



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA**

TAYNAH DO RÊGO BARROS

A IMPROVISAZÃO NA PERFORMANCE: Interação pelo olhar

NATAL/RN
2016

TAYNAH DO RÊGO BARROS

A IMPROVISAÇÃO NA PERFORMANCE: Interação pelo olhar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Dança, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Patrícia Garcia Leal.

NATAL
2016

TAYNAH DO RÉGO BARROS

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Patrícia Garcia Leal
Presidente - Orientadora

Prof.^a Dr.^a Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio
Primeiro Membro Examinador

Prof. Dr. Sávio Jordan Azevedo de Luna
Segundo Membro Examinador

DEDICATÓRIA

Ao meu Pai que sempre apoiou as minhas decisões à minha família pelo apoio e à minha mãe, onde estiver seu amor será a minha eterna dança.

AGRADECIMENTOS

Aqui deixo registrados meus agradecimentos a todos que fizeram parte da minha vida acadêmica, como na vida e incentivo daqueles que estiveram perto de mim mesmo longe.

Primeiramente ao meu Pai, Sérgio Costa do Rêgo Barros, que enfrentou uma grande batalha de cuidar e observar o meu crescimento e a pessoa que me tornei, pelo apoio e preocupação na vida acadêmica, à minha madrasta Karla Francimeire Oliveira do Rêgo Barros, pela compreensão e também incentivo, e meu irmão Daniel Oliveira do Rêgo Barros por sempre aceitar ser a minha cobaia em experimentos acadêmicos, onde pude compreender melhor a educação no ensino básico, à minha amável tia Irenice que sempre me ajudou e colaborou comigo, nos momentos que mais precisava e sua filha e melhor prima do mundo todo que foi uma irmã pra mim e sempre me apoiou mesmo tendo as nossas divergências.

À minha família do sul, que mesmo de longe sempre me apoiou na vida e na academia, Tio Joelson nunca saberei em como te agradecer por tudo.

Aos professores: Larissa Kelly Marques, grata por lutar muito pela turma de 2012 e dar muito apoio a cada um; Sávio de Luna que se não fosse pelo o seu grupo (Com)tato e Improvisação em danças nunca teria conhecido essa dança maravilhosa que faz meu espírito voar; e, a minha querida orientadora, Patrícia Leal, que se não fosse por você, pela sua áurea, preocupação e carisma, não tinha chegado aqui, como cheguei, muito obrigado!

À turma de 2012 que mesmo dispersada e cheia de diferenças estão lutando pelo o que acreditam.

Aos meus queridos amigos que fiz durante o curso: Max, Charles, Weller, Lidiane, Larissa, Lívia e Gabriela, quero que fiquem na minha vida pra sempre amo muito vocês.

À grande amizade que conquistei Andressa Karla Oliveira, onde não somente me adotou no coração dela, como também me adotou em sua família, sou muito grata por isso e saiba que amo todo, principalmente você.

Meus calouros Janine, Letícia e Diogo, que conquistaram meu coração e peço que, por favor, fiquem na minha sempre e desejo muita dança e sucesso nessa jornada.

Às amizades que conquistei durante o Trilhas Potiguares e a grande experiência que vivi em Lagoa D'Antas.

À Fatima Lopes, Canniggia Carvalho e Adson Petra, que se não fosse pela dança nunca teria conhecido vocês, amor à primeira dança.

À minha primeira professora de dança, Magda Barros, que me mostrou o quanto é belo seguir por esse caminho se acreditar.

Às minhas colegas Luana Matos, Débora Sayonara, Thamires Ilana e Jessyka Auréa, por fazerem parte do início do meu amor pela dança, por acreditarem nela da mesma forma que acreditei.

E por fim...

À minha mãe, Kátia Regina dos Passos (*in memoriam*), sei que estivemos juntas por pouco tempo, mais nunca parei de acreditar que sempre esteve comigo, segurando a minha mão e dizendo que tudo ficaria bem, sempre sinto sua presença ao meu lado e te agradeço por isso, por nunca abandonar essa filha que tanto te ama, e ao meu irmão Matheus, que está junto de você torcendo pela irmã dele nesse mundo, um dia me juntarei a vocês e dessa vez não iremos mais nos separar. Amo vocês.

*“Em algum lugar entre o certo e o errado
existe um jardim, Te encontrarei lá.”*

Rumi

RESUMO

Este artigo tem como objetivo mostrar o processo de criação da performance arte na improvisação utilizando da técnica *Tuning Scores* da coreógrafa e *performer* Lisa Nelson, trazendo o contato e improvisação e seus movimentos estimulados pelo sentido da visão como base para esta pesquisa através da técnica e criação de Steve Paxton e relato de performance de Lisa Nelson. Apresenta também formas de como esses estímulos influênciam em sua criação/pesquisa/processo. Ao trazer essa investigação da artista com a sua proposta de composição espontânea, aborda outra forma de interação do *performer*, sendo este formato visual ou apenas uma troca de energia com o espaço.

