, o presente vivido, concreto, aquele da qual falamos quando falamos da nossa percepção presente, ocupa necessariamente uma duração (BERGSON apud BARDET, 2014, p. 187)

Esgarçando esse tempo para abraçar a realidade do movimento como um acontecimento contínuo, não se trata apenas de uma condição de presença que abarca estados passados e futuros ou de um instante congelável, mas de um tempo que perdura sem interrupções entre um momento e outro momento. De fato, o presente se torna real por ocupar certo lapso de tempo e certa extensão, afirma Bardet, o que força o abandono da ideia de instante para pensar um presente sensório-motor. Todo instante seria sempre espesso e não mais verdadeiramente instantâneo, completa. (BARDET, 2014, p. 187) O presente, assim, distancia-se do instante ideal, tornando-se duração. Esse presente na dança caracteriza, ao

mesmo tempo, certa imediatez da composição — nessa ausência de mediação entre percepções e ações — e, ao mesmo tempo, concretiza uma temporalidade que dura mais que um instante. (BARDET, 2014, p. 188) Trata-se de uma concepção de tempo semelhante a proposta por Petra Sabisch, que abordamos no primeiro capítulo. Através da operação que a autora chama de *retenu*, ela retoma a ideia bergsoniana de movimento que entende a mudança como transformação e continuidade e não como ruptura. Essa concepção reivindica o conceito de duração, como uma síntese do tempo que retém o instante precedente e antecipa o instante futuro em uma única contração, trazendo passado e futuro para a dimensão presente.

Além de propor outra perspectiva para pensar o tempo, as ideias de transformação, continuidade e duração levam ao questionamento da oposição entre movimento e imobilidade. Se tudo está continuamente em movimento, transformando-se, não há rupturas, nem começos, finais e recomeços. Sabisch não trata, em sua pesquisa, da prática do Contato Improvisação. Ela investiga esse outro tipo de temporalidade em estratégias coreográficas e não improvisadas; no entanto uma análise semelhante pode servir para pensar o tempo também no improvisado, como o faz a pesquisadora Marie Bardet. Ela descreve o movimento como a “atividade/passividade misturadas em um deslizar entre sensação e ação. Isso continua, no entanto, não para de mudar, perdura e, no entanto, não para de se transformar [...] Uma duração heterogênea, um deslizar contínuo e alguns agenciamentos imprevisíveis.”

A dinâmica de uma *jam* é bem elucidativa do que se propõe aqui como experiência do tempo. É notório que, por condições burocráticas da própria vida, é necessário que uma sessão tenha hora pra começar e acabar. No entanto, durante todo o período em que o espaço e os corpos estão disponíveis para aquela experiência, não há o que se possa chamar de começo, meio e fim de uma dança. Há um conjunto de simultâneos encontros e desencontros entre os participantes, que ocorrem mediante a ação do desejo e/ou do acaso. É possível que o encontro aconteça por um simples esbarrão, outras vezes pelo cruzamento do olhar que desperta o desejo pela dança e outras, ainda, pela busca de um dos parceiros que oferece uma proposta através do corpo. O desencontro pode acontecer pela chegada de outro participante, pela perda ocasional do contato ou pelo desejo do dançarino. Quando, entre um encontro e outro, não se está dançando, a sensação é de que não se está imóvel, pois o encontro é sempre uma possibilidade latente em uma *jam* e ser um espectador participante é também uma forma de sentir-se parte daquele conjunto. A título de comparação e para tornar os argumentos mais evidentes, note-se que tudo isso é bem diferente, por exemplo, de um baile de dança de salão, em que a duração de uma dança é demarcada pelo tempo da música. A experiência do

encontro tem um começo, marcado pelo convite e aceitação, um meio que consiste na dança propriamente dita, e um fim, marcado pelo fim da música e pelo agradecimento mútuo. A experiência do tempo se dá como uma sequência de danças intercaladas por momentos de imobilidade e as possibilidades dos encontros e desencontros são bastante reduzidas, pois regidas por uma série de regras condicionantes que normalmente se sobrepõem aos desejos desses corpos estarem ou não em contato.

Tendo posto aqui essa questão do desejo, tratemos então de outra importante questão relativa à mobilidade errante do CI. Na ausência de um objetivo que norteie esse pensamento do corpo, a ação fica subjugada à atuação do querer ou do desejo, para além de critérios externos como regras e escrituras, eficácia e aceitação ou determinantes morais. O tema do querer foi bastante explorado por Nietzsche, cuja filosofia nos será aqui bastante importante. Estranhava ao filósofo o modo como algo que parecia tão complexo, algo que continha uma pluralidade de sensações, era encarado com tanta naturalidade como uma unidade. Segundo o autor, além dos muitos tipos de sentir, faz parte do querer, o pensar, e os três não podem ser separados. Assim, querer, pensar e sentir são uma coisa só, um não é prévio ao outro; juntos, constituem, na visão do filósofo, um afeto de comando. Esse afeto é uma pulsão, não uma decisão autônoma; no jogo de forças que é a vontade, domina provisoriamente as outras e as subjuga. Nietzsche procura desmontar o entendimento, mais presente no senso comum, de que o querer é resultado da atuação de uma instância superior que decide e ordena a si mesma: o “eu”, que é também uma crença que sustenta a ideia de livre-arbítrio. Questiona, assim, a própria noção de tomada de decisão, demonstrando que uma ação qualquer é nada mais que uma ação possível e até necessária, tendo em vista um provisório arranjo de forças que constituem o sujeito, e não o resultado da suposta vontade livre de um eu consciente (ou de um “eu que pensa”).

Nos primeiros anos do Contato Improvisação, falava-se, segundo Cynthia Novack, que o movimento surgia de uma “necessidade física” e do impulso individual de movimento em reação a essa necessidade. Propunha-se uma ideia de “sobrevivência”, “natureza” ou “honestidade” em contraponto ao que se considerava um movimento mais “artificial” em outras formas de dança. Nancy Stark Smith, conforme citado por Novack, defendia que não é possível “fingir” nessa maneira dançar, pois existe uma “realidade física” na base de todo movimento, que não se pode simplesmente negar. Através do CI seria possível, portanto, trazer a tona certa “verdade” sobre o corpo. Nesse sentido, Peter Ryan, também citado por Novack, afirma que o CI nos mostra a diferença entre o que um corpo pode fazer e o que se deseja que ele faça, ou seja, entre um corpo real e um corpo idealizado.

(NOVACK, 1990, p. 181) Nós acreditamos que menos que uma relação entre o natural e o artificial, entre o verdadeiro e o falso, trata-se de uma relação entre o imediato e o mediado, que coloca em evidência o corpo como materialidade física que prescindir de um “eu” que o subjuga e domine como um objeto. De fato, conforme sugere David Woodberry, “o corpo sabe como se proteger, porque ele pensa mais rápido que a mente” (WOODBERRY apud NOVACK, 1990, p. 182).

No CI não tomamos, de fato, “decisões” que pareçam emanar de nossa vontade consciente de agir. Trata-se de um processo que se aproxima da concepção nietzschiana de decisão e ação e, em certa medida, desmonta a visão gerencial que parece nortear o comportamento dos cidadãos produtivos da sociedade hipermobilizada. Através dela pretendemos, portanto, elaborar uma crítica à supervalorização do papel ativo do indivíduo, demonstrando como nem mesmo há uma clara distinção entre atividade e passividade quando pensamos mais cautelosamente, por meio da filosofia, a relação entre o querer, o decidir e o agir. Essa perspectiva embasa nossa observação da prática do CI, que ressalta a maneira como ela minimiza a atuação do pensamento racional e maximiza o papel do corpo e da sensibilidade na produção dos gestos. O improvisado, assim, estimula a tomada de ação não planejada e sem objetivo, ou seja, promove sua desarticulação da ideia de um projeto de futuro, o que permite a emergência de outra experiência de mobilidade, mais imprevisível, por não ser objetivamente guiada, e mais afetada pelos estímulos externos.

As mudanças possibilitadas pelo improvisado não se referem apenas a maneira como o praticante age, mas também à maneira como ele percebe. O esquema de redução do intervalo entre ação e reação proposto pelo improvisado, além de coibir o pensamento organizado que calcula e planeja uma ação futura, torna também mais improvável a interpretação e, conseqüentemente, a circunscrição de estímulos sensíveis à esfera do sentido. Longe de se aprofundar na busca do conteúdo de possíveis significados de gestos, toques, imagens e sons, o praticante atuará a partir do que há de mais “superficial” nesses estímulos, a sensação. Nietzsche é um grande entusiasta do valor da aparência. Ele nos mostra, através do estilo de seus textos, o valor estético-filosófico da aparência, que não pode ser reduzido ao conteúdo que a razão busca apreender. Ele identifica que há outro nível de compreensão, além do que procura distinguir o sentido (talvez a mesma inquietação que motivou Gumbrecht a elaborar a ideia de “cultura da presença”), e que a racionalização da fruição leva a uma esterilização de nossa condição de experimentá-lo. Ao diminuir o papel do pensamento racional, o corpo, as sensações e a superfície passam a assumir o lugar privilegiado da experiência de fruição.

A potência do CI em ativar esse tipo de relação que não passa pelo crivo do sentido é intensificada, pois, para o praticante envolvido, não se trata apenas de fruir de um estímulo, mas de mover-se por causa dele e de afetar o outro reciprocamente. Ele é duplamente envolvido em um tipo de experiência que é ao mesmo tempo passiva e ativa, mas na qual ele não é distinguível como a figura que submete ou que sofre a submissão, que analisa a situação de maneira distanciada ou é avaliada, que decide ou que é guiada. Se o indivíduo que dança CI se sente incapaz de ter domínio sobre seu próprio movimento, não é possível mais compreender-se como um sujeito típico da cultura gerencial. Ele perdeu o que seriam as principais características: a autonomia e a possibilidade de gerenciar seu próprio movimento. Que outro ente é esse que se desenvolve a partir dessa condição de vulnerabilidade? Sobre quais eixos constroem-se as subjetividades durante a prática do CI? Elas também se fundam sobre o movimento, mas no lugar de fazer da ação o meio de agir sobre o mundo, a tornam o efeito da abertura de sua percepção ao que lhe afeta vindo de fora.

Ao recuperar o gesto no interior da ação e trazer à tona a pura medialidade dos corpos em detrimento do objetivo, atua-se na direção de uma disponibilidade à diferença³⁰, inaugurando outra ética da relação. Há, nessa forma de mover, uma mudança de postura em relação à ação, uma maneira de resistir às pressões de uma cultura que nos impele à produção de um si mesmo autônomo, que instrumentaliza ações e relações em prol de pequenos ou grandes projetos e gozos. Propõe-se, ao contrário, através do improvisado, fazer bastar a transição, o fluxo, o processo, o meio, no lugar do finalizar, conseguir, terminar, concluir. Bem como, propõe-se o sentir, o estar vulnerável e disponível, no lugar de planejar, executar e realizar. Essa forma de se mover cria bases para o surgimento de outra forma de construção de subjetividades, isso quer dizer, outra maneira de compreender-se como sujeito, implicando outros entendimentos sobre o próprio pensamento, corpo e sensação, bem como sobre desejo e decisão. Trata-se também de outra forma de se relacionar, em um sentir que, conforme explica Mario Perniola, não convém ao sujeito, pois não coaduna com uma subjetividade que diz “eu” (PERNIOLA, 2005, p. 27), ou seja, não subordina o sentir ao pensamento e o movimento às vontades e caprichos de um indivíduo. Na próxima parte, a temática da constituição das subjetividades será explorada mais profundamente a partir da discussão sobre o contato. O tato é um sentido favorece a aproximação, permitindo a construção de relações em que cada parte torna-se mais vulnerável à ação da outra. No CI, isso possibilita certa

³⁰ Vale aqui salientar tal elogio à diferença em nada se assemelha a uma evocação da tolerância. Esta mantém os diferentes em condição de não contágio, apenas de um suportar-se, de um conviver. Nesse sentido é que a filosofia da diferença funda outra ética do encontro pautada, claro, não em processos de identificação e não identificação, mas de atravessamentos.

sensação de perda de autonomia que acaba por influir na maneira como o indivíduo percebe a si mesmo em sua relação com seu próprio corpo e sua mobilidade.

