

## Favorecer-se outro. Corpo e filosofia em *Contact Improvisação*

Cynthia Farina\*

Roselaine Albernaz\*\*

### Resumo

Este texto ensaia com uma pergunta combustível: como levar para uma escrita científica sobre processos de formação o pensamento surgido no contato entre corpos em dança? Dito de outro modo, como produzir um conhecimento rigoroso com os efeitos de sensações irrompidas entre corpos dançando *Contact Improvisation*? Como escrever sobre um processo coletivo de formação de professores com experiências estéticas e conceituais que investiga suas próprias formas de expressão? E de maneira mais ampla, como produzir um conhecimento em educação que se experimenta corporal e coletivamente? Seguramente, percebe-se o risco e a ousadia da empreitada. Mas parece que é hora de praticar academicamente esta relação que os campos do saber na atualidade dão por sentada: que corpo e mente, sensível e inteligível, sujeito e objeto, dão-se um pelo outro e ao mesmo tempo. Pretende-se aqui praticar essas relações nas próprias formas de saber que se configuram neste ensaio. Pretende-se acolher a dimensão filosófica que ativa esta dança e a dimensão sensorial que vive nas filosofias da diferença.

**Palavras-chave:** Dança. Corpo. *Contact Improvisation*. Formação. Escrita.

### Favoring the other. Body and philosophy in *Contact Improvisation*

#### Abstract

This text practices a fueling question: how to take the reflections emerged during the contact amongst dancing bodies to a scientific writing about formation processes? In other words, how to produce a strict knowledge with the effects of sensations that emerge from the bodies dancing *Contact Improvisation*? How to write about a collective process of teaching education with aesthetic and conceptual experiences that investigate its own expression forms? And in a broader sense, how to produce knowledge on education that experiments itself corporally and collectively? It is indeed a risky and venturing business, but it seems the time has come to practice academically this relation that the fields of current knowledge have defined as certain: the fact that body and mind, sensitive

\* Professora Doutora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IF-Sul).

\*\* Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IF-Sul).

and intelligible, subject and object, devote to each other and simultaneously. It is intended that these relations practice themselves in the forms of knowledge that are configured in this essay. The philosophical dimension that activates this dance and the body dimension that lives in this philosophy of difference are intended to be welcomed.

**Keywords:** Dance. Body. Contact Improvisation. Formation. Writing.

Dou aulas, entre outras coisas. Entre elas, estudo e participo de um grupo de pesquisa chamado *Educação e contemporaneidade: experimentações com arte e filosofia*. CNPq etc. e tal. Nesse grupo, uma das pesquisas desenvolvidas chama-se *Formação movente: saber e subjetivação na contemporaneidade*. Faz dois anos participo dela. Ali, nos perguntamos várias coisas e tentamos respondê-las. Claro que com tanta “contemporaneidade” nos nomes, as respostas, como podes imaginar, são móveis, instáveis, não definitivas. Esse modo de propor perguntas e respostas atende a um modo de entender pesquisa, numa determinada perspectiva. Quer dizer, em uma perspectiva que alia arte, filosofias da diferença, processos de formação e suas questões atuais. Não obstante, ensaiar respostas frágeis às emergências de um campo problemático habitado processualmente não significa que nos falte posicionamento político-epistemológico. Apostamos em uma política do pensar que assume o sensível como dimensão sua. Além do mais, experimentamos essa política no corpo.

Há um ano recebemos uma bailarina e professora argentina chamada Marina Tampini. Ela veio nos dar uma oficina de uma dança tão estranha quanto sedutora chamada *Contact Improvisation*. Era oficina de dança que contemplava uma produção escrita. A partir de então, o encontro com essa dança não saiu mais do nosso horizonte de referências. Para que te situes, comento que a aposta do grupo nesta pesquisa é por um trabalho em dois sentidos concomitantes. Por um lado, de atenção aos processos de formação dos próprios pesquisadores, a partir de práticas que desorganizem as convenções que constituem sua experiência de percepção e saber, assim como de ativação de uma dimensão mais experimental em seus modos de fazer e pensar; por outro lado, de intervenção nesses processos, através de estudos consistentes sobre e a partir deles. Isso, claro, nem sempre funciona assim, tão limpa e sistematizadamente.