Palavras-chave: Performance. Contato e Improvisação. Sentidos. Tuning Scores. Visão.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Steve Paxton e Lisa Nelson e objetos em sua improvisação intitulada Night Stand	14
Imagem 2: Apresentação de “O mundo da flor e do salgueiro” na disciplina Encenação IV.....	16
Imagem 3: Experimentação de Steven Paxton.....	18
Imagem 4: Imagem extraída do vídeo da performance Attenionography.....	20
Imagem 5: “Go” por Lisa Nelson e Scott Smith após uma proposição <i>Tuning Scores</i>	22
Imagem 6: Aula em grupo da Técnica Tuning Scores	23
Imagem 7: Aula com formação de trios utilizando a Técnica Tuning Scores	23
Imagem 8: Workshop do Laboratório Tuning Scores com Karen Nelson	24

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. Estímulo pelos sentidos	13
3. A visão e o trabalho corporal	15
3.1 - Contato Improvisação	17
3.2 - Conceituando o Tuning Scores	19
3.2.1- Início.....Pausa.....Substituir.....Pausa.....e.....Reverso	19
4. Considerações finais	26
5. Referências Bibliográficas.....	27

1. Introdução

O contato e improvisação, criado em meados dos anos 70 por Steve Paxton¹, apresentava, como material, movimentos comuns, que se originavam em variadas situações partindo do estímulo do toque. Além de entregar-se, usar das direções, brincar com as direções e usar as suas variadas situações como estímulos para criação de suas performances Paxton se preocupava com o chão e a gravidade, tornando suas apresentações algumas melhores que outras e encontrava seu limite ao lado do perigo, correndo riscos mais tomando cuidado com movimentação de dar prazer ao expectador.

Ao trazer o solo na improvisação, o bailarino deve dar atenção ao espaço circundante e estar consciente dele, pois seus gestos penetram o ambiente. Mary Wigman² citou:

É no espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração" (Turner, 2008).

Quando se performa individualmente, os sentidos afloram, pois é preciso uma maior atenção para transmitir uma energia para essa comunicação atmosférica, onde não só o ambiente como o olhar atento do espectador influi na dança, pois é preciso estar mais sensível ao estímulo que está por vir, seja o toque do chão ou o balanço de uma cortina. José Gil³ (2001) dá exemplo disso como dois olhares cruzando na rua, por um momento os dois corpos se envolvem por meio desse olhar recíproco.

Por meio desta vertente do contato e improvisação, desenvolvi um interesse por essa forma de toque onde na maioria das vezes estive em contato e utilizando de suas possibilidades para poder criar e estar em contato com o ambiente. Ao

¹ Bailarino, coreógrafo e ginasta, dançou com Merce Cunningham e José Limón, membro fundador da Judson Dance Theater. Performou com Yvonne Rainer e Trisha Brown. Membro fundador do grupo experimental Grand Union e criador da técnica do Contato e Improvisação em 1972.

² Importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia.

³ Filósofo, ensaísta e professor universitário português.

conhecer o trabalho da performer Lisa Nelson⁴, fui estimulada pela curiosidade do diferente, do estímulo por outro meio que não a do toque, por esta razão, pesquisei o seu método de trabalho para aprender sobre tal estímulo e pude aprender sobre seu trabalho, o que gerou essa pesquisa, isto é, o escopo desse artigo que é a utilização do estímulo da visão com o trabalho de Lisa Nelson.

Em sua pesquisa de trabalho, a *performer* norte-americana utilizou da observação como método, ela aplica a ideia de que os olhos são uma performance constante e ela recorre a eles para acessar seus pensamentos para se comunicar com a sua plateia, com isso podemos perceber de como o sentido da visão tem uma importância na cena, com ela podemos dar o estímulo de fora para dentro e vice-versa. Em sua pesquisa ela começa com um foco visual envolvendo e estimulando de certa forma os outros sentidos como uma comunicação.