III.2 Corpos vulneráveis: contato e produção de presença

O elemento crucial por onde se dá a reciprocidade no Contato Improvisação é o contato físico. Em nossa sociedade, o sentido da visão e, conseqüentemente, as imagens costumam ocupar o lugar privilegiado de construção da percepção. Uma de suas características é que eles nos possibilitam o distanciamento necessário para a análise, julgamento e classificação. Ao contrário, o tato requer envolvimento e nos torna vulneráveis: não há como tocar sem ser também tocado. Nesse contexto, modifica-se a forma como nos relacionamos com o corpo do outro: ele deixa de ser a imagem performada de um sujeito que se mostra portador de uma identidade disponível à leitura e torna-se o meio pelo qual as sensações são reciprocamente provocadas, tornando-se ações. A diferença, que, na perspectiva da visibilidade e da identidade, é elemento de separação dos indivíduos em grupos homogêneos e de exclusão de desviantes, na perspectiva do tato e do afeto é um meio de singularização, não apenas do indivíduo, mas da experiência de contato que acontece entre os praticantes. O modo de subjetivação que é constituído através dessa prática tem como eixo a alterdireção, ou seja, constrói-se a partir do exterior e para ele. O aspecto mais importante da superfície que lhe é constitutiva não é a imagem, mas a tatalidade. Assim, a subjetividade alterdirigida apresenta-se de outra maneira: no lugar do sujeito que entende a si mesmo a partir de sua superfície visível, a coisa que entende a si mesma como superfície sensível. O primeiro mostra, o segundo sofre; o primeiro está pronto, mesmo que temporariamente, o segundo é sempre inacabado.

O privilégio do tato sobre a visão no Contato Improvisação aciona portanto outro modo de percepção e conhecimento do mundo, mais tributário do sentir que do pensamento analítico. Na esteira do que propõe Hans Ulrich Gumbrecht, cria-se um efeito de presença pela ausência de mediação do sentido entre a coisa percebida e a percepção. Assim como discutido no âmbito da mobilidade em relação ao aspecto da não instrumentalização das ações, uma das características desse modo de estar no mundo é que ele nos permite questionar as posições de sujeito e objeto. Assim, para além de ser uma técnica de dança, o CI reverbera, em sua prática, questões referentes às lógicas duais e nos permite pensar as relações fora de tais parâmetros. Por meio de um exemplo concreto de experiência corporal, com o aporte teórico da filosofia, pretendemos mais uma vez propor outros entendimentos acerca de aspectos tão presentes na vida cotidiana, como a identidade e o “eu”, e reconhecer que é possível encontrar, na própria vida, condições para se experimentar outro modo de vida.

III. 2.1 Paradoxos do tato: ser superficial em profundidade

Em *El sentido olvidado*, Pablo Maurete chama atenção para o fato de que, desde sua origem, a cultura ocidental foi particularmente centrada na visualidade, no papel da luz e dos olhos para a percepção, configurando o que se costumou chamar de oculo-centrismo. Quanto ao tato, importantes tradições filosóficas e artísticas negaram-lhe qualquer virtude, seja intelectual, estética ou moral, um descuido que, nos últimos quinze ou vinte anos, vem sendo constantemente relatado por historiadores e críticos. No entanto, apesar de tais fatos e apesar do título dado à obra, o autor ressalta que o tato nunca foi realmente esquecido. Mesmo Platão, que afirmou que a visão é o sentido mais próximo do intelecto, só conseguiu descrever a união entre a alma e o divino recorrendo a termos do universo tátil. Da mesma maneira, o Cristianismo, que considera o tato o mais sujo e perigoso dos sentidos, só é capaz de descrever as experiências de fé, encarnação e fervor religioso por imagens e metáforas táteis. (MAURETE, 2015, p. 44)

Segundo Maurete, o tato não é apenas um sentido, mas muitos. Por ser assim tão complexo, ele é a condição mesma da existência, por isso é impossível esquecê-lo ou superá-lo. O autor explica que

o tato é a sensação externa, epidérmica do mundo, mas também a sensação do interior do próprio corpo. O tato é o sentido do prazer e da dor em todas as suas complexas variantes e nos permite perceber o exterior não apenas como textura, mas também como pressão e temperatura. O tato colabora com todos os outros sentidos para nos orientar no espaço e nos concede o sentir de nosso próprio corpo como organismo vivo. Variedades do tato são também as sensações de equilíbrio, de movimento no espaço, de aceleração e desaceleração do corpo. Por fim, o tato é o sentido do movimento afetivo. Tudo que nos comove, "enardece", agita, tudo que nos afeta com maior ou menor intensidade se experimenta como uma forma de tato. (MAURETE, 2015, p. 44-45, tradução da autora)³¹

No século XXI, a valorização do tato está em plena expansão. Nesse contexto, o termo “háptico” vem sendo utilizado como referência a esse universo. A expressão, explica

³¹ “El tacto es la sensación externa, epidérmica, del mundo pero también la sensación del interior del cuerpo propio. El tacto es el sentido del placer y del dolor en todas sus complejas variantes y nos permite percibir el exterior no solo como textura, sino como presión y temperatura. El tacto colabora con los otros sentidos para orientarnos en el espacio y nos concede el sentir de nuestro propio cuerpo en tanto organismo vivo. Variedades del tacto son también las sensaciones de equilibrio, de movimiento en el espacio, de aceleración y desaceleración del cuerpo. Por último, el tacto es el sentido del movimiento afectivo. Todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menos intensidad se experimenta como una forma de tacto”.

Maurete, vem do verbo grega *háptomai*, que significa “entrar em contato com”, “tocar”, “agarrar”, e conjuga, ao mesmo tempo, segundo o autor, uma forma da voz passiva e um sentido de voz ativa, mostrando a simultaneidade existente entre tocar e ser tocado. (MAURETE, 2015, p. 56) O termo também vem servindo para articular a conexão entre o tato e outros sentidos, indicando, por exemplo, a relação de sinestesia entre este sentido e a visão, como quando antecipamos a textura de uma coisa antes de tocá-la, utilizando nossa memória háptica, ou seja, a memória que coletamos através de nossas experiências táteis. Por fim, conclui Maurete, a noção de háptico vem se expandindo para incluir as formas de sensibilidade que transcendem a exterocepção, que é o contato epidérmico superficial. Inclui também a introcepção, que é a percepção do interior do corpo, a propiocepção, que é a percepção da relação entre as partes do corpo e do equilíbrio, e a cinestesia, que é a percepção do movimento. (MAURETE, 2015, p. 59)

O háptico é, segundo Maurete, um sentido excepcional frente aos outros. Além de ser a pedra fundamental da experiência humana no mundo, pois é o primeiro sentido que se ativa no embrião, trata-se também do único que não se pode perder. Estar vivo é sentir o mundo através do tato. Não há experiência possível que exclua esse sentido. (MAURETE, 2015, p. 61-62) O háptico possui também a particularidade de não estar localizado em um ponto específico do corpo: ele está na pele, mas também em toda a interioridade, nos músculos, órgãos, ligamentos, e no aparelho circulatório. Sua presença interna nos dá a condição de perceber o interior do corpo e a relação entre suas partes. (MAURETE, 2015, p. 61-62) Ressaltando também a presença interior do tato, outros autores, como Maria Cristina Ferraz, vão além de uma concepção da pele como superfície, e afirmam que ela não se resume a ser um invólucro, mas é principalmente um meio de comunicação, uma membrana de trânsito e trocas com o ambiente. Por isso, é possível dizer, conforme propõe José Gil, citado por Ferraz (FERRAZ, 2015, p. 106), que a pele não termina nessa zona de fronteira entre o corpo e o mundo, mas prolonga-se indefinidamente para dentro. Essa ideia, aparentemente paradoxal, de adicionar profundidade a um órgão tido como primordialmente de superfície, é importante para pensar as dicotomias que cercam as relações de troca entre o indivíduo e o mundo, como as ideias de um espaço interior profundo e isolado do ambiente e um espaço exterior com o qual nos relacionamos através dessa superfície de separação do corpo. O problema é que, ressalta Ferraz, a pele, pensada como invólucro, tem servido para convocar essa dialética dentro/fora e afirmar a noção de indivíduo como um ser separado do mundo.

Nessa perspectiva, torna-se inevitável que a pele seja pensada (e vivida)

como corte e afastamento entre dentro e fora, tendendo a constituir uma fita isolante entre o eu e o mundo. Deixa-se de pensá-la em sua dimensão intrinsecamente comunicacional, como meio em que circulam trocas de afetos e de forças do/no mundo. (FERRAZ, 2015, p. 106)

Recorrendo ao pensamento nietzschiano, Ferraz propõe a superação dessa dicotomia dentro/fora e, conseqüentemente, do par superfície/profundidade, por meio do reconhecimento do paradoxo do tato, que permite pensar a pele como uma superfície prolongável para o interior do corpo. Nietzsche denuncia a tradicional valorização da profundidade em detrimento da superfície e corrompe tal dualismo, propondo que é possível ser “superficial por profundidade”, tal qual a pele. (FERRAZ, 2015, p. 107) Assim, não se trata de uma simples inversão de termos (valorizar a superfície, em detrimento da profundidade), que manteria o pensamento refém da mesma lógica binária, mas de transvalorar os termos e superar o solo no qual tais dicotomias são criadas por meio do recurso ao paradoxo.

Em contraponto ao isolamento da pele, a valência escolhida por Ferraz para pensá-la a partir do paradoxo do superficial por profundidade é a porosidade. O poro remete à possibilidade de atravessamento, sendo um canal de troca e comunicação. No entanto, como já indicado no primeiro capítulo, a multiplicidade e a rapidez das experiências às quais o corpo é submetido na cultura empreendedora contemporânea vem obstruindo essa porosidade, transformando a pele em uma blindagem. Os encontros apenas esbarram e escorrem nessa superfície que mais se assemelha às propriedades do *teflon*, material que não se deixa permear e nem aderir. Numa cultura baseada na descartabilidade de mercadorias, relações e modos de viver, é preciso experimentar de tudo e não se apegar a nada. Ao indivíduo ávido por novas sensações, trata-se de provar de tudo que lhe é oferecido sem ser realmente atravessado e modificado pelos encontros, ou seja, sem tornar-se vulnerável. Nessa perspectiva, a dicotomia entre superfície e profundidade e fora e dentro continuam em voga, com uma tendência atual à exaltação dos primeiros termos desses pares.