Como dança contemporânea, o *Contact Improvisation* (CI) experimenta com os próprios limites da dança, do corpo e da arte. Costumo dizer que no CI a dança se configura a partir de uma relação com o solo, com o próprio corpo e com outro corpo. É do encontro com as sensações que percorrem um corpo em relação com o solo que, pouco a pouco, surge o movimento que leva ao encontro de outro corpo. Não há medida de tempo a ser respeitada para que isso aconteça. Não existe uma coreografia prévia a ser interpretada pelos baila-

ritos. A dança se gera a partir do encontro dos corpos. Suas velocidades e ritmos se dão na própria dança. Com o outro. Com as sensações geradas nesse encontro. Certamente que há movimentos específicos nesta dança. Esses movimentos visam favorecer a fluidez e o deslizamento dos corpos em contato. Dá-se peso a outro corpo e se oferece escuta aos movimentos gerados coletivamente. Isso tudo nos pareceu beleza filosófica a ser investigada, pensamento estético a ser praticado, processo de formação a ser constituído.

Sutilezas despertam o contato. É através dessas sutilezas que põem em contato os corpos, como surge e se desenvolve a dança. E é na dança como se acaba por extrapolar relações do tipo “meu corpo e o que me toca”: relações de propriedade, relações sujeito-objeto. Aqui, pois, aqui o que conta é menos o sujeito da dança; menos uma *performance* da dança definida pelo domínio do plano técnico; menos uma competência técnica de apropriação e reinterpretação de um discurso coreográfico. Em CI a técnica não predetermina o valor estético de uma dança. Assim como a forma do corpo não predetermina o bailarino. Não há um modelo de corpo como pré-requisito para a dança. Claro que há um conjunto mínimo de movimentos necessários a ser aprendidos para se dançar, mas não é ele que define as qualidades intensivas da dança. Esta é uma das grandes questões que o CI põe em jogo: uma *performance* do gesto prédefinido, auto-regulado e identificado consigo mesmo. Essa dança se faz através da escuta entre dois corpos que vão se alterando no ritmo que surge entre eles e se desempenha movimento. A isso busca-se atender. Cada corpo é atuado e agente de vários ritmos e velocidades. Através do *Contact*, os corpos se jogam no limite do incorporado e se deixam experimentar apoio de gestos desconhecidos. Constante ativação da escuta.

Este texto ensaia com uma pergunta combustível: como levar para uma escrita científica sobre processos de formação de professores o pensamento surgido no contato entre corpos em dança? Dito de outro modo, como produzir um conhecimento rigoroso com os efeitos de sensações irrompidas entre corpos dançando *Contact Improvisation*? Como escrever sobre um processo coletivo de formação de professores com experiências estéticas e conceituais, que investiga suas formas de expressão? E de maneira mais ampla, como produzir um conhecimento em educação que se experimenta corporal e coletivamente? Para abordar este conjunto de perguntas tratarei, simplesmente, de ensaiar com desdobramentos e relações conceituais surgidas na oficina em questão, que me parecem ter potencial estético-formador. Seguramente, percebeste o risco e a ousadia da empreitada. Mas parece-me que é hora de praticar academicamente esta relação que os campos do saber na atualidade já dão por sentada: que corpo e mente, sensível e inteligível, sujeito e objeto, dão-se um pelo outro e ao mesmo tempo. Praticamos essas relações nas próprias formas de registro e configuração da pesquisa. No caso deste texto, o disruptor é nosso corpo disponível a um critério estético, disponível ao critério de uma dança que privilegia o movimento como fluxo do gesto em contato e improvisação.

### **Corpo-terra**

Eram exercícios que aproximavam os corpos da terra. Era preciso desaguar na terra/solo/chão. A terra envolvia corpo e desejo num abraço em movimento. Fazia desfazimentos no corpo. Em suas rigidezes.

A terra se sentia parte do corpo.

O corpo começa a deslizar, a se desmontar em movimentos e, a partir daí, a se integrar a um planador. Plano Corpo-Terra-Desterro.