O contato e improvisação vão propiciar e requerer do seu praticante uma unificação do corpo, mente e espírito. Os processos para desenvolver os sentidos de equilíbrio, harmonia, movimento, consciência espacial, corporal e energética, serão trabalhados com exercício específicos para cada coisa, mas que visam englobar todos os itens para a prática da dança que, por sua vez, sendo contato e improvisação pode ser praticada por qualquer pessoa independente de qualquer condição. (LEMOS, 2004, p.4)

O bailarino nunca está totalmente sob controle ou fora dele, sempre entre ou em alerta a possibilidades ou algo que possa interferir em sua performance dependendo do espaço. Com as quedas, equilíbrio e conscientização adquirida pelo contato e improvisação, o *performer* pode usar como escape a o que venha a acontecer, podendo converter um acidente repentino a uma descida controlada, movimentos onde poderiam ocorrer acidentes e são controlados pela técnica adquirida no Contato e Improvisação (Paxton, 1977 apud Turner, 2008).

Por meio do aprendizado da técnica de quedas e recuperação dentro do grupo (Com)tatos e Improvisações em dança pela UFRN pude experimentar melhor esse conceito de controlar a queda, entender a técnica com o corpo é diferente de entendê-la com a mente. Em uma de suas entrevistas, Steve Paxton afirma que os

⁴ Coreógrafa, *performer* de improvisação, e uma das artistas mais importantes de dança pós-moderna norte-americana, que explora o papel dos sentidos no desempenho e na observação do movimento.

fenômenos decorrem da percepção sensorial comum, ou seja, quando o corpo faz a sustentação, isso afeta tanto a percepção das luzes quanto o centro de gravidade, a força centrífuga⁵ anula a sensação do nosso próprio peso, as nossas percepções habituais são limitadas.

A improvisação é um método de pesquisa tendo dois aspectos: uma forma livre e a resposta que o corpo traz onde devemos nos adaptar ao que o ambiente e estímulos pedem e nos manter alerta para improvisar. A partir desses aspectos podemos pontuar o estímulo pelo sentido da visão e assim podemos utilizar como criação, experimentação, ou até mesmo utilizar o estímulo como uma performance.

2. Estímulo pelo sentido

Quando falamos em processo de criação na performance com a improvisação, abordamos como nossos corpos podem ser estimulados pelos sentidos. A liberdade dos movimentos não serem coreografados, faz com que o corpo traga as suas próprias técnicas, ou seja, técnicas que são estabelecidas culturalmente utilizar também das técnicas do contato e improvisação para criar e/ou performar.

Para Cunningham⁶, só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema da energia, uma energia não-codificada a escorrer nos fluxos corporais. Paxton (1993, p. 25) descreve a maneira como descobriu e elaborou a sua técnica propondo movimentos acompanhados de sensações, peso, tensões, e assim experimentando e observando como desenvolvia a técnica. Assim em uma performance podemos também experimentar esse jogo proposto por Paxton, ou até mesmo as sensações ao observar o ambiente a se dançar ou utilizando o expectador como esse objeto de estímulo. Deixando o corpo em *awareness*⁷ consciente, um termo que se supõe ser um estado de grande vigilância dos movimentos corporais (Gil, 2001) o *performer* estaria relaxado e ficaria mais sensível a receber tal estímulo, assim deixando-se invadir pela liberdade de comunicação com o ambiente e expectadores.

⁵ Força física que parte do centro para periferia.

⁶ **Merce Cunningham (1919-2009)**: foi um bailarino e coreógrafo norte-americano, responsável por mudar os rumos da dança moderna com características marcantes de sua dança, como o caráter experimental e o estilo vanguardista.

⁷ *Awareness* significa a qualidade do que está ciente, atento, advertido. É uma expressão em inglês, derivada de *aware*, que significa ter conhecimento ou percepção de algo.

A imagem ou desejo de observar algum lugar do espaço pode despertar através do sentido outro tipo de atividade, por exemplo, observar um lugar na sala e deixar-se ir para lá, Lisa Nelson (1995) afirma que está em constante diálogo com os seus sentidos, para construir suas experiências com a performance usa a sinestesia que está constantemente ligando os sentidos ajudando e colaborando a completar a imagem que ela forma no corpo, estimular o *awareness* com a visão na qual o *performer* consiga utilizar da improvisação para compor a experiência. As direções são ferramentas para editar a imagem para esta se torne visível no espaço, um *performer* deve trabalhar outros níveis, ou seja, estar alerta para o processo, em sua comunicação e como seu movimento seu movimento é perceptível no espaço. O sentido é de fora para dentro, você percebe o teto, quem entrou pela porta, o espaço e cria um diálogo com os sentidos.

A esfera é uma imagem acumulada a partir de diversos sentidos a visão sendo uma delas. Como se rapidamente olhando em todas as direções tivesse uma imagem de como isso pode parecer ter uma superfície visual em todo o meu corpo, ao invés da pele. (PAXTON,1977)

Imagem 1: Steve Paxton e Lisa Nelson e objetos em sua improvisação intitulada Night Stand.