O resgate da porosidade é uma tentativa de superar a oposição, que contrapõe indivíduo e mundo, em favor de uma relação que se estabeleça sobre a continuidade entre dois corpos que estabelecem contato. O tato é especialmente apropriado para ilustrar essa experiência de continuidade, pois se trata do único sentido que nos coloca em posição ativa e passiva, pois não há como sentir sem ser sentido. Há, portanto, uma sensação que é compartilhada e conecta dois corpos distintos, afetando simultaneamente ambos. Além disso, conforme ressalta Maurete (MAURETE, 2015, p. 61-62), o sentido háptico é o único que é

imediatos, pois não depende de um meio de propagação como o ar ou a luz. A continuidade é condição da experiência tátil, que não admite intermediários, não aceita transporte, e é sempre uma via dupla, não admitindo captadores, mensageiros e receptores, apenas reciprocidade. Essa última palavra é, aliás, aquela escolhida por Steve Paxton (PAXTON apud GIL, 2004, p. 111-112) para falar da experiência do Contato Improvisação: o coreógrafo entende que, ao se concentrarem no mesmo fenômeno, o tato, duas pessoas podem viver uma experiência recíproca (no original, *mutuality of experience*). Não se trata, como ressalta em seus escritos, de conhecer o pensamento do outro ou de compartilhar um fenômeno mantendo um ponto de vista próprio, mas de viver uma experiência partilhada pelo sentir comum. Nas palavras do filósofo José Gil seria produzir uma “osmose intensiva” ou um efeito de “impregnação mútua” (GIL, 2004, p. 113).

Conforme explica Hugo Leonardo da Silva, no Contato Improvisação, “a concentração e a referência central da movimentação se estabelecem no sentido do tato, antes que (e muito antes que) na imagem que está sendo construída para a apreciação visual” (SILVA, H, 2014, p. 121). O que se pretende tornar visível, completa Silva,

é a forma como reflexos do corpo e as circunstâncias da relação de contato físico pressionam os dançarinos a estar envolvidos com soluções de movimento no tempo de suas danças. Chama-se atenção do espectador para o tato e os reflexos antes que para o desenho dos corpos no espaço. (SILVA, H, 2014, p. 122)

O foco, portanto, em geral, está na experiência do dançarino, e não na exibição da dança. Segundo Martin Keogh, citado por Silva, trata-se de uma prática “introvertida”, pois sua prioridade não está na comunicação com um público exterior ao grupo que dança, mas nas sensações e relações entre praticantes. Por isso, afirma o autor, é tão difícil “colocar o Contato Improvisação no palco”, tanto pela dificuldade de comunicar tais sensações a quem não as vive, quanto pela mudança que a visibilidade provoca nos dançarinos, que passam a se aventurar menos em suas experimentações e movimentos por conta de uma preocupação com o olhar do público. (KEOGH apud SILVA, H, 2014, p. 38) Assim, a introversão não diz respeito apenas ao foco do dançarino em suas próprias sensações, mas ao fato de ser muito difícil compartilhá-las com observadores externos. Frise-se aqui que, ao falar de sensação, trata-se principalmente de uma realidade física do corpo, e não de emoções, sentimentos ou outros elementos que remetam mais à esfera psicológica. Sobre isso, explica Silva:

Assim, se o Contato Improvisação convida ao foco na sensação, o faz de

forma coerente com o enfoque do *corpo enquanto realidade física*. Isto é, *sensação* não nos fará mergulhar, neste trabalho, no que seria uma “vida interior” do dançarino, porque a forma como iremos compreender *sensação na experiência* não caminha na direção da ideia de “vida interior”, ainda que seja reconhecida sua perspectiva privilegiada em “primeira pessoa”

De fato, trata-se exatamente do contrário: Cinthya Novack ressalta que, em suas experimentações, Paxton tenta afastar a ideia de uma dominação psicológica do corpo por uma alma que se expressaria através do movimento. Ele substitui a imagem de um corpo dominado por uma subjetividade interior pela ideia de corpo responsivo — consciente, físico, repleto de sensações. (NOVACK, 1990, p. 188) As concepções de Paxton sobre o corpo e o movimento foram, conforme ressalta Silva, bastante influenciadas por um coreógrafo com quem dançou, Merce Cunningham, que reagiu, em sua obra, ao excessivo psicologismo e à ideia de representação, própria à dança moderna (SILVA, H, 2014, p. 91).

Como vimos, a oposição entre *dentro* e *fora* foi basilar na formação do pensamento ocidental e na constituição da identidade moderna. Distingue-se, nessa perspectiva, uma esfera *interior*, que contém os pensamentos, emoções e lembranças, de uma esfera *exterior*, que compreende os outros e os objetos do mundo com os quais cada um se relaciona. Entretanto, por mais óbvia e estruturada que pareça, essa oposição é uma visão de mundo construída. Nas primeiras décadas do século XX, na dança cênica, acontecia o movimento que se convencionou chamar de dança moderna. Naquela época, a crença na existência de uma “interioridade psicológica” como essência individual, oriunda dos estudos de Sigmund Freud, causaram grande impacto nos artistas. A busca pelas formas de manifestação do inconsciente aliou-se a um combate às inibições que a sociedade mecanicista impunha aos corpos. Para os coreógrafos da dança moderna, não interessava mais a artificialidade da representação de papéis pré-fixados, como no balé, mas o movimento deveria se originar nas motivações internas próprias de cada bailarino. A dança seria, nesse sentido, dançar a si mesmo: libertar-se e expressar-se, para afirmar-se como indivíduo. Buscava-se a origem orgânica do movimento espontâneo, aliada à manifestação da interioridade psicológica, ou seja, tratava-se de uma arte expressiva, que se manifestou pela afirmação da liberdade através do movimento espontâneo como reflexo da “alma”. Nesse sentido, a criação era predominantemente uma atividade íntima e pessoal, pois estava vinculada ao caráter único inerente à personalidade do criador.

Contra essa excessiva psicologização e crença na espontaneidade do movimento, Merce Cunningham criou métodos de composição que exaltavam a artificialidade da dança.

Silva defende que

Cunningham não tinha a mesma confiança que a geração de artistas a que pertencia Duncan tinha no inconsciente como fonte de espontaneidade e revelação, inspirados que estavam pelas publicações da psicanálise no começo do século XX. Para Cunningham, o inconsciente e o espontâneo só podiam repetir-se a si mesmos e enredar-se em hábitos e, sendo assim, era preferível investir mais no exercício direto sobre a percepção como recurso de criação e invenção (SILVA, H, 2014, p. 91-92)

O pensamento de Cunningham e Paxton sobre o corpo e o movimento são parte de uma mudança sobre as formas de constituição das subjetividades no decorrer do século XX. Como vimos no segundo capítulo, ao tratar do pensamento de David Riesman, está em andamento um deslocamento do eixo sobre a qual a subjetividade é construída — um movimento que vai do *interior* para o *exterior* do indivíduo, da introdireção para a alterdireção, da dimensão psicológica do ser humano para a superfície do corpo. Na arte, isso se manifesta prioritariamente como uma reação à representação, em favor da apresentação. Há uma recusa de que o objeto de arte fale de outra coisa que não ele mesmo, que ele seja opaco, de maneira que não veicule significados que o transcendam. Nas artes cênicas, por exemplo, Hans Thies-Lehmann, identifica o surgimento, durante a década de 1980, do que chama de “teatro pós-dramático”, forma centrada no acontecimento e nos elementos formais e não no drama ou na reprodução da realidade. Surgem também outras formas de arte, nas quais o corpo é explorado em sua plasticidade, em sua aparência e superfície, como a *body art*, em que artistas utilizam a própria carne como suporte da arte. Trata-se de uma *exibição* do corpo, e não de seu uso como suporte de uma *representação*. No campo da dança, as críticas à representação emergem fortemente nos Estados Unidos, tanto com Merce Cunningham, na década de 1950, quanto com o núcleo que se formou no *Judson Dance Theater*, na década de 1960, da qual fazia parte Steve Paxton. Recusava-se também a ilusão provocada pela representação e rejeitava-se a vocação expressiva ou narrativa do movimento, optando por uma dança que não fizesse referência a nada fora dela mesma e pela primazia do corpo, como consciência, sensação e fisicalidade.

Todo esse movimento na arte é também a manifestação de uma tendência à valorização do corpo, na segunda metade do século XX, que contrasta com o valor dado à esfera psicológica. Descrevemos no segundo capítulo os múltiplos aspectos do fenômeno da “virada corporal” e sua relação com a constituição de subjetividades alterdirigidas, ou seja, voltadas para o exterior. Trata-se de uma subjetividade somática e plástica, que engloba as

dimensões biológica, estética e moral do corpo, e, principalmente, flexível, pois não está mais fundada em uma esfera interior que constitui uma pretensa essência estável do indivíduo. No entanto, vimos também que a exteriorização e a flexibilização das subjetividades não foi capaz de alterar a estrutura de formulação da identidade, que continua a ordenar diferenças que submetem os corpos a processos de reconhecimento. Essa necessidade de inteligibilidade do outro dificulta a percepção do diferente como tal e entrava a criação de formas de vida plurais. O desafio a que nos propusemos ao final do segundo capítulo e que pretendemos continuar aqui é o de pensar a possibilidade de experiências subjetivas de natureza não identitária, ou seja, mais radicais que a flexibilização.

Para tal, é preciso, em primeiro lugar, imaginar outra forma de percepção do próprio corpo em sua forma de estar no mundo e, em segundo lugar, outras formas de percepção do outro. O pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht nos ajuda nesse desafio, mostrando que, além da cultura do sentido, que se manifesta como a necessidade de dar inteligibilidade às coisas do mundo, é possível aproximar nossa percepção da produção de presença, que seria uma forma de estar em relação com as coisas do mundo de maneira imediata, sem a intermediação do sentido. Entendendo que os sistemas identitários são formas de dar sentido às diferenças, queremos pensar, através do CI, de que modo podemos nos relacionar com o outro de maneira a preservar o impacto de sua singularidade sobre o nosso corpo.

Nesta parte começamos a trilhar esse caminho mostrando como a predileção pelo tato pode mudar o entendimento sobre a maneira como situamos nosso corpo em relação às coisas do mundo. Vimos que pensar o tato coloca em evidência paradoxos sobre o corpo. O resgate da porosidade da pele nos leva a perceber que a superfície é também sensivelmente profunda e que a visão médica de uma barreira de proteção não deixa ver a potência de contiguidade entre interior e exterior do corpo, proporcionada por esse canal. Nesse sentido, Marie Bardet elabora uma excelente síntese sobre a temática da pele, relacionando-a às possibilidades da dança.

A pele é um órgão, mas órgão descentrado por excelência, nada de coração, nada de centro, nada de orientação fixa, não resta senão o limite entre o interior e o exterior que tende a se perder em sua matéria dérmica, em sua explosão multidirecional [...]

Dançando, a pele renuncia assim ao seu papel de fecho, de embalagem, abrindo-se, sensivelmente, “ela gera volumes”, que abrem o corpo ao mundo, para uma dança particularmente assentada na pele [...]

Ao mesmo tempo extensa e intensiva, contínua e rebentada em segmentações de vetores sempre renovadas, a pele é um lugar de desorganização do corpo e do movimento. Oscilação nem contraditória,

nem dialética entre uma dobra sobre si e uma expansão que desmancha os limites habituais e individuantes, permanecendo o mais próximo possível das sensações. (BARDET, 2014, p. 245-246)

Do ponto de vista da pele como lugar de permeabilidade, valoriza-se a capacidade de afetação do corpo e sua responsividade, no lugar de sua capacidade de ação e expressão. Trata-se, afinal, de um modo particular de percepção do mundo, que difere principalmente do conhecimento pela visão. Na próxima parte, investigaremos de que modo esse privilégio pelo tato, em detrimento da imagem, faz com que a forma com que percebemos o outro no CI tenha uma natureza diferente da maneira cotidiana. Voltaremos ao pensamento de Gumbrecht, relacionando a experiência relacional do contato à ideia de produção de presença, que estimula a mitigação da mediação do sentido em favor da sensação.