Parecia quase intransponível esse desmanche. Havia riscos. E se o corpo se partisse ou se desintegrasse de vez... Parecia que uma dor era mais desejável que uma indiferença.

Pele de Tambor Cósmico – sua benção Lygia Clark, Merce Cunningham, José Luis Pardo.

Corpo de Ressonância. Corpo movido à desmesura, desmesura dada ao toque.

Tocava-se uma relação de entrega. Acima de tudo, entregava-se um tato a uma confiança crescente e sem palavra. Era palpável. A cada momento ela se alimentava de emanções corporais em sua língua própria.

Os gestos, pequenezas do pronome no cotidiano, tomavam proporção de respostas curvas.<sup>1</sup>

### **Rastejar ritmos**

Rastejamos uma escuta pela superfície do sensível.  
Escuta de pele que se dobra tímpano, que se dobra  
papila,  
que se dobra timbre.  
Origami de tempo. Unha, pelo, língua e corrimão.



Olhos fechados. Era estranho, mas excitante. As mãos estiradas no chão, junto ao corpo, misturando-se ao chão, fazendo atrito com os pequenos grãos de areia sobre o piso da sala. Fazem movimentos, giros, na tentativa de captar aquele espaço. Há uma textura estranha a ser provada. O corpo começava a se misturar com o relevo do chão, a partir dos exercícios propostos pela professora-bailarina. Era necessário tocar, rolar sobre o solo. O corpo experimentava uma sensação de retorno e descoberta, ao mesmo tempo. Retorno à natureza que ele é, descoberta de uma animalidade que o habita. Na medida em que o corpo perdia a força do gesto conhecido, as percepções falavam mais alto, até as sensações se tornarem audíveis. Pude notar as películas de pano que levo sobre a pele todos os dias e que, normalmente, só percebo quando molestam. Aproximar-se do chão, mover-se com ele e escutar as sensações surgidas – algo tão simples – parecia uma aventura fora de casa, longe do bairro. Isso me faz pensar no corpo como um território conhecido e estrangeiro. Deleuze e Guattari deram à filosofia o conceito de *território*, que “roubaram” da Geografia. Um território, conforme Deleuze o apresenta em uma bela e longa

entrevista (1988), constitui-se em movimento, processualmente, como propriedade de um animal. Mas, essas propriedades, aquilo que é próprio ao animal, é propriamente o que ele tira do território, o que leva a sair dele. É em um território e através dele onde se configura uma posição (gesto), um canto (timbre), uma cor (tom), onde uma figura se desenha, adquirindo voz e movimento. Ao mesmo tempo, o que é próprio a ela faz com que invasões, emergências e imersões territoriais, permanentemente, provoquem pequenos ou grandes desmanches em seu relevo, em suas coordenadas, em seu traçado. É justo a estranheza, o estrangeirismo e o sem sentido que provocam o movimento contínuo de formação do território: de um canto, de uma cor, de uma posição (FARINA, 2007).

Nessa experiência através do CI senti-me animal no limite de seu território, animal um pouco além do que lhe é próprio. Assim, estive atento a um universo de signos esquecidos pelo cotidiano, estive atento a elementos sutis como a respiração e a pulsação cardíaca, tanto a minha como a daquele com quem estava em contato carne, osso e pulso. Estivemos retomando e descobrindo o próprio corpo como campo de investigação. Daí, pensei que esse corpo, que é territorial e esse território que é corporal, guarda em si saídas potenciais do próprio domínio. Ele se constitui de propriedades e de impropriedades, de sua condição e do que não lhe pertence.

Se o *Contact* estimula novas ejeções dos sentidos é porque aqui se trata, primordialmente, dos sentidos da proximidade. A prática desta dança permite uma grande aproximação não apenas entre corpos, mas entre corpos e elementos cotidianos, como os que compõem a cotidianidade de sua percepção, mas também os objetos que contacta. Essa enorme aproximação do familiar nos faz sentir sensações desconhecidas, desfamiliariza nossos sentidos. Funciona como uma lente de aumento que, ao ser aproximada de uma superfície conhecida, faz com que não a reconheçamos. Promove uma desfamiliarização de suas funções usuais: o chão que normalmente se pisa para se locomover verticalmente, agora serve para rastejar, rolar, como força de impulso para o deslocamento, assumindo posição de um horizonte de possibilidades. Mas, claro, não podemos esquecer que esse exercício de inquietação do familiar em nós tem a ver com a condição de bípedes professorais, longe do chão, longe do músculo do outro, longe de si.

