

INVESTIGANDO AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE O JOGO E A DANÇA A PARTIR DE UM PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO

Jeyssi Luiza Nascimento Santos (Universidade Federal de Alagoas – UFAL)¹

Angélica Maria Alves (Universidade Federal de Alagoas – UFAL)²

Kamilla Mesquita Oliveira (Universidade Federal de Alagoas – UFAL)³

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo criativo *Obscuricenicidades*, um dos resultados cênicos desenvolvidos dentro do Programa de Extensão Corpo Cênico da UFAL, propondo uma reflexão sobre a relação dos jogos nas artes cênicas. O processo vivencial de construção colaborativa dessa criação cênica instigou duas das discentes-criadoras no aprofundamento destas vivências dentro do âmbito da pesquisa, resultando em uma iniciação científica. E o objeto de estudo escolhido pelas pesquisadoras refere-se ao potencial do jogo e da improvisação dentro do âmbito da criação artística, e mais especificamente dentro da criação colaborativa em Dança. Jogar, improvisar e dançar por vezes se mesclam em uma mesma ação que gera e/ou potencializa a cena dançada e nos motiva a investigar as especificidades e contaminações existentes entre esses elementos: jogo, improviso e dança.

PALAVRAS-CHAVE

Dança; jogo; improvisação; criação; processo colaborativo.

ABSTRACT

This research investigates the creative process *Obscuricenicidades*, one of the scenic results developed within the UFAL Scenic Extension Program, proposing a reflection on the relationship of games in the performing arts. The experiential process of collaborative construction of this scenic creation instigated two of the student-creators to deepen these experiences within the scope of the research, resulting in a scientific initiation. And the object of study chosen by the researchers refers to the potential of the game and improvisation within the scope of artistic creation, and more specifically within the collaborative creation in Dance. Playing, improvising and dancing are sometimes mixed in the same action that generates and /

¹ Graduanda no curso de Licenciatura em Dança – UFAL, bailarina. E-mail: jeyssiluiza12@gmail.com

² Licenciada em Dança – UFAL, bailarina e professora de dança. E-mail: amaangelmaria@gmail.com

³ Doutora em Artes da Cena – UNICAMP, bailarina e docente em Dança na UFAL. E-mail: kamillamoliveira@yahoo.com.br

or enhances the danced scene and motivates us to investigate the specificities and contaminations that exist between these elements: game; improvisation and dance.

KEYWORDS

Dance;game;improvisation;creation;collaborative process.

Corpos impedidos de se tocarem. Encontros substituídos por afastamentos. Planos e estreias adiados. Palcos vazios. todo esse contexto pandêmico trouxe em algum grau para as artes cênicas uma inércia criativa; uma carência de trocas; uma incompletude da essência desta arte que se faz no encontro, na emanção constante da presença. Como produzir arte, e pesquisar de fato uma arte presencial em um momento em que os encontros não se fazem. Há de se recriar, ao menos temporariamente, um novo modo de fazer. E nesse fazer que se vai construindo, são tantas as dificuldades e diferenças que nos afastam ainda mais. Afinal, poder estar isolado e realizar arte/pesquisa em situação de confinamento, por mais angustiante e solitário que possa parecer, é um privilégio. Poder se dedicar à arte em um espaço adequado; sem interrupções; com conforto e suprimento de necessidades básicas de sobrevivência. Todos de fato podemos fazê-lo?

Isolar-se com um mínimo de comunicabilidade com o mundo e com os pares artísticos. Celulares, computadores, redes de internet, dados móveis. Todos de fato podemos estar em rede? As artes cênicas se fazem na mesma essência do que nos faz humanos - seres relacionais - sedentos de relações; de afetos que nos atravessem; de trocas que nos construam. Há mais de um ano as redes estão ainda mais difíceis de se sustentarem; as trocas interrompidas; menos afetos; construções comprometidas. Comprometimento de nossas criações; de nossas pesquisas; de nossos fazeres vitais.