Fonte: (Court, 2013) veiculada em Artsjournal.com

As técnicas se transformam em memórias corporais, dessa maneira a memória se torna parte desses estímulos, trazendo movimentos reconstruídos, remontados utilizando da experimentação sensorial para ativar a memória. Contudo, esses movimentos nunca serão apresentados novamente, ele só se utiliza da memória corporal do momento, pois o improviso não é conscientemente registrado,

ou seja, a mente não saberá qual foi o movimento em um determinado momento. No Contato e Improvisação não é somente o sentir pelo toque que precisa ser trabalhado, expandido, mas, todos os sentidos devem ser trabalhados e se tornarem elásticos para andarem através do espaço podendo trabalhar com imagens que podem ser sentidas pela mente e depois como uma sensação. Um aspecto importante do contato e improvisação é o prazer de se mover livre dentro de uma estrutura estabelecida.

3. A Visão e o trabalho corporal

A visão para Paxton é o mais intelectual dos sentidos (para Laban esse recurso era utilizado em um de seus temas de movimento onde ele utilizava objetos, esculturas e elementos da natureza para tal estímulo), pondo seu objetivo à distância, todo o corpo se torna a sua massa, sua textura, a sua pele entra em contato com o objeto através da visão, avaliando e se permitindo experimentar as sensações que o objeto transmite. O trabalho no Contato e Improvisação com a visão é mais conhecido como “contato negativo”, esse contato aborda mais a nossa percepção de espaço. Por não existir contato físico durante um contato negativo ainda existe a troca e compartilhamento na dança.

Uma das dificuldades sentidas no trabalho com a visão são as imagens mentais pré-concebidas. Talvez pela banalização social deste sentido ou por sua forma idealizada e padronizada, acontecem equívocos na percepção visual. (LEAL, 2012, p.74)

Um exemplo de trabalho com o contato negativo foi o de Lisa Nelson ao unir-se ao grupo ImageLab⁸, Nelson (1991) relata a importância das sensações físicas que as imagens trazem, ao observar a sensação se manifestar pelo corpo percebe o que é a dança. Ao observar outros tipos de inspiração para a sua dança, descobre que em outros tipos de arte não se baseia apenas na língua e no texto, então se inspirou pela dança de Alwin Nikolais⁹, onde ela descreve que seus “pequenos movimentos bizarros” foram muito inspiradores. Iniciou seus trabalhos de improvisação com músicos, entrou na companhia de Daniel Nagrin’s Company onde

⁸ ImageLab : grupo de dança formado apenas para pesquisa em dança no qual Lisa Nelson era integrante.

⁹ **Alvin Nikolais (1910-1993)**: Coreógrafo, compositor, cenógrafo e figurinista norte-americano de grande importância cujas danças abstratas combinaram movimento com vários efeitos técnicos e liberdade técnica.

era a bailarina principal e sua improvisação se baseava nas formas musicais. E, ao sair da companhia, começou a filmar tudo que via, foi quando descobriu que podia explorar o sentido da visão como estimulador na improvisação e começou a trabalhar essa conexão entre as sensações e o movimento.

Ao conhecer a técnica de contato e improvisação, pude apreciar essa conexão que existe entre a sensação e o movimento, assim como observar diferentes tipos de toques, não somente aqueles que estamos culturalmente acostumados, mas também o toque em que conseguimos ter uma previsão do que estar por vir. Foi durante a criação da composição coreográfica intitulada “Rosário”, no ano de 2014, do grupo (Com)tatos e Improvisações em dança, coordenado pelo coreógrafo e professor Sávio de Luna¹⁰, no qual o processo de criação mostrou mais sobre o sentido da visão e sua comunicação.

Partindo dessa curiosidade na disciplina Laboratório de Composição I, ministrada no segundo período de 2015, iniciei minha pesquisa corporal. No mesmo período, na disciplina Encenação IV, dei continuidade ao trabalho e nasceu a obra: “O mundo da flor e do salgueiro”.

Imagem 2 : Apresentação de “O mundo da flor e do salgueiro” na disciplina Encenação IV.



Fonte: Luana Chagas, Deart - UFRN, 2015.

¹⁰ Professor da Universidade Potiguar (UniRN), coreógrafo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e doutor pelo Departamento de Letras da UFRN.

Esta composição foi baseada no estudo da educação e crescimento das gueixas. Com o uso de vídeos e imagens, que apresentavam a sua dança pintura, música e comportamento, o estímulo visual vivenciado em laboratórios com a técnica *Tuning Scores* me trouxe cores à mente onde pude trazer essas cores ao figurino, as quais foram a base para o momento da performance.