No caso da experiência com CI vivida na oficina pelo grupo de pesquisa o chão serviu, inclusive, como apoio – diria, também, como suporte e matéria – de nossa escrita. Nossa escrita continha chão, porque o chão se fazia presente em nós, como apoio para o corpo todo e como impulso para imagens, ideias e sensações que nos aconteciam. Foi dessa forma que a escrita que nos interessava e que buscávamos tinha pouco a ver com dar significados para o que praticávamos, com dar uma explicação científica ao vivido ou com demonstrações de experimentos analíticos, *mas com agrimensar, cartografar, mesmo que em regiões ainda por vir.*<sup>2</sup> Escrever os efeitos dessa experiência, cartografar um território irrompido naquelas relações, tornou-se um desafio de rigor e método

**Favorecer-se outro. Corpo e filosofia em *Contato Improvisação***

na produção de conhecimento na pesquisa para alguns de nós. Escrever entre dois, num pequeno coletivo foi o caminho escolhido, a partir das sensações vividas pelo corpo coletivo. Trata-se de esboçar uma cartografia do corpo deslocado de sua gestualidade cotidiana por um tipo específico de dança, cujas sensações experimentadas possam ser o fundamento da escrita. Trata-se de um processo de formação através da dança como inquietação da performance que constitui um território existencial. Trata-se da dança como dispositivo de 'comocção' dos corpos em formação. Trata-se de 'comover' o campo da educação em nós e para nós.

**Corpo-corpo**

Cardumes de vírus se expelem pelos poros  
se esparramam com sal  
por superfícies pré-silábicas.  
Nem peso, nem presa, nem pensamento.  
Só um ir. Com.



Passamos a estabelecer contato com o corpo do outro. Melhor, com o corpo que o outro é. No início, estranhamento, mas à medida que o contato

gestual foi se estabelecendo, desfaziavam-se pudores e resistências, abrandavam-se rigidezes. O outro já não era tão ameaçador, passava a ser mais um terreno a explorar em relação ao corpo que sou. Isso que chamo “meu corpo” perdia o contorno da pele. Meu próprio território se expandia. Talvez, o ‘próprio’ é que se tornava discutível, menos apreensível, mais indeterminável. O outro corpo e o corpo que sou balbuciavam um plural emergente.

O *Contact Improvisation* se dá através de um diálogo físico entre dois ou mais corpos. Acontece em silêncio ou acompanhado de música, mas, seja como for, não se dança uma música, não se ilustra uma narrativa musical ou de outra ordem, dada *a priori*. Quer dizer, nessa dança não se encena nenhuma coreografia pré-pronta, não se representa um discurso gestual, estético ou ilustrativo previamente constituído. Ao dançar, cada corpo estabelece uma conexão não apenas com seus movimentos e desejos em movimento. É fundamental a percepção do próprio corpo por meio das sensações que vão surgindo em relação consigo e o solo. Mas o trabalho não pára aí. Ou melhor, ele adquire outra acuidade, força e consistência quando entra em contato com outro corpo e entende que os movimentos podem ser conjuntos; que esses movimentos constituem um espaço a ser habitado e percorrido, constituem um campo de investigação conjunta. Nesse espaço somos convocados a desenvolver, digamos, uma escuta. Trata-se da escuta do corpo que sou em relação a outro corpo (PAXTON, 1987). Escuta-se um corpo que se adensa sutilmente. O mais instigante é que essa escuta não se dá pela audição, ou não só por ela, como tampouco por um ou outro sentido definido. Essa é uma escuta que se dá na prática com outro corpo. Em cada um, claro, mas entre os dois. Já não é o ouvido que escuta, mas uma capacidade de escuta que se espalha por todo o corpo. A pele se apropria de uma propriedade do tímpano (uma variação da pele); o tato é apropriado por uma função de outro sentido. O toque escuta o que faz vibrar nos corpos. Através dele entendi que a função de cada sentido tem sido estabelecida muito mais pelo que força o sensível a sentir de determinada maneira, que por sua prática experimentada. Entendi no corpo que os limites do sensível são também os limites dos discursos que pretendem configurá-lo, os limites da experiência que o definem, atribuem e distribuem suas funções.<sup>3</sup>