O isolamento social traz à tona o quanto as diferenças sociais amplificam os isolamentos e o quanto o fazer vital e relacional da arte também se afeta por condições socioeconômicas que podem ou não garantir um teto, um estômago cheio, um dispositivo e uma rede de internet que permitam ao indivíduo o direito básico de existir relacionalmente nesse novo contexto.

Rodeadas por essas e outras dificuldades potencializadas pela pandemia, há uma teimosia em querer fazer o que nos é vital, e isso nos move a continuar fazendo e criando novas maneiras de fazer. Um congresso de artes cênicas em formato completamente on-line, nos parece um tanto bizarro em um primeiro momento, pois como pode um encontro acerca de artes do encontro se fazer sem encontros reais? Mas não deixa de ser uma maneira de

fazer-se (ainda que muito aquém do encontro real) e de estabelecer trocas e afetos ainda que virtuais, minimizando a carência e o isolamento. A presente pesquisa iniciou-se em uma sala de trabalho repleta de pesquisadores-bolsistas de um programa de extensão que já não existe mais. Cortes de verbas que afastam esses pesquisadores cada qual na sua trajetória de sobrevivência. A extensão se transforma em pesquisa e as dez bolsas se convertem em apenas uma bolsa de iniciação científica e uma pesquisadora-voluntária. Dois dos onze corpos de outrora se dispõem a pesquisar, registrar e divulgar os resultados que o encontro potente de onze corpos dançantes gerou como afetação, não somente em onze indivíduos, mas também no curso, na universidade, na cidade e no âmbito cultural habitado por esses onze corpos relacionais. E dar voz a esses onze corpos é algo que nos move a continuar fazendo, na ânsia de que os fazer não cesse, e que outros corpos, ainda que por meio deste artigo se afetem pelas trocas e discursos criados por esses vários corpos que compõem o presente trabalho.

Corpos que dançam, refletem sobre suas danças e possuem poder de fala acerca dessas reflexões – esses corpos políticos dançantes foram uma constante busca ao longo de todo o processo de criação do trabalho *Obscuricenidades*. Mas poderíamos começar a destacar a politicidade dos Corpos desde a instauração do Programa de Extensão *Corpo Cênico da UFAL* – uma conquista de caráter político dos Cursos de Dança e Teatro dentro da universidade. *Corpo Cênico* é um programa de Extensão Universitária voltado à formação artística, pedagógica e técnica continuada de seus integrantes; à produção, pesquisa e difusão das artes da cena; integrado aos programas de extensão dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UFAL; com projetos artísticos-pedagógicos renovados anualmente e coordenados por docentes lotados nestes cursos; integrados por estudantes bolsistas destes cursos e por interessados em geral, de acordo com os projetos de produção e/ou pesquisa cênica em vigor; responsável pela produção anual de obras cênicas. Dentro deste programa foi desenvolvido o Projeto *Corpo-em-Arte: Investigações criativas em Dança Contemporânea*, integrado por discentes do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, no qual foi desenvolvido coletivamente o espetáculo *Obscuricenidades*.

Ressaltamos que o Programa de Extensão *Corpo Cênico* teve como metodologia de trabalho primordial a descentralização da figura do coreógrafo, possibilitando o trabalho colaborativo e coletivo, permitindo aos bolsistas atuarem como intérpretes-criadores, além de se colocarem também como pesquisadores de seus próprios processos, o que contribui na formação acadêmica dos mesmos, incentivando-os a refletir sobre a importância de complementar os conhecimentos obtidos na sala de aula, articulando o ensino à pesquisa e à

extensão; desfazendo as possíveis dicotomias existentes entre a teoria e prática e entre as posições de artista e docente.

O processo vivencial de construção colaborativa dessa criação cênica instigou duas das discentes-criadoras no aprofundamento destas vivências dentro do âmbito da pesquisa, resultando em uma iniciação científica. E o objeto de estudo escolhido pelas pesquisadoras refere-se ao potencial do jogo e da improvisação dentro do âmbito da criação artística, e mais especificamente dentro da criação colaborativa em Dança. Criar, dançar e refletir colaborativamente sobre esse fazer desses corpos distintos também caracteriza um ato político que atravessa essa pesquisa.