3.1. Contato Improvisação

Dentro da área das artes, principalmente na dança, o termo improvisação não tem um conceito definido ou limitado, pelo contrário, é uma expressão que abrange muitas interpretações. Na visão de Leal (2012), para improvisar em dança é preciso colecionar ampla experiência motora, capacidade de conexão e transformação dos movimentos e muita técnica. Ela vai mais além, afirmando que:

A improvisação requer do bailarino mais habilidade e experiência profissional do que para executar uma estrutura coreográfica fechada porque a estrutura exige o aprendizado de movimentos previamente definidos (...) muito mais repertório, vocabulário de movimentos e a capacidade de lidar com a criação e a interpretação no momento de sua execução, transformando, renovando e descobrindo, a cada instante, novos caminhos. (LEAL, 2012, p. 59)

E ainda ressalta que a técnica de improvisação pode ser comparada a qualquer outra técnica de dança, mas que, é necessária uma alta e vasta pesquisa prática e teórica, ou seja, é preciso uma dedicação e esforço ímpar do bailarino ou intérprete-criador.

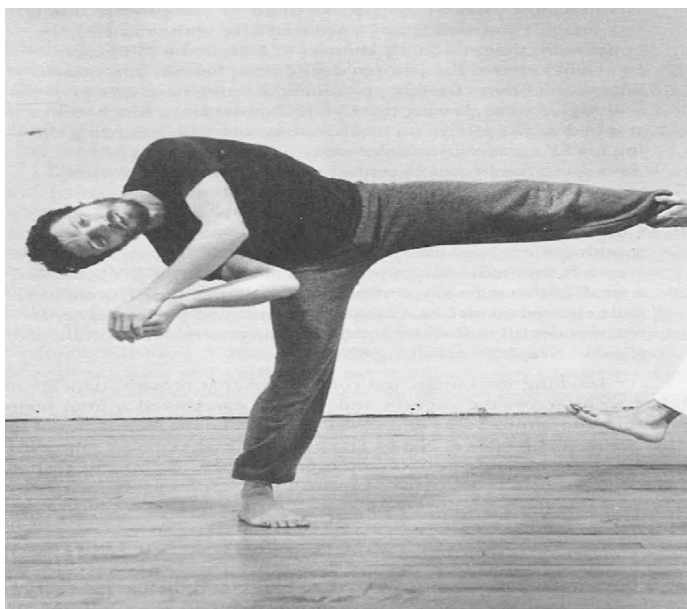
Leal (2012) considera a improvisação como técnica, em verdade, como técnicas integradas de preparação corporal, interpretação e criação – aspectos que caminham juntos – mas que, em um processo, podem ter ênfases diversificadas em determinados momentos.

Nesse contexto, voltamos à atenção para a técnica chamada Contato Improvisação, surgida nos EUA e criada por Steve Paxton, no início dos anos 70, no marco da dança pós-moderna, sendo amplamente disseminada fora do âmbito artístico por vários países do mundo como uma nova “dança social”. Apresenta uma metodologia baseada no toque e na expansão das percepções para o desenvolvimento de um diálogo físico, profundo e espontâneo, segundo Neder

(2005), na qual duas ou mais pessoas brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado.

A seguir, uma imagem do criador do Contato Improvisação, experimentando o contato improvisação no corpo:

Imagem 3: Experimentação de Steven Paxton.



Fonte: Terry O'Reilly (1977).

Neder (2005) aprofunda o entendimento da conceituação da técnica de Paxton, quando explica que o Contato Improvisação é determinado por duas pessoas ao mesmo tempo, que improvisam livremente, tentando não impedir o trabalho do outro. E segue explanando que para os espectadores que assistem o improviso, há um diálogo físico que pode ir desde a imobilidade até um alto nível de virtuosismo, e, as razões para a mudança na escala de movimento ou qualquer outra mudança podem ser analisadas a partir do nível emocional, físico ou psicológico, ou vários níveis de forma simultânea.

3.2. Conceituando *Tuning Scores*

A *performer de improvisação* norte-americana - Lisa Nelson - desenvolveu uma abordagem à composição espontânea e performance sob o nome de “*Tuning Scores*”, termo que, traduzido literalmente, significa Pontuações de Sintonia ou Pontuações de Ajuste.

Tuning Scores, de acordo com a artista, é um formato único de investigar o movimento, composição, comportamento humano e comunicação. Através da utilização dos nossos múltiplos sentidos, movimento e linguagem, grupos de qualquer tamanho podem desenvolver uma forma de trabalhar em conjunto, o que pode ser divertido e envolvente, sintonizando, assim, hábitos criativos, inclinações físicas, e do próprio espaço, podemos desenvolver uma tomada de imagem como uma extensão das percepções próprias de cada participante do grupo.