Deleuze esteve atento a uma dimensão da vista mais do que óptica na pintura. A propósito do que ela lhe fez pensar, especialmente na obra de Francis Bacon, o filósofo fala da constituição de uma representação clássica da realidade na pintura.<sup>4</sup> Fala dessa constituição como a conquista de um espaço óptico, de visão à distância, onde o contorno dos objetos deixa de ser um limite comum entre figura e fundo, para se tornar um limite sistematizado pela perspectiva. O filósofo nos fala de uma esquematização da expressão do mundo que implica uma esquematização de sua percepção. Aquilo com o qual a percepção óptica rompe é com uma conexão do olho com a mão, onde o olho procedia por um certo tato, pelo tato do olho e sua vontade de cercania. Ao tratar dos procedimentos da arte egípcia distintos do classicismo grego, Deleuze aborda uma condição desse proceder, aborda uma função tátil ou háptica que reúne o tato e



a vista, como numa reunião do solo com o céu. Nessa dimensão, a percepção do mundo é capaz de apalpar com a mirada. Nela, o sensível no corpo procede por um *quantum* de indeterminação, pela capacidade de conter outras funções sensíveis. Os sentidos se desregulam. O corpo se desorganiza. A percepção do mundo se desnaturaliza. A perspectiva a partir da qual se dá expressão ao mundo se descoordena. Tateia-se na indeterminação do sensível uma experimentação de corpos para si e no mundo: tateia-se um procedimento de formação através dos corpos, apesar dos corpos, com e para os corpos.

*O que acontece quando um sentido é posto a trabalhar em um “sentido” distinto ao conhecido? O que produz essa desterritorialização do uso dominante do tato, que passa a explorar no movimento sensível dos corpos em contato o devir das forças as quais estão sujeitos?* (TAMPINI, 2009, p. 67). Nossa professora-bailarina Marina Tampini não fazia perguntas fáceis. Ela afirma que em um estado de alerta e com a atenção posta no movimento que flui entre os corpos – um movimento que se dá pela leitura conjunta de forças físicas – a função predominante do tato no Ocidente perde referentes. Essa função, a erótica, torna-se afuncional no contato entre corpos em *Contact Improvisation*. O toque em contato passa a ser escuta das situações moventes, leitura das entregas de peso e escrita de um espaço em conjunto. Parece que adentramos em uma zona menos específica, menos funcional, mais indeterminada da experiência, onde o contato promove uma qualidade de relação entre os corpos que vai mais além da polaridade homem-animal, racional-irracional.<sup>5</sup> A indeterminação da função do tato em CI me levou, algumas vezes, a uma dimensão da experiência que eu poderia chamar de anterior ou posterior à linguagem. A um encontro com o que vive nos corpos para além da oposição natura-cultura, instinto-linguagem. A partir dele afirmo que esta dança favorece uma experiência de indeterminação do tato que implica os demais sentidos, sua funcionalidade. Esta dança tem a capacidade de transtornar o sensível: sua agrimensão, sua regulação, sua distribuição e sua irrigação. Transtorna seu domínio e sua política, o que lhe é próprio e seus critérios de apropriação. Corrompe uma determinada *política do sensível* (FARINA, 2009).