II.2.2 Conhecer pelo tato: produção de presença

Antes de discorrer sobre a importância do contato no CI, vamos nos ater brevemente ao papel fundamental da visão no modo de conhecer predominante em nossa cultura. Esse é o sentido mais valorizado, tradicionalmente relacionado ao saber racional: a luz, essencial ao ver, é sinônimo de conhecimento. Nessa maneira de compreender a visão, para ver e conhecer é preciso distanciamento do sujeito em relação ao objeto, considerada essencial para a análise, o julgamento e a classificação, mas também para manter segura essa posição de sujeito, para manter-se apenas observador, para não se envolver, para não se deixar sofrer algo na carne.³² Quando observamos, aquilo que nos fala mais alto é a imagem e, na cultura da visibilidade, ela costuma dizer muito sobre os corpos, pois as utilizamos para nos constituir como sujeitos e também para reconhecer o outro, ou seja, para identificá-lo a partir de um conhecimento já adquirido.

Na maneira como cotidianamente percebemos o mundo, acostumamo-nos a dar preferência à visão, identificando o outro como uma imagem formada por aspectos como cabelos, cor de pele, feições, altura, roupas. A força desses traços para formar nossa percepção do outro é tamanha em nossa cultura que ela tem se tornado não apenas o principal mas o único critério relevante para a aproximação de pessoas que pretendem se relacionar sexual ou

³² É importante salientar que o conhecimento racional e distanciado proporcionado pela visão é uma construção cultural. Todas as nossas sensações nos tornam vulneráveis, no afetam. No entanto, a observação distanciada é uma postura normalmente adotada por quem não quer se envolver com um evento, como se aquela condição de alguma forma o blindasse contra o objeto que é observado, o que mantém muito nítidas as posições de sujeito e objeto em uma experiência de visibilidade.

amorosamente, por exemplo. Os atuais aplicativos de relacionamento, recheados de fotos e diminutas descrições, só tornam evidente um comportamento ordinário: a imagem estática é o único aspecto que se pretende conhecer do outro e o suficiente para a produção de atração física. Se, no âmbito presencial, o movimento do corpo ainda vinha compor essa imagem, no mundo virtual nem a forma de mover-se é um fator relevante: a aparência congelada do corpo é informação suficiente para a tomada de decisão a respeito de quem é ou não digno de se aproximar. Para essa e para tantas outras formas de relação, a aparência corporal é o primeiro e, muitas vezes, o mais importante critério de valoração do outro.

Da mesma maneira, o corpo do bailarino, quando visto, é também um objeto disponível à leitura, através do qual se procura reconhecer uma dança, tendo em vista a pré-concepção sobre as formas de manifestação, em imagem, do movimento dançado. Temos portanto dois pontos importantes sobre a relação entre visão e identidade, em nossa cultura, que cabe destacar aqui: a imagem é elemento fundamental dos nossos sistemas de reconhecimento e a visão nos dá a ilusão de distanciamento necessária para que nos julgemos capazes de discernir, a partir de um conhecimento pré-concebido, sobre aquele tipo de imagem, mantendo a ilusão de que não somos necessariamente objeto de leitura também.

Retomando a referência a Hans Ulrich Gumbrecht e os conceitos desenvolvidos no segundo capítulo, pretendemos propor uma aproximação entre a visão e a cultura do sentido. O filósofo identifica que, em nossa forma de nos relacionar, precisamos de modelos de inteligibilidade que permitam que organizemos a caótica convivência de diferenças que é o mundo das coisas. O sistema identitário é uma dessas formas de organização. A questão que queremos destacar agora é que esse sistema tem como um dos seus principais pilares a imagem corporal. Como vimos, o corpo vem ganhando protagonismo nas formas como nos constituímos subjetivamente. Nesse contexto, a imagem e, conseqüentemente, a visão tornam-se elementos fundamentais de expressão de si e de reconhecimento do outro no interior desse esquema de inteligibilidade. Com efeito, em nossa cultura, a visão é o sentido mais próximo do saber racional. Ele é utilizado em processos de reconhecimento a partir do repertório de imagens e identificações que adquirimos ao longo da vida. Afinal, o mundo está repleto de imagens que são associadas a outras imagens, a identidades, a juízos e a sistemas de valoração que compõem, mesmo que provisoriamente, nossa forma de dar sentido ao mundo.

Por outro lado, em uma cultura cujo sentido mais valorizado é a visão, não nos acostumamos a ter a experiência de reconhecimento e distinção através do tato; então, dificilmente ele irá nos proporcionar um reconhecimento da maneira que a visão nos permite. Mesmo objetos familiares podem nos escapar pelo tato e serem absolutamente estranhos ao

toque, se não acompanhados pela visão. As brincadeiras de olhos vendados nos mostram o quanto nossa acuidade tátil é pouco desenvolvida, fazendo com que reconhecer objetos por sua forma e textura seja proposto como desafio. Poderíamos dizer, portanto, que tatear uma superfície torna-se muito mais uma nova forma de conhecer algo do que de reconhecer. Nessa perspectiva, defendemos que a sensação tátil nos aproxima do que Gumbrecht identificará como produção de presença, que é uma forma de apreender as coisas sem subordiná-las ao exercício do sentido, ou seja, aos processos mentais de reconhecimento moldados pela cultura e seus sistemas de inteligibilidade.

Bergson também discorre sobre esse tema ao tratar da distinção entre o objeto presente e sua representação. Ao contrário do que se costuma pensar, a representação não adiciona atributos à matéria. O que acontece é que, através da percepção consciente, há uma diminuição da matéria a aquilo que nos interessa focar. No entendimento do filósofo, a matéria real é convertida em representação quando a isolamos de todos os pontos de ação que a cercam, mantendo-se apenas aqueles das quais necessitamos. (BERGSON, 2011, p. 33). Em suas palavras:

a realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha (BERGSON, 2011, p. 35-36)

Não parece que Bergson creia, como faz Gumbrecht, na possibilidade de acesso a esse mundo material fora da representação, apesar de entender que há formas mais imediatas de se relacionar com as coisas do que através da consciência. Ele constata que uma percepção que se assemelha a um contato produz reações imediatas, que são como um “impulso mecânico seguido de um movimento necessário”. Por outro lado, sentidos como a visão e audição produzem reações mais hesitantes. Quanto maior a distância, mais consciente parece ser a percepção (BERGSON, 2011, p. 29) De fato, o conhecimento possibilitado pelo contato através do CI é de uma ordem diferente daquele que nos proporciona a visão. Em primeiro lugar, ele requer total aproximação, parecendo turvar essa capacidade de discernir que o distanciamento inerente à visão nos proporciona. Em segundo lugar, o contato retira o sujeito desse lugar de segurança e o torna vulnerável e manipulável, tornando-o simultaneamente

também objetos frente ao outro³³.

Por fim, ele apresenta uma forma de perceber o outro que está mais relacionada a um modo novo de conhecer do que ao exercício de reconhecimento que a visão e a mediação do sentido nos proporcionaria. Ao primar por uma relação do indivíduo com outro através do tato, o Contato Improvisação propõe, portanto, um desvio nessa maneira ordinária de perceber o mundo. Evidentemente, por não se dançar de olhos fechados, a visão irá compor essa aproximação, mas ela não deverá ser o principal sentido de conhecimento do outro e, muito menos, a imagem do outro nunca deverá ser critério de afastamento. Assim, conhece-se o outro não através de sua imagem, mas através da sensação de sua pele e textura, de seu toque, de sua dinâmica de movimento. O contato, no CI, é meio fundamental para a criação de uma relação com o corpo do outro na qual se experimenta a diferença como tal, para além do reconhecimento.

Se, na perspectiva da visão e do sentido, a diferença é matéria para a identificação distanciada de semelhanças e desvios, na perspectiva do tato e da consciência do corpo, ela tende a permanecer diferença, permitindo a emergência do encontro. Este termo é utilizado pelos artistas Fernanda Eugênio e João Fiadeiro, na conferência-performance Secalharidade, de 2012, para definir um tipo de relação que fornece afetos indecifráveis. Os autores sugerem que há alguns acidentes que nunca se tornam encontros, pois, quando despontam, são precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, permitindo que nossa existência siga sem abalo na sua "cinética infinita", pois não nos inquietam, não reformulam nossas perguntas, nem nossos modos de operar (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012). Habitados a nos distanciar e alcançar o objeto com olhar, perdemos a chance de perceber os acidentes ou as relações como encontros.

Com o pressuposto de que primeiro é preciso saber para depois agir, raramente paramos para reparar no acidente: mal ele nos apanha, tendemos a bloquear a sua manifestação ainda precária e incipiente. Recuamos com o corpo e avançamos com o “olhar” – que julga apenas constatar “objetivamente” o que lá está – ou com o “ver”, que parte da premissa de que há um sentido por detrás das coisas, a ser interpretado “subjetivamente”. Num ou noutro caso, chega-se cedo demais com um saber – lei ou ponto de vista, uno ou plural: ambos manipulação. Ambos versões de uma mesma cisão entre sujeito e *objecto*, a repartir por decreto

³³ Apesar da utilidade também, por vezes, comportar as condições de sujeito e objeto de maneira bem clara, quando, por exemplo, pensa-se nas posições de manipulador e manipulado. No entanto, como vimos, no CI, não é possível discernir esses papéis por conta da mutualidade da experiência a qual se referiu Steve Paxton, conforme citado anteriormente.

o que pode e o que não pode cada um destes entes. A setorizar no sujeito, de modo unilateral, toda a capacidade de agência e de produção de sentido, assim como todo o direito de legislar sobre o *objecto* para fins de diagnóstico, controle, classificação, pacificação do espírito, etc. Tornado *objecto*, o acidente é também cancelado na sua inclinação e potência de *afecção* cabendo, à força, numa certeza ou num “achar”. E assim se vai existindo. “Achando” antes de se encontrar. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012)

Tendo em vista esse nossa incapacidade de viver os encontros pela forma dominante como nossa percepção opera no cotidiano (do desespero e não a da espera; a da urgência e não a da emergência, a da certeza e não a da confiança), os autores sentenciam que é preciso uma catástrofe para que percebamos o acidente como tal. Somente uma diferença desproporcional em relação à nossa expectativa e aos nossos instrumentos de decifração e interpretação, leva-nos a perceber tal efeito. No entanto, tampouco assim, conseguimos viver o acidente-catástrofe como encontro, pois passamos de sujeitos a sujeitados, apenas invertendo os sinais da cisão entre sujeito e objeto. É quando nos vemos sem capacidade nenhuma de decidir, quando somos destituídos totalmente do controle que julgamos nos pertencer de direito. Segundo Eugênio e Fiadeiro é necessário portanto desfazer essa cisão, que nos coloca ora na posição de sujeitos, ora na condição de sujeitados. Para tal, é preciso, “abdicar das respostas, largar a obstinação por se definir o que as coisas “são”, o que “significam”, o que “querem dizer”, o que “representam”. Deixar de lado a obsessão pelas causas, pelos motivos, pelas razões, e a procura insaciável por identificar e acusar culpados” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012).

Em outro trecho da performance-conferência, a dupla de artistas propõe que a experiência do encontro depende de revogarmos os escudos protectores do sujeito e do objeto e dos contornos pré-definidos do eu e do outro.