Tuning Scores podem ser adaptadas a diversos grupos de pessoas, oferecendo pesquisa de composição para artistas de trabalho, prática artística a não-artistas, e habilidades de comunicação criativas para grupos, isto é, são explorações de fácil compreensão como compomos a percepção através de ação; em outras palavras, nós aprendemos como o que vemos está indissociavelmente ligada à forma como vemos, através de nossas camadas multissensoriais de observação. Em "*tuning*," ou “sintonia”, praticamos juntos, usando tanto o movimento quanto as chamadas verbais. Através deles, nós comunicamos nossos desejos, nossa imaginação e nossa memória, em um espaço de imagem compartilhada. Desta maneira, com este material, a arte - ao vivo - é composta pelo grupo.

3.2.1. Início.....Pausa.....Substituir.....Pausa.....e.....Reverso

Retomando a técnica de Lisa Nelson, ao começar a organizar o *feedback* que recebia do seu corpo com estímulos visuais, Lisa relata que ao sentir seus músculos que movem seus olhos, a ação, a sensação de mudar de foco de longe para perto, a pressão nos olhos, foram uma grande sensação e usou esse *feedback* como experimento do que estava a vir, mas sempre afirmando que os sentidos suportam um ao outro, nada está isolado, perdido, mas uns mais aguçados que outros para a sua experiência pessoal.

Imagem 4: Imagem extraída do vídeo da performance *Attentionography* (Sesc Pinheiros- SP, Brasil, 2014).



Fonte: Conectdance.com.br

A artista relata que quando escolhemos um local para dançar usando a visão como estímulo, é preciso que o ambiente acione a interação. “Os olhos podem performar como uma dupla função, uma comunicativa e receptiva”, podendo recorrerlos para acessar os pensamentos e podendo usar também para interagir com quem observa a performance e assim o expectador saber que o *performer* fala com ele”, conclui Lisa. Esse discurso concorda com o pensamento do sociólogo e antropólogo francês Le Breton (2009) quando ele afirma:

O olhar toca o outro e este contato está longe de passar despercebido no imaginário social. A linguagem corrente o comprova: acariciamos, metralhamos, inspecionamos com o olhar, exercendo força sobre o olhar alheio. Ele pode ser penetrante, agudo, cortante, incisivo, cruel, indecente, carinhoso, terno, meloso. O olhar transpassa e fixa a pessoa no lugar onde está. (...) é poder sobre o outro, pois manifesta certa ascendência sobre sua identidade, causando-lhe um sentimento de não mais pertencer a si mesmo, de estar sob influência...(...) No rosto do outro, o olhar encontra uma moral a preservar, uma intimidade a respeitar. (LE BRETON, 2009. p.215-216).

Segundo Lisa, seu método de trabalho utilizando o sentido da visão ocorreu de forma lenta, pois começou com a ênfase na visão, no entanto, gradativamente, foi envolvendo todos os outros sentidos. A artista conta que:

Antes de sua performance, ao entrar em uma ala antes da apresentação, observa a arquitetura, o comportamento dos expectadores, tudo que compõe o ambiente. E quando tem sorte alguma coisa acontece que captura sua atenção e ela cria a imagem, não existe imagem sem a participação do *performer* e então abre um diálogo entre os sentidos, eles se dão apoio e colaboram para ajudar a completar a imagem, a imagem o *performer* se torna. Ao se engajar no processo de performance estimulando o *awareness* com a visão, utilizando também de uma estrutura para as performances. (NELSON, 2014)

Em uma de suas performances, a artista traz o sentido da visão para a cena ela relata seus sentidos procura todas as direções e percebe quando uma mulher entra no espaço e passa a interagir com ela a observando. Ela aborda que seus olhos foram “sequestrados” pela mulher, ela não passa a interagir com o seu olhar, mais com seu salto, seu vestido e as curvas de seu corpo e quando a mulher vai embora ela interage com o seu caminhar, como o vento toca em seus cabelos e seu peso quando para.

Ao ler o depoimento da Lisa, podemos perceber que temos a possibilidade de sermos estimulados pela visão e trabalharmos a improvisação por esse viés. Ao criar o *Tuning Scores*, Nelson (2014) se baseou na percepção do observador e na criação a partir das sensações dessas observações. Ela também utiliza de pequenos comandos como: início, pausa, substitua, pausa, reverso, como uma edição de vídeo, o corpo passa a editar o movimento durante os estímulos. Nesses comandos, ela utiliza pequenos subtítulos para orientar os participantes do *Tuning Scores*.

A descrição dos comandos do *Tuning Scores* segue abaixo:

Início. Nesse ponto, Lisa Nelson começa e pede para que seu sentido da visão se transmita em todas as direções e então deixe esse sentido estimular seu corpo.