Deleuze (1988) nos fala de uma qualidade da atenção que se constitui em um território animal, através de um estado de presença, de um estar à espreita em um território existencial. Fala-nos de um estado de atenção para a constituição de um território (imaneente, sensível, discursivo). Mais do que fundar-se em uma distinção prévia entre homem e animal, o filósofo se interessa pelos movimentos reais de subjetivação que aí se sucedem. A lógica que o constitui não parte de indivíduos formados e pré-existentes (homem ou animal), mas se interessa pelos movimentos de constituição dos quais eles emergem (SAUVAGNARGUES, 2006). Nesse sentido, esse estado de alerta e presença em um território parece implicar uma atenção ao que acontece o tempo todo. Aquilo que ameaça nossa circunstância implica riscos no que fazemos e favorece o que não sabemos, leva-nos à beira do hábito, à beira do cercadinho imaginário e concreto ao qual pertencemos.

O toque em CI pode ser um roce e muito mais que isso. Através dele, podemos perceber como o outro se oferece a nós, ao movimento. Em contato posso ler a força que o outro me oferece, o peso que ele dispõe, sua contração, a superfície de apoio que me concede, a velocidade que vai sucedendo conjuntamente. Em contato, evidencia-se minha disposição ao outro e a mim mesmo, algo que nem sempre sou capaz de ler ou quero fazê-lo, algo que nem sempre sou capaz de enfrentar ou quero ser consciente. Na escuta da relação com outro corpo, o toque dá a direção e o ritmo da dança. As primeiras experiências com o *Contact Improvisation* mostraram que é difícil não sucumbir à manipulação do movimento e do outro corpo. Essa é uma intenção que custa abandonar. Custa abandonar a vontade de condução nas relações (dando pouca escuta aos espaços que constituímos e participamos), a vontade de edição do conhecimento (obviando os limites das nossas ideias e métodos nos quais esbarramos), a vontade de pedagogia sobre o outro (convencendo-nos que sabemos o que o outro precisa saber e como). Uma de minhas aprendizagens mais marcantes se deu precisamente quando percebi movimentos nos quais já não era uma vontade que dava a direção do movimento, pelo menos não era a minha, não era eu. Nesses momentos, aprender foi entregar-se a uma vontade indeterminada dos corpos em contato e improvisação de um espaço cinético e sinestésico. A uma comunidade que se improvisa pela escuta, pelo tato e pelo movimento.

### **Corpos – corpus**

homem-aranha, peixe-boi, baba-de-moça  
infra-poderosa e circunstancial  
Spinoza com febre  
encosta fendida na pele esferográfica  
e uma linha bêbada no horizonte



O corpo era parte da Terra. Continha suas evoluções e revoluções. Mantinha-nos no plano do instante-já, como diria Clarice Lispector (1980). Constituía uma ecologia da imanência, para falar com Guattari (1996). Ele quem, junto com Deleuze, afirma que pensamento é algo que raramente nos acontece. Afirmam também que, para pensar, se necessita criar um plano que acolha o sensível gerado no encontro com o outro (1992). Daí que, quando acontece, pensar é algo imanente a uma relação, ao espaço-tempo que permite sua existência. Pensa-se quando algo perturba e força a pensar, força a expressão de um problema e a busca de respostas, a constituição de novas referências. Pensar é *dar sentido ao que somos e ao que nos acontece*, através dos encontros e das experiências que vivemos, diz Larrosa (2004, p. 152). Lispector, Guattari, Deleuze, Larrosa: pensar não responde a uma vontade de transcendência ou universalização, mas a uma ação maior e menor que nós mesmos e nossas vontades.

No *Contact Improvisation* acontece algo parecido. Dança-se o vivo como presença do que não cabe no tamanho dos corpos físicos. Assim como o CI tampouco cabe no campo da dança, ou minha experiência com ele tampouco cabe no que chamo de “eu”. A experiência que tive com esta dança me fez conviver com sensações de pensamento que, se já havia experimentado, não tinham se manifestado como agora, pois reuniam em instantes-já aquilo que torpemente diferenciamos como sensível e inteligível, corpo e pensamento, espírito e carne. As ideias e alianças conceituais que se gerassem nessa experiência não podiam se amparar em categorias discursivas já estabelecidas ou jogos de linguagem. Expandia-se uma consciência pelo poder de afetação desta dança no corpo e ao seu através. Toda uma ecologia do vivo imanente à Terra-corpo-pensamento manifestava e reunia sem artificios dimensões daquela experiência desmedida. Ela fazia com que tudo isso se *misturasse, inextricavelmente, mesmo na pele*. Assim, *dois corpos misturados não formam um sujeito separado de um objeto*, um pensamento separado de um corpo (SERRES, 2001, p. 21). O corpo não era mais um obstáculo que separava o pensamento de si mesmo, aquilo que se devia superar ou conquistar para conseguir pensar. Era outra coisa, corpo se tornava *aquilo que se mergulhava ou deve-se mergulhar, para atingir o impensado*, para atingir uma zona de indeterminação da vontade, para atingir o que força a desregulação da perspectiva, para atingir uma experiência que não cabe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 199).