Um Modo de Fazer ao Fazer-se

A escolha metodológica desta pesquisa se caracteriza como uma pesquisa performativa ou pesquisa guiada pela prática (HASEMAN,2006), haja visto que não há uma nítida separação entre o objeto de estudo e a prática metodológica da pesquisa, já que as pesquisadoras se colocam simultaneamente na vivência e observação do processo de criação que provoca e embasa essa pesquisa.

Embora haja a construção de procedimentos e ferramentas metodológicas comuns às pesquisas tradicionais, a pesquisa performativa assume um caráter de se fazer permeado constantemente pela prática. Nesse ínterim, as pesquisadoras não apenas observam o processo, mas vivenciam-no constantemente ao longo dos ensaios, apresentações, artesanias dos diários de criação; e refletindo constantemente essa prática por meio das leituras e discussões acerca do processo com os demais interpretes-criadores e com as impressões captadas pelo público.

Os modos se apresentam como regras e condutas que culminaram em estratégias, nesse constante trânsito entre prática e reflexão, vai se construindo essa pesquisa que se organiza em dois planos de trabalho distintos: um deles é mais focado na catalogação dos diversos jogos que atravessam o processo de criação do espetáculo, embasando-se inclusive nas quatro categorias dos jogos elencadas por CAILLOIS (1990): agôn, alea, mimicry e ilinx e suas possíveis relações com os jogos cênicos; além do embasamento na obra basilar sobre jogos de HUIZINGA (1996) - Homo Ludens.

O outro plano de trabalho foca na investigação da improvisação como uma das formas de jogo que permeia todo o trabalho cênico *Obscuricidades*, tendo como um dos principais referenciais teóricos a obra de GUERRERO (2008) - Formas de Improvisação em Dança.

Portanto aglutinação nessa pesquisa refere-se a ficar fortemente ligado de maneira que as diferenças se juntam e se completam no fazer coletivo resultando em algo inteiro no qual não se consegue identificar os componentes iniciais, e foi nesse processo de aglutinação que a os diversos desejos investigativos das intérpretes-criadoras foram se amalgamando e constituindo colaborativamente o espetáculo *Obscuricenidades* do qual falaremos brevemente a seguir.

A Criação em Dança: Obscuricenidades

Criação: aquilo que se produz, que se realiza - a obra, assim destacamos o caráter colaborativo da criação do espetáculo que já se faz coletivo e compartilhado desde a escolha do nome que intitula o nosso processo criativo.

Obscuricenidades... Verbetes ausente no dicionário da língua portuguesa, mas que habitou a imaginação dos criadores ao longo do processo. É uma mistura de várias possíveis palavras unidas simbioticamente em um amálgama sonoro que nada pretende significar, mas apenas nomear essa criação que se materializa como resultado cênico do Projeto Corpo-em-Arte: investigações em Dança. *Obscuricenidades* passeia prioritariamente por essa linguagem, embora não deixe nunca de borrar os limites entre a dança, o teatro e a performance. Mas inegavelmente são os corpos dançantes que constroem o espetáculo. Corpos que pensam, se questionam e investigam possibilidades por meio do movimento. E é justamente a partir destes pensamentos, questões e investigações que surge colaborativamente a obra.

Obscuricenidades, surge a partir de inquietações e fascínios acerca do Tempo Presente. Não se pode fugir ao Tempo Presente. Dádiva de Chronos, Tempos anacrônicos. Afinal, do que se trata o Presente? O que seria essa tal “Contemporaneidade”? Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? ” (AGAMBEN, 2009, p.64).

Provocados pelas questões levantadas por Agamben, e alimentados pelas metáforas das luzes e escuridões que habitam nossos Tempos, lançamo-nos na aventura de dançar tais metáforas, e questionar com nossos corpos, buscando investigar coletivamente a obscuridade que nos ronda e nos fascina a dança-la.