Pausa. Sentir seu corpo expandindo para quietude, sem pensamentos, pare e recomece.

Substitua. Ser consciente do *awareness*, finalizar e continuar.

Pausa. Momento de captar a enchente de energia cinética.

Reverso. Fim do fragmento.

Uma frase marcante na fala da coreógrafa Lisa Nelson em um fragmento do experimento *Tuning* é quando ela pergunta e responde ao mesmo tempo: “Quando você está me assistindo, você está improvisando? Para mim, é claro que você está.” (Nelson, 2014). Para meu estudo corporal, esse questionamento dela é o que se aproxima da minha forma de ver o contato improvisação.

Imagem 5: “Go” por Lisa Nelson e Scott Smith após uma proposição *Tuning Scores* (2012).



Fonte: Serralves.pt (janeiro, 2012).

Para ilustrar que o *Tuning Scores* pode ser aplicado tanto artisticamente como também dentro de uma metodologia em sala de aula para o público de ensino médio, apresentamos imagens de uma aula do *Tuning Course*, ministrada em 2005, na Naropa BFA University - instituição localizada em Boulder, no Estado do Colorado, EUA - na qual os alunos estão experimentando a técnica acima mencionada.

Imagem 06: Aula em grupo da Técnica Tuning Scores



Fonte: Ken Miller (2005)

Imagem 07: Aula com formação de trios utilizando a Técnica Tuning Scores



Fonte: Ken Miller (2005)

A mente organiza padrões, estímulos, observa para seguir o que esta vendo, seus olhos, sua percepção, cada um com uma proposta diferente, está recebendo um estímulo e, desse modo, vai estimulando o *performer* e essa atenção/percepção gerada precisa de uma maior concentração, pois, em seguida, pode vir outro estímulo.

Para Nelson (1996), esse método melhora o foco e como é difícil se ligar a um estímulo pela visão consegue torná-lo um estímulo. Dessa forma, a intérprete-criadora define o seu trabalho *Tuning Scores* como uma possível preparação para a

cena como também ela é a cena. Como mostra a imagem a seguir, onde os bailarinos à direita, utilizam-se do olhar para se comunicar e performar.

Imagem 08: Workshop do Laboratório Tuning Scores com Karen Nelson (2010)



Fonte: Youtube.com (dezembro de 2010)

Aproximando meu tema – a pesquisa *Tuning Scores* - de uma possível aplicação da técnica para um contexto escolar, e, concordando com o pensamento de Strazzacappa (2001) e Arruda (1988), quando articulam que: “o indivíduo age no mundo através de seu corpo, mais especificamente através do movimento e que é o movimento corporal que possibilita às pessoas se comunicarem, trabalharem, aprenderem, sentirem o mundo e serem sentidos.” No entanto, até os presentes dias, sabemos que existe ainda bastante preconceito contra o movimento, porque os adultos, em sua maioria, não se movimentam e reprimem a soltura das crianças, o que vai desde a educação familiar e se estende à escola. Strazzacappa (2001) enfatiza que:

“a noção de disciplina na escola sempre foi entendida como “não-movimento” e que o conceito para pais e professores, por muito tempo, é que as crianças educadas e comportadas eram aquelas que simplesmente não se moviam. (...), mas hoje, nas escolas da rede pública das grandes cidades, esta realidade não mais existe. Apesar da ausência destas atitudes disciplinares, a idéia do não-movimento como conceito de bom-comportamento prevalece. Muitas escolas aboliram as filas e os demais símbolos de respeito a diretores e professores; no entanto, foram criadas outras maneiras de se limitar o corpo, pois, o movimento corporal sempre funcionou como uma moeda de troca, a escola distorce a compreensão de movimento quando faz com que a imobilidade física seja vista como punição e que a liberdade de se movimentar é um prêmio.” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 69-71)

Portanto, pensando no viés da licenciatura em dança, ao inserirmos atividades corporais artísticas na escola com o foco em exercitar a criação dos alunos, uma mudança significativa é percebida nas atitudes de crianças, jovens e professores na escola, pois a dança dentro do espaço escolar deve buscar, além do desenvolvimento das capacidades motoras das crianças e adolescentes, suas capacidades imaginativas e criativas.

4. Considerações finais

Ao abordar a preparação do *Tuning Scores* e estudar a respeito, percebemos que a sua metodologia pode ser levada à sala de aula e passada de forma lúdica aos alunos, podendo estimular a visão e abordar esse estímulo não pelo senso crítico, ou seja, não pelo receio que observando em sala de aula do aluno discordar do professor, mais pela experiência que determinada cena fez o seu corpo sentir.