No CI, um corpo coletivo pode se configurar plano de experimentação de formas de pensar e hábitos dos sentidos. A partir da experiência com esta dança, a própria ideia de processo de formação adquiriu outro calibre e outra densidade, ultrapassava e muito o lugar legítimo das instituições de ensino, do objeto de pesquisa a ser reconhecido e investigado por um sujeito formado e apto. Nesta dança comecei a entender que a dimensão sensível da experiência não é *um estado de coisas, mas um estado do corpo enquanto induzido por outro corpo*, em relação ao conjunto de forças que o outro corpo é (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 199). E um processo de formação é com o que se lida e aquilo que está em jogo quando escolhemos, com os efeitos desse mergulho no corpo e do estado que ele provoca, dar expressão a um conjunto de problemas aí contido. E chama-se saber o que se produz quando nos movemos e nos havemos com alguma resposta para ele.

Um pensamento da ordem das forças como o que tratamos aqui, pelo que se interessa o grupo de pesquisa ao qual pertencço, tem temperatura, densidade e articulação. Está ligado a um corpo físico, ainda que não coincida com sua extensão. Na experiência que tivemos com CI, o movimento se formava através dos rolamentos, saltos, quedas e toques dos corpos. Enquanto um corpo oferecia peso, outro oferecia suporte ou plano de deslizamento que ia se alternando entre os dois, sem qualquer tipo de combinação prévia, criando pontos de apoio e impulso insuspeitos. Assim, os corpos se desestabilizavam e a dança se dava nesse desequilíbrio mútuo. A insegurança gerada ia se convertendo em matéria de experimentação, em improvisação.

Nancy Smith (2007) ao falar das aulas de Steve Paxton – criador do *Contact Improvisation* nos anos 70, no contexto da contra-cultura norte-americana – recorre à imagem de um marco com um centro vazio. Marina Tampini, nossa professora-bailarina, retoma essa imagem para falar da improvisação em CI. Diz que improvisar nesta dança não é perder-se em um buraco ou redemoinho sem referentes, nem tampouco fazer o primeiro que nos ocorre. O marco em questão é dado pelas sensações e imagens que produzem os corpos em contato e a partir das forças físicas que geram e os sustentam. A função do marco é a de *criar um território de indagações comuns, que estabelece com clareza o que fica fora e o que entra*, o que está em jogo e o que não, o que pertence àquele campo exploratório comum e o que não entra, de momento (2009, p. 78, tradução minha).

Essa imagem me leva ao projeto de pesquisa, a isso que aprendemos chamar pesquisa e seus modos de produção. Leva-me à produção de saber, ao que aprendemos a respeitar como saber e seu regime de poder. Leva-me aos métodos de pesquisa, a isso que aprendemos a reconhecer como metodologia e a epistemologia que os legitima. Leva-me às formas de registro e escrita disso que investigamos, às formas de nossa tímida experimentação nesta oficina que compartilho contigo. Leva-me ao laborioso esboço de um marco que contenha espaço suficiente para investigar não só o que nos força pensar, mas, com o mesmo rigor, as formas de fazê-lo. Reflito sobre a importância de colocarmos em jogo as formas que damos aos nossos problemas, as formas de expressão de um território de indagações comuns, das questões pelas quais fazemos comunidade. Conteúdo é tão indissociável de forma, como corpo é de mente, ou sentimento de razão. Todas elas são ideias sobre nossa experiência, que parcelam e setorizam nossa experiência, que recolhem fatias de suas terminações indeterminadas. E uma experiência que nos força pensar é aquela através da qual podemos constituir uma voz, uma imagem, uma atitude. É matéria de produção para um território de experimentações com o que revela e atinge a norma, com o que desestabiliza a regra, com o que desregula o hábito. É matéria de um processo de formação do outro que vive em potência em nós mesmos.