Isso só pode ser feito se não avançarmos de imediato com a vertigem do desvendamento ou com a tirania da espontaneidade, encontrando tempo dentro do próprio tempo das coisas. Um tempo que já lá está, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na ferocidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. Isso só pode ser feito se abirmos mão do protagonismo, transferindo-o para esse lugar “terceiro”, impuro e precário, que se instala a meio caminho no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento. Se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha; se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos simplesmente (re)parar – voltar a parar para reparar no óbvio até que ele se “desobvie” – então, eis que o encontro se apresenta e nos convida, na sua complexidade embrulhada em simplicidade. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012)

O que nos interessa descobrir a partir de agora é que modo de subjetivação pode emergir dessa forma de percepção. Vimos que a guinada alterdirigida não modificou a pregnância do modelo identitário na maneira como nos compreendemos como sujeitos; tornou-o apenas mais flexível. Adiante, desenvolveremos a ideia final desta tese, sugerindo que, através do Contato Improvisação, é possível pensar um modo alterdirigido de subjetivação que se construa a partir de uma prática de produção de presença, centrada no corpo como matéria sensível, e não pelo modo de apreensão da cultura do sentido, que aciona o corpo como instrumento de ação e expressão de si.

III.2.3 O corpo como coisa que sente no Contato Improvisação

O corpo responsivo do Contato Improvisação é aquele que privilegia sua potência de sentir no lugar de sua capacidade de agir. Não é um corpo movido por um Eu que decide e se mobiliza em prol de objetivos a cumprir, mas um corpo que age a partir de uma condição de contágio com outros corpos. Não há planejamento, portanto, nem coreografia, nem direcionamento, nem uma finalidade. Há uma *causa* de agir que não se pode dizer que venha do interior do próprio sujeito, de sua vontade ou desejo exclusivo, mas de uma terceira força, gerada pela mutualidade da experiência de dois corpos em contato. Trata-se de algo como um sentir-ação, mobilizado por uma consciência inscrita no próprio corpo, que "pensa" de maneira imediata o que fazer a cada nova sensação. A ação ocorre antes que se forme a representação mental, que diminui o objeto real ao foco de ação escolhido, centrado no indivíduo.

Uma importante característica do processo de criação de representações é que ele não é impessoal. Ao contrário, está profundamente centrada e ajuda a construir a ideia de um Eu. Bergson explica que à medida que o corpo se desloca no espaço e percebe que as imagens em seu entorno variam, percebe também que sua própria imagem permanece invariável, fazendo dela um centro com o qual todas as outras imagens se relacionam. Dessa maneira surge a noção de interior e exterior e a condição de distinção entre um Eu e o resto do mundo. (BERGSON, 2011, p. 48) Tendo restringido seu hábito de distanciar-se e escolher seu foco de ação no mundo, o indivíduo na prática do CI perde, em alguma medida, essa noção de um Eu invariável e sente-se modificável na medida em que também variam as imagens com as quais se relaciona. A esse eu que se sente sem domínio absoluto sobre suas próprias ações, ensaiamos durante toda a tese não chamá-lo, afinal, de sujeito. Isso porque o sujeito moderno,

como vimos no primeiro capítulo, foi erigido com base em um modelo de ação que o coloca como senhor de sua própria vontade e mobilidade normalmente direcionadas a um fim, pautadas em um modelo de relação instrumental e dicotômica com o objeto. Esse é um dos motivos pelo qual afirmamos que o CI coloca em prática uma relação que questiona as posições de sujeito e objeto e seu viés instrumentalizante. Além disso, a crítica ao par cartesiano é também efetuada quando, ao privilegiar o tato em lugar da visão, não se subjugava o sentir ao pensar, propondo-se outra forma de perceber o mundo mais tributária da presença e da sensação do que do sentido.

Para o sujeito moderno, o corpo é também um objeto, ou seja, um instrumento que pode ser utilizado para fins específicos. No segundo capítulo, vimos que o corpo vem ganhando um protagonismo como ferramenta de ação, informação, expressão e palco de experiências sensíveis transitórias e padronizadas. No entanto, no CI, essa relação do indivíduo com seu corpo é deslocada, pois se estimula uma relação com as coisas em que a vulnerabilidade e a sensibilidade têm mais importância que a auto-afirmação e o sentido. No lugar de um eu que procura compreender reflexivamente o mundo e impor sobre as coisas planos e modos de uso, assume-se um corpo que é, ele mesmo, o *locus* do pensamento e da decisão. O modo de subjetivação constituído conforme essa maneira de estar no mundo é também alterdirigido; porém, no lugar do sujeito que entende a si mesmo a partir de sua superfície visível, verifica-se ser uma “coisa” que entende a si mesma como superfície sensível. Assim, nessa abordagem pela via do contato, aplica-se mais uma vez o conceito de “coisa que sente” como uma alternativa às noções de sujeito e objeto, através da qual filósofo Mario Perniola edifica um questionamento à tradição cartesiana que subordinou o sentir ao pensar. Explica o autor:

Uma coisa que sente parece um tanto diferente de uma coisa que pensa ou uma coisa que se mexe [...] A coisa que pensa é a mente para a qual é essencial a autoconsciência do eu [...] ; a coisa que se move é a máquina, cujo modelo serve para explicar o funcionamento dos corpos vivos, tanto do homem quanto dos animais [...](PERNIOLA, 2005, p. 25)

No entanto, acrescenta o autor,

Descartes denomina ambas como coisas e considera o eu como uma coisa que não só pensa, mas também sente, em virtude do fato de estar conjugado com o corpo: o sentir implica a união entre corpo e espírito, entre mente e máquina; uma coisa pensante pode também não ter corpo, mas uma coisa sensiente deve tê-lo necessariamente (PERNIOLA, 2005,

p. 26).

Na tradição cartesiana, a coisa pensante, enfatiza Perniola, tem um primado em relação às outras, pois seria o pensar que constituiria a autoevidência da existência. Segundo essa filosofia, o eu só é capaz de sentir porque pensa; portanto, a coisa que sente sem mediação não é o corpo, mas a mente. Assim, quando se diz “eu sinto” estamos, na verdade, a dizer “eu penso”, ou seja, quando dizemos “eu sinto” já elaboramos de maneira reflexiva o que significa aquele sentir; portanto, pensamos o que sentimos. Porém, segundo Perniola (2005, p. 27), o sentir possui uma dimensão neutra que nos obrigaria a dizer “se sente” no lugar de “eu sinto”. A captura do sentir pelo pensar, seria, portanto, segundo essa segunda perspectiva, uma perversão que conduz inevitavelmente a uma subjetividade que diz “eu”, subvertendo a dimensão neutra do sentir. Na sessão anterior, citando o mesmo autor, discorremos sobre a substituição de toda experiência do sentir pelo já sentido, tendo como perspectiva a noção de ideologia. Na obra que usamos como referência agora, Perniola trata mais uma vez dessa captura, no entanto, da perspectiva de um “eu”, de um sujeito que submete todo sentir a uma dimensão de reflexão e reconhecimento. Assim, quando o autor propõe a ideia de “coisa que sente”, pretende afastar a necessidade de subjugação do sentir a um eu, que pensa o que sente a partir do já vivido.

Segundo Perniola, existiria um caminho inverso à captura do sentir pelo pensar que seria o de afirmar a primazia do sentir sobre o pensar. Entretanto, ele considera essa perspectiva pouco fértil, pois não bastaria afirmar que o corpo possui uma evidência sensível mais forte que a intelectual e valorizar, em uma dicotomia invertida, a matéria frente ao pensamento. A coisa que sente, defendida pelo nosso autor, não é máquina nem mente, é algo de opaco, indeterminado, aberto e não evidente sequer a si mesma. (PERNIOLA, 2005, p. 27-28) Não lhe interessa, portanto, localizar o sentir em um dos dois polos que compõem o ser cartesiano, nem nas reflexões do eu (caminho utilizado também pela psicologia), nem, tampouco, nas evidências de um corpo tomado como pura organicidade (caminho preferencial das modernas ciências biomédicas). Cabe então reconhecer as múltiplas formas da coisa que sente, longe de qualquer determinação buscada através da valorização de um dos dois polos do paradigma sujeito/objeto.

Esse corpo como coisa é, portanto, algo difícil de determinar porque é, predominantemente, algo a ser experimentado. Assim, em sua obra, Perniola descreve três exercícios filosóficos para experimentá-lo. No terceiro deles, que ele chama de privação sensorial simulada, o foco está exatamente no tato. Propõe que uma pessoa se deite de olhos

fechados e se deixe tocar, permanecendo com a atenção concentrada apenas naquilo que nela encosta, sem reagir aos estímulos, como se estivesse morta. O intuito é deixar uma única porta sensorial aberta, tentando captar o máximo de informações pelo tato. Essa coisa sesciente, que não favorece nenhum ato, passa por um processo de reificação, pois se anula como sujeito de atos de vontade própria. A experiência proposta por Perniola é mais radical. Ele sugere que a superação do paradigma sujeito/objeto passa pela intensificação da esfera sensível do corpo e pela tentativa de supressão do eu, caracterizado como uma mente que interpreta e um corpo que age conforme sua própria vontade. É comum verificar, em oficinas de Contato Improvisação, propostas semelhantes a essa, que favorecem a abertura do canal de percepção tátil ao mesmo tempo em se sugerem a inibição do desejo de agir. Trata-se de um primeiro passo para que o praticante consiga chegar a uma condição de contato e improvisado dançado em que sua ação não seja determinada por sua vontade consciente, permitindo o surgimento da terceira força que parece guiar a mobilidade dos praticantes.

O interessante desse tipo de exercício é perceber que não se trata de buscar um caminho supostamente mais natural para o sentir, como se tudo aquilo que provém do corpo fosse mais espontâneo. Despojar-se de uma noção de sujeito que dá sentido às suas percepções não faz dessa forma de sentir algo mais real ou verdadeiro; é tão-somente outra forma de conhecer. Inclusive, por percebemos tão habitualmente à maneira da cultura do sentido no interior do paradigma do sujeito é que a prática do contato pode causar estranhamento. O CI permite um acesso ao outro que se dá não pela via do intelecto ou de esquemas de identificação já preestabelecidos, mas pelo afeto. O que se preserva da relação através da prática do CI é uma possível sensação de estranhamento, no lugar do reconhecimento. O outro que encontro mediante a disponibilidade do meu corpo à mútua mobilização é alguém que não posso reconhecer, pois não possuo repertório tátil para fazê-lo. Assim, se a diferença, na perspectiva da visibilidade, é elemento de identificação do outro, na perspectiva do contato, é um meio de singularização, não apenas do indivíduo, mas da experiência de contato que se dá entre os praticantes.

Ressaltamos mais uma vez que é impossível excluir de nossa relação com o mundo o papel da cultura e do sentido; no entanto, há no CI um forte desejo e um esforço de permitir que os corpos estejam disponíveis uns aos outros “em presença”, sem atribuir-lhes um sentido prévio. Evidentemente, quando dois dançarinos estão acostumados a improvisar juntos, é provável que o encontro flua com menos estranhamentos; no entanto, ainda assim, e esse é o intuito, é possível sempre criar situações inusitadas: como vimos ainda no início deste capítulo, a criação de similitudes no CI se dá não pela imposição de uma prescrição a ser

seguida, mas principalmente por um processo de contágio que preserve as possibilidades de variação a partir das diferenças entre os corpos. O resultado é que, de cada encontro, podem emergir sensações e acontecimentos singulares, ainda não experimentados, que são resultantes não apenas do fato de se estar em uma situação de improviso, mas da abertura sensível de um corpo ao impacto do outro.