Utilizar da visão como estímulo pode ser uma opção em sala de aula, pode ser um recurso para os alunos que não participam das atividades, por timidez, por não sentirem-se confortáveis em relação ao seu próprio corpo ou em relação ao toque, ao abordar essa opção para a sala e torná-la mais inclusiva perante a essas situações. Segundo Porpino (2006), é a partir do olhar, do emocionar pela apreciação, que a dança é capaz de produzir descondicionamento do modo cotidiano de ver o espectador. Estimular o fator curiosidade pela visão pode ser um recurso a ser utilizado em sala de aula, como sugerido por Damásio (2001), podemos utilizar o sentido da visão para usar o espaço para descobrir percursos, trajetórias, distâncias e perceber também o corpo no espaço.

Quando o ensino da dança nos fez pensá-lo como uma necessidade essencial e latente para os alunos como forma de despertar um dançar que pudesse fazer emergir o entusiasmo pela vida ao invés da monotonia da repetição de passos de uma técnica específica. (PORPINO, 2006, p. 96)

Como citado acima, ao despertar o lado curioso do aluno, naturalmente, ele vai buscar saber o que aquela dança significa. Uma característica já existente do público é o “querer” um significado, uma explicação para o que está acontecendo, quando, às vezes, é preciso apenas deixar aquela dança entrar pelos olhos e reverberar na mente e corpo.

Abordar a visão ou o “contato negativo” como tratado neste texto pode-se também aproveitar de uma possibilidade e vertente pouco adotada do contato e improvisação em sala de aula, pois uma de suas possibilidades seria a sua abordagem como porta de entrada para o toque do contato e improvisação como também de outras danças a serem reverberadas no corpo do aluno.

5. Referências Bibliográficas

- BANNES, Sally. **Terpsichore in Sneakers - Post- Modern Dance/** First Wesleyan Paperback, 1987.
- BULL, Richard Niles. On structural improvisation. **Contact Quarterly**. V. 24 n. 1, p. 26-37. Primavera. 1999
- DAMASCENO, Letícia. **A dança e as implicações da memória involuntária**. ANDA (Anais do II congresso nacional de pesquisadores da dança), Julho, 2012.
- DAMASIO, Claudia (2001) “**A Dança para Crianças**” em **Lições de Dança 4/** org. Pereira, R. e Soter, S. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed. p. 223-246.
- GIL, José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Relógio D’agua Editores. 2001.
- LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume: A Dança pelos sentidos**, São Paulo, Annablume, 2012.
- LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.
- LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador/** Lenora Lobo e Cássia Navas- Brasília: LGE Editora, 2003 / 2º Edição, 2007.
- NEDER, Fernando. **Origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons**. Trabalho desenvolvido na disciplina Evolução da Dança. Curso de Artes Cênicas, UNIRIO-CLA, 2005. Disponível em: <<http://contactinrio.jimdo.com/homepage/afinal-de-contas-o-que-%C3%A9-contato-improvisa%C3%A7%C3%A3o-after-all-what-contact-improvisation-is/>> acesso em: 16 jun. 2016
- NELSON, Lisa. **The Senses. Writings on Dance, Exploring the new dance aesthetic**, Summer 1995/1996.
- NELSON, Lisa. **Fragment of a tuning run, Contact Quarterly**, Winter/Spring 2014.
- NOVAK, Cynthia J. Some thoughts about dance improvisation. **Contact Quartely**. V. 22 n. 1, p. 17-22. Inverno. 1997
- PORPINO, Karenine de O. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética/**Natal, RN: EDUFRN- Editora da UFRN, 2006.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban/ Lenira Peral Rangel**. Campinas, SP: [s.n], 2001. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000223233>>

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. Cad. CEDES [online]. 2001, vol.21, n.53, pp.69-83. ISSN 0101-3262. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-32622001000100005>.

TURNER, Robert. **Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power**, 2008

ZAMBRANO, David, TOMPKINS, Mark & NELSON, Lisa. Need to know – a conversation about improvisation performance. **Contact Quarterly**. V. 25 n. I, p. 29-41. Inverno. 2000

<<http://www.artsjournal.com/dancebeat/2013/11/two-masters-of-improvisation/>> acesso em 20 mai 2016.

<<http://www.conectdance.com.br/videos>> acesso em 22 mai. 2016.

<<http://www.physicalintelligence.org/movement-arts/teaching/>> acesso em 16 jun. 2016.

<<http://www.serralves.pt/pt/actividades/go-de-lisa-nelson-e-scott-smith/>> acesso em 22 mai. 2016.

<<https://tuningscoreslog.wordpress.com/about/>> acesso em 16 jun. 2016.