O *Contact Improvisation* desfamiliarizou-nos. Cada um de nós do grupo trata de dar conta como pode e em conjunto do que nos aconteceu nesta oficina. Nossas falas freqüentemente se referem a ela como uma experiência que desacostumou nossos próprios sentidos e o ‘sentido’ que damos a eles, a esse corpo que toca, transpira, pensa, é, toma distância de si. De minha parte, sigo investigando formas de favorecer uma relação com o rarefeito, com o esparso e pouco claro, relações de curso turvo. Como também, formas de recolher e dar visibilidade aos efeitos promovidos nelas. Como seria um conhecimento feito do calibre dessas relações? Como seria uma pesquisa que promovesse formação recolhendo e pensando as atmosferas surgidas em suas experimentações?

## Referências

- DELEUZE, G. **Francis Bacon**. Lógica de la sensación. Madrid: Arena, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O abecedário de Gilles Deleuze**, 1988. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3.html>> Acesso em: 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- FARINA, C. Modulaciones de lo sensible. Políticas de la experiencia estética actual. En: **RET Revista de Estudios Transdisciplinarios**, Caracas, v. 1, n. 1, enero-junio, 2009.
- FARINA, C. La formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo. In: GÓMEZ, W.; QUINTERO, S. **Educación, cuerpo y ciudad**. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales. Medellín: Funámbulos, 2007.
- GUATTARI, F. **Las tres ecologías**. Valencia: Pre-textos, 1996.
- LARROSA, J. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LISPECTOR, C. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PAXTON, S. **Improvisación es...** *Contact quarterly*, v. 12, n. 2, Northampton, MA, primavera/verão, 1987.
- RANCIÈRE, J. **La división de lo sensible**. Estética y política. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- SAUVAGNARGUES, A. **Deleuze**: Del animal al arte. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- SERRES, M. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2001.
- SMITH, N. S. Core, prop, steve and the empty middle. In: **Contact Quarterly**, vol. 32, n. 2, verão/outono, Northampton MA, 2007.
- TAMPINI, M. **Contact improvisation**: cuerpo y pensamiento en danza. Dissertação de Mestrado, Programa de Maestría en Educación corporal. Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2009.

**Notas**

- <sup>1</sup> Escrita feita a partir de atividades realizadas na oficina *Contact Improvisation y escritura*, ministrada pela bailarina e professora Marina Tampini do Instituto Universitário Nacional de Arte da Universidad de Buenos Aires, Argentina, proposta para os componentes da pesquisa **Formação movente: saber e subjetivação na contemporaneidade**, desenvolvida no grupo de pesquisa *Educação e contemporaneidade: experimentações com arte e filosofia – EXPERIMENTA*, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense e Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPel).
- <sup>2</sup> Um entendimento mais aprofundado de cartografia pode ser encontrado na obra de Suely Rolnik, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 1989. Para Rolnik, compor uma cartografia é estar atento às intensidades que percorrem o corpo do cartógrafo no encontro com os corpos que contacta e ao que quer dar expressão.
- <sup>3</sup> Para a ideia de uma distribuição de poderes no e pelo plano sensível ver: Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- <sup>4</sup> Ver Deleuze, G. Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura... In: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2003, p. 67.
- <sup>5</sup> Ver capítulo El uso de los sentidos. In: Tampini, Marina. *Contact improvisation: cuerpo y pensamiento en danza*. Dissertação de Mestrado, Programa de Maestría en Educación corporal. Orientação: Dra. Cynthia Farina. Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2009.

**Correspondência**

**Cynthia Farina** – Rua Gomes Carneiro, n. 2189, apt. 01, Centro – CEP 96010-610, Pelotas (RS).  
E-mail: cynthiafarina@pelotas.ifsul.edu.br

Recebido em 14 de julho de 2009

Aprovado em 28 de setembro de 2009