Quando entramos em uma *jam*, podemos não saber nada sobre a pessoa com quem vamos dançar, como nome, onde mora, profissão, nacionalidade. O único dado que temos é inicialmente, sua imagem corporal, e, depois, a sensação de seu peso e flexibilidade, da textura de sua pele, as dinâmicas de mobilidade, sua força e equilíbrio. Mesmo quando conhecemos ou reconhecemos a pessoa com quem dançamos do ponto de vista desses aspectos socialmente compartilhados, não a conhecemos da maneira como se faz no contato improvisação. Trata-se, portanto, de uma forma inusitada de conhecer alguém, mesmo que esta pessoa seja um velho amigo. Essa relação pode ser extremamente prazerosa ou não. Há uma condição de risco envolvida na experiência do CI, que consiste no fato de nem sempre uma dança ser agradável. O dançarino não é capaz de controlar os rumos da experiência para adequá-la às suas preferências, pois se encontra em uma situação de passividade-ativa que não controla e nem subjuga a dança aos caprichos do eu. Esse risco faz parte da brincadeira e relaciona-se à condição, própria a essa experiência, de não existir um objetivo que transcenda a própria prática ou uma vontade consciente que se sobreponha ao estado de comunicação e troca entre os corpos. De qualquer maneira, e exatamente pela ausência de uma finalidade, não se pode falar, no caso do CI, em sucesso ou fracasso, mas apenas em gostar ou não de uma dança.

O encontro pelo CI estimula uma relação em que a imagem e fatores mais relacionados à identidade social do praticante têm pouca relevância. Para a criação de movimentos isso pode ser bem interessante, quando, por exemplo, o fato de uma praticante ser homem ou mulher não é o fator preponderante para definir que tipo de movimento ele é capaz de realizar e sim as valências de seu corpo. Por outro lado, essa condição pode causar problemas para o estabelecimento de limites nas partes do corpo e na maneira como um homem toca no corpo de uma mulher durante a dança, por exemplo. Vale pontuar aqui, conforme apontamos no segundo capítulo, que, ao questionar a perspectiva da identidade, não pretendemos criticar as lutas que são empreendidas a partir delas. Apesar da proposta do CI mostrar-se inicialmente avessa à maneira identitária de se constituir subjetivamente, ainda assim é necessário recorrer a tais debates para resolver situações de conflito, como possíveis casos de assédio. Mesmo durante a prática, é possível que um dançarino não seja capaz de se

despojar completamente de todas as suas concepções e predisposições culturalmente apreendidas relativas ao corpo do outro. Busca-se, por meio do CI, desfazer muitos hábitos de mobilidade e percepção que são estimulados durante toda a vida; porém, nem sempre é possível deixá-los do lado de fora da *jam* junto com os sapatos.

Da mesma maneira, é possível e até comum que relacionamentos iniciados em uma *jam* saiam do âmbito destes eventos e se tornem amizades vivenciadas da maneira mais tradicional. Uma amizade pode começar pelo corpo para depois tomar a via do discurso e do pensamento. Também se espera que hábitos de percepção e mobilidade desfeitos através da dança possam ser questionados na vida cotidiana. É o que procuramos fazer aqui: mostrar que uma atitude diferente em relação à maneira como nos colocamos no mundo provoca uma mudança na maneira como percebemos o outro. Primeiramente, questionando o estatuto da mobilidade ativa, experimentada como ação progressiva em direção a uma meta, em favor de uma mobilidade errante, de um improviso sem objetivo. Se não há para onde ir ou coreografia a seguir, por que mover-se, afinal? O movimento origina-se da condição de vulnerabilidade do corpo, da capacidade de ser afetado por forças externas e fazer delas substrato de um dançar conjunto, que não é guiado nem por um, nem por outro, mas por um terceiro componente que se constitui a partir da relação de mutualidade da experiência. Dessa maneira, desloca-se o eixo de construção da subjetividade contemporânea que valoriza o indivíduo gestor de si mesmo em consonância com um ideal de performance produtiva e eficiente. O dançarino de contato, ao contrário desse modelo de autodomínio, não quer criar sua própria dança, como expressão do seu eu ou exibição de seu corpo virtuoso. Ele quer apenas mover-se. Nas palavras de Isabelle Ginot, citada por Marie Bardet, trata-se de um deslocamento de "um corpo todo poderoso" – o corpo do bailarino virtuoso – para um "corpo competente", no sentido de um esforço particular de atenção. Essa negação do virtuosismo não recairia, porém, em uma pura expressividade, conforme a dicotomia clássica que opõe técnica e expressão de si (GINOT apud BARDET, 2014, p. 79), mas abriria as condições para esse terceiro caminho, da atenção na experiência e na alteridade.

Como ferramenta para criar essa condição de vulnerabilidade, o dançarino utiliza o contato com o outro. O privilégio pelo tato, no lugar da visão, ajuda a ultrapassar a mediação do pensamento em direção a uma relação mais imediata e estranha com o outro, substituindo o reconhecimento de uma imagem pelo conhecimento de uma coisa através da sensação de seu peso, volume, textura, dinâmica. Essa maneira de perceber, mais uma vez, provoca um deslocamento em relação ao tipo de subjetividade que se constitui na cultura da visibilidade. Se o corpo móvel é o instrumento de ação do indivíduo autogestor, o corpo

visível é o objeto de expressão da identidade desse mesmo indivíduo. Tudo isso é parte da cultura do sentido, que se manifesta como o desejo de dar significado a todas as nossas experiências e diferenças, a todos os atos e imagens. Porém, o corpo como coisa que sente, que é o corpo que procuramos desenvolver através do Contato Improvisação, não necessita do sentido. Ele é produtor de presença, através da abertura da condição de vulnerabilidade pela sensação tátil e da construção de um movimento errante, coisas difíceis de serem expressa ou descritas. Ao colocar-se no mundo como coisa que sente, esse corpo do Contato Improvisação relaciona-se com o outro percebendo-o a partir dessa mesma condição; não se porta como objeto, nem como sujeito, nem como manipulado, nem como manipulador, e a dança pode assim se desenvolver a partir de uma experiência de mutualidade.

Conclusão/Encerramento

Como falar de conclusão, se o caminho de construção de pensamento é também um caminho de errância? Tal qual a dança produzida pelo contato e pelo improviso, deixamos nos guiar pelas questões que nos afetam e nos afetaram antes e durante esse percurso de pesquisa, construindo uma sequência de gestos-pensamentos que não nos levam a um ponto de chegada, mas nos propõem outras danças-questões. Assim, não se trata aqui de confirmar ou de refutar uma hipótese, como deveria ser de praxe em uma pesquisa de doutorado, mas de permitir que dessa percepção inicial surjam relações e diálogos entre diferentes campos do saber que aumentem as possibilidades de continuar produzindo conhecimento sobre a dança e suas práticas. Cada conjunto de movimentos é, nesse sentido, o motivo para mover-se por outras trajetórias, em outras dinâmicas e por novos espaços, reafirmando o entendimento de que o percurso é mais importante que a conclusão.

Procuramos criar uma engrenagem de movimento de outra natureza. No lugar de uma sequência de gestos que se lança na persecução de um objetivo inalcançável, que produz uma trajetória autônoma e estéril, constrói-se uma mobilidade sem meta, um percurso sem destino, sujeito a toda sorte de afetos e transformações que o projetem em direção a outros cruzamentos e vias secundárias, levando-os a qualquer lugar. Assim, neste encerramento, propomo-nos a rememorar este percurso, não para produzir, a partir dele, uma sentença final, mas para engatar mais fortemente os laços entre suas curvas e seus afetos e descobrir seus pontos de escape. Convém ressaltar, mais uma vez, que a intenção dessa pesquisa nunca foi a de buscar uma certeza sobre o Contato Improvisação, mas a de investigar uma via possível de experiência. A concepção inicial do projeto de pesquisa foi fruto da maneira como a prática do CI afetou a vida e a percepção de mundo da própria pesquisadora. No entanto, havia o desejo de ir mais fundo nessa perspectiva sobre a prática, buscando seus pontos de atravessamento com os campos da filosofia, da comunicação e da cultura.

Mais do que pensar a prática do Contato Improvisação, tratava-se então de pensar *com* ela, compreendendo-a como uma prática artística, mas também filosófica. Seguimos a proposta sugerida por Marie Bardet, formulada por meio de algumas questões expostas na conferência *Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular*: quais são os modos de emergência de conceitos, problemas e inquietudes que levam à elaboração de uma prática? Quais as redes e imaginários convocados e operados em tal prática? E, a partir daí,

quais são os usos, as circulações, que podem ser inventadas e construídas ao traçar estes conceitos, estes problemas e estas redes? Assim, continua a autora, pode-se prestar atenção à maneira como algumas práticas do mundo da dança criam articulações tanto em trabalho físico como em conceitos, fabricando um “articular”, que, em sua definição, significa um conceito-concreto que podemos olhar, escutar, tocar e que também nos toca. (BARDET, 2014, p. 43) No lugar de entender um conceito, acreditamos que através de tais práticas concretas podemos ser tocados por ele, modificados por ele. Essa é a grande experiência do Contato Improvisação que buscamos demonstrar aqui, estudando algumas de suas possibilidades de articulação.

Do diálogo com a filosofia, surgiria ainda o desejo de relacionar a experiência do Contato Improvisação com a nossa vida cotidiana. Se essa prática pode afetar profundamente aqueles que nela se aventuram é porque ela propõe algo de novo, porque produz formas de ser no mundo às quais não estamos habituados. Para discorrer sobre isso seria preciso necessariamente identificar esses hábitos, esses modos de perceber, se relacionar, mover e conhecer que estão nos construindo como sujeitos. Assim, no primeiro capítulo, investigamos a noção de mobilidade predominante na cultura contemporânea ocidental. Trata-se de uma visão sobre o movimento que se funda na noção de avanço, conforme pontuou Peter Sloterdijk, e que compreende duas características: as ideias de irreversibilidade e evolução. Irreversível porque não pode retroagir, nem retornar ao ponto inicial, e evolutivo, pois pressupõe que cada nova etapa seja melhor que a anterior. A particularidade da ideia de avanço dos dias atuais é que não há fim onde se queira chegar definitivamente, pois se compreende que o aprimoramento é sempre possível, infinitamente. Assim, o descanso é sempre adiado em prol da persecução de objetivos que perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, senão antes. Cria-se, assim, uma condição em que o ponto de chegada é impossível.

A lógica do avanço infinito permeia a vida dos indivíduos tornando-os mercadorias em constante processo de aprimoramento. Essas evoluções são pautadas em padrões inalcançáveis de otimização que podem ser aplicados indiscriminadamente, submetendo as singularidades individuais a modelos e metas uniformes. No entanto, tais padrões não se evidenciam como regras, aparecem como sugestões e orientações, pois são corroborados por opiniões de especialistas e histórias exemplares, e não por normas. Desse modo, parecem estar disponíveis a processos de escolha e adesão autônomos, sendo autoaplicáveis a si mesmos pelos indivíduos, em um modo de construção subjetiva que é predominantemente baseado na autogestão e motivação. A mobilidade de nosso tempo e lugar

é, portanto, a imagem de uma engrenagem infinita de movimento em avanço gerada e mantida pela força individual de iniciativa e pelo horizonte de padrões de sucesso culturalmente compartilhados e continuamente renovados. O movimento torna-se, ele mesmo, o fim, e se constroem sujeitos incapazes de parar.

A mobilidade autoengendrável e infinita de nossos dias alia-se ao modelo empresarial de gestão de si mesmo, no qual se exaltam os valores relacionados à iniciativa e à atividade, em detrimento da passividade. Nesse contexto, o indivíduo é convocado a gerir a si mesmo como mercadoria, devendo estar constantemente produzindo, criando e performando o melhor de si, tendo como exemplo modelos e padrões sempre superáveis. A liberdade de mover-se de maneira autônoma tem como contraponto um sistema de produção e consumo que parecem penetrar a vida e a subjetividade de todos indiscriminadamente, levando a um tipo de servidão que torna os indivíduos meros operadores de engrenagens sem variações. O autor português José Gil argumenta que existe, na verdade, uma “ilusão” de liberdade, proporcionada pela grande oferta de experiências e objetivos e pela possibilidade de experimentá-los. Porém, esse trânsito frenético se dá dentro das fronteiras do já conhecido, levando a uma dificuldade crescente de se deixar afetar, de extrair sentidos e provocar rupturas. Os corpos mobilizados sob a lógica da fluidez deslizam sem entraves exteriores, sem desorientações, sem sobressaltos, sem hesitações, sem lentidão, sem paragem. A flexibilidade não traz o novo, pois o movimento é sempre em direção a mais do mesmo. Diante desse quadro, os corpos dão sinais de exaustão, e nos perguntamos: o que pode um corpo que já não aguenta mais estar nessa posição de atividade? Será que única saída seria o repouso, a paragem, a exaustão?

Ante esse contexto, a questão que nos colocamos em seguida foi: será que a dança é capaz de escapar a esse projeto de mobilidade e ação? Sendo parte integrante da cultura, a arte também reverbera os modos de existência que nela se manifestam. Segundo André Lepecki, de fato, a dança moderna se alinhou ao projeto de mobilidade infinita, percebendo o movimento contínuo como sinônimo da própria vida e da liberdade. Era preciso, para os idealizadores dessa nova forma de dançar, no início do século XX, libertar o corpo dos gestos regulados pela lógica produtiva da cidade industrial, acionando o fluxo orgânico do movimento, expressão da natureza e da subjetividade individual. Em nosso século, as regulações sobre os corpos e seus gestos parecem menos evidentes, mas ainda relacionamos a liberdade à fluidez de movimentos. Estranho é perceber que o Contato Improvisação é também herdeiro desse pensamento, primando por um modo de mover livre de ordenamento coreográfico e hierárquico. Ou seja, de alguma maneira, à primeira vista, ele também parece

alinhar-se ao modelo atual de mobilidade sem regras e normas evidentes, no entanto, ele produz escapes. O que a prática do CI apresenta de mais evidente como contracultura é que ela nega o modelo de autonomia individual, enfatizando a relação de vulnerabilidade e não os ideais de avanço e superação. Dá-se, assim, o primeiro passo para pensar outra forma de mobilidade e construção subjetiva. Diante dos indícios do esgotamento do corpo superativo da contemporaneidade, o Contato Improvisação nos apresenta uma alternativa à simples paralisia: alterar a natureza do movimento.

Em um contexto de múltiplas possibilidades e pouca variabilidade o indivíduo é levado a escolher, decidir e agir. A lógica é instrumentalizadora e o indivíduo é um sujeito no domínio de si mesmo: ele ocupa o lugar ativo de uma ação voltada para um objetivo. No modelo proposto por Agambem, isso é o que ele chama de agir, o modo mais corriqueiro de lidarmos com a ação, fazendo dela um meio para um fim. O filósofo propõe que é preciso resgatar a medialidade pura da ação sem finalidade, experimentando o que ele chama de gesto. O paralelo com o Contato Improvisação é bem próximo. Ao improvisarmos em contato, devemos abdicar de objetivos imediatos, sejam eles expressivos ou estéticos, e procurar nos ater ao momento presente do gesto executado, percebendo-o em sua medialidade pura. Isso nos colocaria diante da possibilidade do imprevisível. Há que se fazer, porém, algumas considerações a respeito dos diferentes graus possíveis de imprevisibilidade. Como vimos, no desenvolvimento do CI, por força da natureza contagiante da transmissão de sua prática, foram sendo difundidas formas e ferramentas que levam, muitas vezes, a ser possível perceber bastante uniformidade nas maneiras de se mover. A imprevisibilidade constitui-se, portanto, no interior de certa lógica de movimentação, que apesar de, na teoria, suportar qualquer tipo de gesto, na prática, configura um repertório extenso, mas que manifesta certa constância.

Assim, mais interessante que falar no novo e no desconhecido, é falar em imprevisível e inesperado, não por força do nunca antes visto, mas exatamente porque não é possível prever. Para tal, é preciso assumir uma postura diante do outro que passa ao largo do sujeito ativo e gestor de si, ativado na contemporaneidade. Conforme propôs David Lapoujade, o que o corpo pode não depende daquilo que ele é capaz de fazer, mas do que ele é passível de sofrer. Estar disposto a sofrer é a grande aventura de nossos dias. Não é estar disposto a errar, pois não há padrão de certo ou errado. É aventurar-se pela possibilidade de não saber o que vem e, estando aberto a cada encontro, permitir-se afetar. Ao propor, no lugar da atividade, a vulnerabilidade, o CI permite que o corpo entre em outra lógica de funcionamento que não mais opõe mais movimento e inércia, ação e passividade. Questiona-

se o corpo do bailarino como símbolo do autodomínio e da otimização, ou seja, como uma identidade, em favor de um corpo qualquer, cujo movimento é fruto da capacidade de ser afetado e se transformar. O movimento, nesse sentido, não é visto como a manifestação da vontade de um sujeito e expressão de uma identidade conhecida, mas como o processo inevitável de transformação a que estamos submetidos quando nos relacionamos com a diferença. Assim, erra-se, vagueia-se, segue-se à frente para então retonar, dão-se voltas; o corpo é instável, nem sempre belo, coloca-se em risco, fica desorientado. Através dessa outra mobilidade, constitui-se, portanto, outro corpo, que se distancia do modelo ativo, produtivo e otimizado de nossos dias.

No Contato Improvisação, a construção dessa outra mobilidade passa pela constituição de outro modo de subjetivação. Isso se dá pela ativação de um tipo de percepção que resulta em outra relação com seu próprio corpo e o corpo do outro. No lugar de uma consciência reflexiva, tributária de um tipo de percepção sobre o mundo que submete tudo ao jugo do sentido, a “consciência do corpo” assume posição principal. Essa expressão, cunhada por José Gil, explica o que vem a ser um estado de impregnação da consciência pelo corpo e suas sensações. São elas que, durante o CI, direcionam a percepção e os gestos, minimizando e mitigando a atuação do pensamento racional. A ação produzida dessa forma prescinde de planejamento e principalmente de objetivo, estando desarticulada da relação com um plano produzido no passado e uma meta vislumbrada no futuro. Os efeitos dessa outra forma de mobilidade são diversos. Há uma sensação de desorientação por conta dessa perda de domínio sobre si, por conta de formas menos usuais de experimentar o tempo e o espaço e pela constante presença do imprevisível. O risco existente no contato não é o do erro, afinal, se não há meta, não há falha. O risco presente é o da imprevisibilidade, é o de não saber o que está por vir. Experimenta-se também outra forma de tomar decisão. No lugar de pensar sobre o que fazer, é preciso permitir que o corpo tome a decisão, tornando-o menos o objeto de um sujeito que se define como tal a partir de sua consciência reflexiva (que pensa, logo existe ou é) e mais o próprio lócus da constituição de sua subjetividade.

Opera-se, dessa maneira, outro tipo de comunicação entre os corpos e outra relação com o tempo: mais imediata, centrada nas sensações e no momento presente. A potência de ação do corpo torna-se profundamente atada a sua potência de passividade. Ou seja, sob esse regime de consciência, só é possível agir quando se está atento e vulnerável ao outro. Nesse momento, rompe-se o binarismo existente entre atividade e passividade e coloca-se em dúvida a existência de um sujeito que ocupe a posição de ente ativo da ação em contraponto a outro que ocupe a posição de objeto. Assim, além de outra forma de agir, a

prática do CI engendra também outra forma de perceber. A diferença que se apresenta a mim através do outro, pela textura do seu corpo, por seu peso, por sua dinâmica, por seu gesto, deve ser encarada como tal. Isso quer dizer que não devo submetê-la a julgamento, interpretação, tentativas de compreensão ou uso, mas permitir apenas que ela me afete e me provoque corporalmente criando movimentos novos e também processos de imitação. A dança surge desse encontro de diferenças, que, conforme vimos através do estudo de Gabriel Tarde empreendido por Ericson Saint Clair, engendra similitudes e também novas diferenças. O sujeito, como efeito desse processo, perceberá a falta de autonomia sobre si e seu movimento e o quanto pode ser afetado pelo meio. Nesse sentido, qualidades como autenticidade e originalidade deixam de ser importantes para a constituição individual e a potência do corpo ganha outra dimensão: no lugar de um corpo ativo e expressivo, um corpo vulnerável, que se deixa afetar. Utilizando a expressão cunhada por Mario Perniola, denominamos aqui como “coisa que sente” essa nova entidade, que se percebe incapaz de ter domínio sobre sua própria mobilidade, que se percebe dançando, mas também sendo dançado, que se vê ativo, mas também passivo.

Uma “coisa que sente” propõe um modo de construção subjetiva que passa predominantemente pelo corpo. Por esse parâmetro, trata-se também de uma forma alterdirecionada de se constituir, pois se constrói pelo eixo da exteriorização, o que inclui a valorização do corpo no lugar de instâncias consideradas internas, como a alma ou o espírito. Porém, a alterdireção do “corpo como coisa que sente” guarda diferenças fundamentais com relação ao modo de ser e estar no mundo de nossos dias. Conforme vimos no segundo capítulo, as subjetividades contemporâneas promovem o corpo ao lugar de protagonista pela construção de identidades flexíveis, pelo gerenciamento de sua imagem e pela tendência à biologização dos comportamentos. Nesse contexto, o sentido mais importante é a visão, que permite o distanciamento próprio a um tipo de relação que evita a vulnerabilidade e facilita uma forma de conhecer que carece de envolvimento. Por outro lado, o corpo como “coisa de sente” é protagonista pela possibilidade de sentir e ser afetado. No caso do Contato Improvisação, esse estado de vulnerabilidade relaciona-se ao privilégio que se dá ao tato, sentido que ganha maior importância que a visão. Nesse contexto, no lugar de um corpo que é superfície visível, temos um corpo como superfície sensível e, afinal, paradoxalmente, penetrável em toda a sua profundidade.

Ao colocar-se nessa condição de ser afetado pelo tato, o indivíduo pode descobrir também outra forma de conhecer diferente daquela que a visão proporciona: no lugar da imagem, a textura, o peso e a flexibilidade do outro corpo, ou seja, impressões que não

experimentamos ao olhar, mas apenas ao tocar. Na cultura da visibilidade, formam-se sistemas identitários constituídos prioritariamente por extensos repertórios de imagens. Assim, a imagem do outro normalmente nos lança no campo do reconhecimento, do já visto e do já sentido. Já o contato nos proporciona um modo de conhecer pouco usual, fazendo-nos experimentar propriedades que não costumam compor nossos processos de identificação. Por não passar por esse crivo do sentido, da identificação e da inteligibilidade, temos um modo de conhecimento mais imediato, que seria capaz de, para usar o termo proposto por Gumbrecht, criar “efeito de presença”, quando, no contato com a materialidade do outro, não há mediação do sentido. Nesse contexto de conhecer sem reconhecer, a diferença permanece como tal, difícil de classificar e identificar.

No segundo capítulo, vimos que presenciamos atualmente o que alguns autores chamam de “virada corporal”, na qual o corpo se torna elemento central da construção de subjetividades. Conforme assinala David Riesman, trata-se de um movimento de alterdireção, segundo o qual a definição daquilo que cada um é se dá pela sua relação com o exterior, ou seja, pela expressão pública de si, pela exibição da própria imagem, pela confusão entre as esferas pública e privada, pela decadência da reclusão e pelo compartilhamento das esferas mais íntimas da vida. Nesse contexto, o corpo torna-se campo de autocriação e performance, através do qual se busca exibir uma identidade autêntica e flexível, que, no entanto, tem como moldes os padrões midiaticamente valorizados. A flexibilização das identidades é também sintoma de um ideal de liberdade que prega a constante movimentação de experiência em experiência, como um deslizar sem entraves, mas também sem surpresas. Relacionar-se segundo a lógica identitária flexível é ser capaz de transitar pela série de perfis disponíveis no mercado, aderindo temporariamente a aqueles que mais agradam ou que se encaixam em determinadas necessidades. É o modo de constituição subjetiva dos indivíduos adaptáveis e dinâmicos da contemporaneidade. No entanto, apesar da aparente ausência de fixidez, o corpo submetido à lógica identitária está sempre preconcebido. Ele é instrumento de um sujeito que já se conhece e supõe conhecer o outro antes mesmo de colocar-se em relação. Tomando conceitos idealizados por Hans Ulrich Gumbrecht, compreendemos que o modo identitário de construção da subjetividade alinha-se ao que o autor chama de cultura do sentido, um modo de compreensão de si e do mundo que submete tudo à percepção reflexiva, interpretando, classificando, julgando e definindo.

Diante desse quadro, buscamos pensar outra forma de relação com o outro e de constituição do corpo e da subjetividade. Em contraponto à lógica identitária sugerimos que é possível relacionar-se segundo a lógica da diferença. No lugar de procurar o que há de

idêntico no outro, ou seja, aquilo que pode ser identificável como característica reconhecível e capaz de inseri-lo em algum grupo que já se conhece, percebe-se o outro a partir de sua singularidade. Dessa mesma maneira, se procura perceber também. Nesse caso, o corpo não está pronto, pois, afinal, ele não é a expressão de uma identidade, mas uma corporeidade disponível à imediata transformação pelo contato e pelo contágio. Relacionar-se segundo a lógica da diferença é, em nosso entendimento, alinhar-se ao modo da cultura da presença, proposto por Gumbrecht, no qual não se submete toda experiência e encontro às âncoras da inteligibilidade. A questão que perturba o filósofo e que se impõe a qualquer um que queira pensar essa outra forma de percepção é: como fazê-lo? Como não render-se ao desejo e ao hábito de submeter o caos de um mundo de infinitas diferenças à ordem proporcionada pelo crivo do sentido e do reconhecimento? Não parece algo possível e talvez realmente não seja. Mas é possível procurar tomar tais desvios, mesmo que, depois de nos levarem por caminhos desconhecidos nos tragam de volta novamente à estrada principal. É preciso experimentar e tentar realizar, mesmo que de maneira não completamente satisfatória.

É claro que nada é totalmente uma coisa, ou totalmente outra. Dançamos de olhos abertos no Contato Improvisação, por isso estamos também, ao mesmo tempo, colhendo e julgando imagens a partir de nossos repertórios. Além disso, é fato que, com o tempo de prática, cada sensação proporcionada pelo toque pode se tornar menos surpreendente, pois cada vez mais usual. É possível, afinal, submeter a sensação do toque também a um pensar, que restringe a experiência à comparação com o já vivido. No entanto, a experiência do estranhamento é sempre possível no Contato Improvisação e é essa possibilidade que procuramos ressaltar durante todo este percurso. O estranhamento se dá em duas esferas fundamentais do CI que foram nossos eixos temáticos: na mobilidade, sem planejamento e sem meta, e na relação com a alteridade, ao afastar-se da mediação do sentido e dos processos de reconhecimento. O que se constitui, a partir daí, é um ente que não se assemelha mais ao sujeito da modernidade em sua versão mais contemporânea, o indivíduo autogestor das próprias mobilidade e identidade. O “corpo como coisa que sente” surge como uma possibilidade de nomear essa experiência de errância, contágio, desorientação, afetividade, vulnerabilidade e presença.

Durante todo o percurso errante de pesquisa, movemo-nos na intenção de perpetuar o processo de contágio tão presente na prática de Contato Improvisação. Buscou-se construir um pensamento que possa ser compartilhado no campo da dança e além dela, transformando experiências e percepções sobre essa mesma prática e sobre os modos

cotidianos de vivência concreta da mobilidade, da subjetividade e das relações com o outro. A dança, talvez como todas as outras formas de viver a arte, tem essa incrível capacidade de nos colocar diante da inseparabilidade entre o fazer e o pensar, mostrando, como nos propõe José Gil, que a consciência é também do corpo. Nessa profunda interconexão entre gesto e pensamento, o que se procurou demonstrar aqui, além de tudo, é que os conceitos são capazes de atravessar nossa carne e que nossas práticas podem transformar pensamentos. Isso acontece o tempo todo, cotidianamente, sem ao menos nos darmos conta.

Porém, é certo que, para cada corpo, há modos distintos de afetar e ser afetado e infinitas possibilidades de trajetórias. O corpo como coisa que sente não pode ser, portanto, tomado como um modelo, mas apenas, conforme dissemos, uma tentativa de nomear a experiência que procuramos descrever aqui como uma possibilidade do Contato Improvisação. Acreditamos existirem tantas outras experiências possíveis de serem vividas e descritas por cada praticante. Tais vivências não são somente variáveis de corpo para corpo, mas também de época para época, de local para local. Desse modo, essa pesquisa é fruto de uma percepção corroborada por escritos e outras pesquisas frutos de uma mesma época e lugar. Nada de definitivo, apenas algo transitório e contagioso. Assim, que o processo de contágio permaneça presente a partir dessa conclusão, produzindo infinitamente similitudes e diversidades. Cada corpo há de vivê-lo a seu modo, basta deixar-se ferir.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Revista Artefilosofia. Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.

BADIOU, Alain. TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 24, jul. 2004.

CARLOTTO, Mary Sandra. CÂMARA, Sheila Gonçalves. Análise da produção científica sobre a Síndrome de Burnout no Brasil. In: **Revista Psico**, v. 39, n. 2, pp. 152-158, abr./jun. 2008

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CRANT, J. Michael. Proactive Behavior in Organizations. **Journal of Management**, 2000, Vol. 26, No. 3, 435–462

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. EbooksBrasil, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance**: da aventura empreendedora à depressão nervosa. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2010.

_____. **The weariness of the self**: diagnosing the history of depression in the contemporary age. McGill-Queen's University Press, 2010.

_____. O sujeito cerebral. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 01, 2009. Tradução de Marianna T. de Oliveira e Monah Winograd.

EUGENIO, Fernanda. FIADDEIRO, João. **Secalharidade**. Conferência-Performance Culturgest- Junho 2012

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Avaliação e performance: a era do homem avaliado. **XXIII Encontro Anual da Compós**, na Universidade Federal do Pará, Belém, maio de 2014.

_____. **Homo deletabilis**: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. **Ruminações**: Cultura letrada e dispersão conectada. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

FILHO, João Freire. Mídia, consumo cultural e estilos de vida na pós-modernidade. In: **Revista Eco-pós**, v. 6, n.1, jan-jul 2003, p.72-97.

_____. A nova mitologia esportiva e a busca da alta performance. In: **Revista Comunicação & Cultura**, nº 13, 2012, pp. 39-52.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

_____. **Portugal, hoje:** o medo de existir. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

_____. **Corpo, Arte e Clínica**, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

GIDDENS, Anthony. **Modernidad e identidad del yo:** el yo y la sociedad en la época contemporánea. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2004.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante (Tradução de Liv Sovik em colaboração com Katia Santos). **Z Cultural** – Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, n. 02, Ano VIII, 2013.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel & GADELLA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze:** que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEPECKI, Andre. **Agotar la danza:** performance y politica del movimiento. Espanha: Centro Coreografico Gelego, 2006

_____. Choreography as Apparatus of Capture. In: **TDR - The Drama Review**, v. 51, n. 2 (T 194), 2007, p. 119-123.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. In: **Revista Ilha**, v.15, n. 1, jan-jun (2011) 2012, p.41-60.

_____. Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object. In: **OCTOBER**, n. 140, 2012, pp. 75–90

_____. JOY, Jenn. (ed.) **Planes of composition:** dance, theory and the global. Calcuta: Seagull Books, 2009.

MARTINS, Antônio Hermínio. Tecnologia, modernidade e política. In: **Lua Nova**: Revista de cultura e política, nº 40-41, São Paulo, Agosto de 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451997000200013&script=sci_arttext Acesso em: 13/03/2015.

MAURETTE, Pablo. **El sentido olvidado**: ensayos sobre el tacto. Buenos Aires: Mardulce, 2015.

NOVACK, Cynthia Jean. **Sharing the dance**: contact improvisation and American culture. London: The University of Wisconsin Press, 1990.

ORTEGA, Francisco. “Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão ao corpo”. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. **Imagens de Foucault e Deleuze**: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do nihilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: 2013.

_____. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

_____. **Do Sentir**. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

RIESMAN, David. **A multidão solitária**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROLNIK, Sueli. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acesso em: 18/01/2015.

ROCHA, Silvia Pimenta. **Os abismos da suspeita**: Nietzsche e o perspectivismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROSE, Nikolas. **The politics of life itself**: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century. Princeton University Press, 2007.

_____. **Powers of freedom**: reframing political thought. UK: Cambridge University Press, 2004.

SABISCH, Petra. **Coreographing relations: practical philosophy and contemporary coreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy an Eszter Salamon.** Munique: Epodium, 2011

SÁ, Daniel Serravalle de. Memento Mori: o zumbi no gótico americano. In: **Revista Soletras**, n. 27, jan-jun 2014.

SAINT CLAIR, Ericson. **Por um contágio da diferença: contribuições de Gabriel Tarde para uma teoria da comunicação.** Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em comunicação, UFF. 2007.

SIBILIA, Paula. O corpo velho como uma imagem com falhas: a moral da pele lisa e a censura midiática da velhice. In: **Comunicação, mídia e consumo.** São Paulo, Ano 9, vol.9, n.26, p.83-114. Nov.2012,

_____. **O show do eu: a intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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

SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification. In: **The Drama Review**, 2009.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. **As origens da Modern Dance: uma análise sociológica.** São Paulo: Annablume, 2009.

TAMPINI, Marina et al. **La danza y la improvisación escénica hoy.** Definiciones em primera persona. Congresso de Artes – UNA. Buenos Aires, 2014.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia - e outros ensaios.** São Paulo: Cosacnaify, 2007.

VIDAL, Fernando. **O sujeito cerebral: um esboço histórico e conceitual.** Polis e Psique, Vol. 1, n. 1, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, Stuart. WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**.

ZAPORAH, Ruth. (Not) A bag of tricks. In: **Contact Quarterly: dance journal, a vehicle for moving ideas**. Vol. XII, n. 02. 1987.