O grupo cria então uma série de acordos prévios ancorados na exploração criativa de jogos cênicos explorados anteriormente em laboratórios. Desses jogos, novas formas de jogar,

novas regras vão sendo criadas coletivamente. E tais regras criam um roteiro dramaturgicamente no qual escuro e luzes ajudam a compor a dramaturgia dançada por aqueles onze corpos em cena. Mas tais regras, tais acordos são apenas estopins iniciais desse jogo-espetáculo que vai se recriando em tempo real a cada nova apresentação cênica, exigindo de cada intérprete e também do público um estado de prontidão constante para estar permanentemente em jogo.

Entre o jogar e o dançar

O Plano de Trabalho intitulado *Levantamento de Dados no programa de extensão corpo cênico/dança da Universidade Federal de Alagoas* e desenvolvido pela discente-pesquisadora Angélica Maria Alves tem como objetivo geral: Investigar a relação da dança com os jogos, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Obscuricidades*.

Um dos procedimentos elencados pela pesquisadora foi a catalogação dos diversos jogos que atravessaram o processo de criação do espetáculo, embasando-se inclusive nos jogos arcaicos gregos: *agôn, alea, mimicry e ilinx* e suas possíveis relações com os jogos cênicos; descrever os procedimentos utilizados no processo criativo *Obscuricidades*; e por fim, produzir o relatório⁴ final. Para a coleta de dados foram usados os seguintes procedimentos: análise dos diários de bordo e leitura dos textos referentes aos jogos nas artes cênicas.

Antes de falarmos sobre a relação dos jogos arcaicos e as cenas do processo criativo, é pertinente apresentarmos, de maneira sucinta, o conceito abordado por Johan Huizinga no seu livro *Homo Ludus*.

De modo geral, após a leitura do livro de Huizinga, pudemos perceber que a palavra *jogo* não é universal, cada povo, a partir de suas perspectivas, dá sentidos e significados diferentes. Para este artigo, queremos deixar uma breve citação do autor, lançando uma pequena degustação do termo *Jogo*, instigando assim, o desejo nos caros (as) leitores (as) para mergulharem no universo dos jogos. Segundo Huizinga:

(...) o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida cotidiana". Assim definida, a noção parece capaz de abranger tudo aquilo a que chamamos "jogo" entre os animais, as crianças e os adultos: jogos de força e de destreza, jogos de sorte, de adivinhação, exibições de todo o gênero. Pareceu-nos que a categoria de jogo fosse suscetível de ser considerada um dos elementos espirituais básicos da vida. (HUINZIGA, 2012, p.24).

⁴ O aluno bolsista do PIBIC deve entregar dois relatórios, um parcial e outro após a finalização da pesquisa.

Após entendermos o conceito do termo citado acima, tínhamos outras inquietações: saber qual a relação dos jogos com as artes cênicas? E que tipo de jogos podem ser usados em um processo criativo? Acreditamos que essas perguntas impulsionaram o desejo de mergulharmos nesta pesquisa e descobrir possíveis relações entre a dança e o jogo.

Desta forma, ao buscarmos na plataforma *Google acadêmico* por: os jogos nas artes cênicas e os jogos na dança, encontramos artigos nas seguintes áreas: teatro, música, pedagogia e educação física e pouquíssimos na área da dança⁵. É interessante perceber que durante esta busca, quando se fala do jogo na dança, a maioria dos artigos estão relacionados ao caráter improvisacional, ou seja, a improvisação como um jogo.

Abaixo segue a tabela com a relação das cenas com as categorias de jogos segundo Roger Caillois. Essas cenas foram nomeadas consensualmente pelos integrantes do projeto, e a relação delas com os jogos foi feita após a leitura do texto *Os jogos e as artes: agôn, alea, mimicry e ilinx e os processos de criação artística*, de Miguel Luiz Ambrizzi (2012).

Por meio dessa catalogação das cenas, foi possível perceber que todas as cenas que compõem o espetáculo possuem algum caráter de jogo, por vezes relacionado apenas a uma categoria de jogo ou ainda mais frequentemente, a combinação de categorias distintas de jogos. E é esse estado permanente de jogo que vai desenhando as nuances dramáticas do espetáculo.

<i>Agôn</i>	<i>Alea</i>	<i>Inlix</i>	<i>Mimicry</i>
Segmentados	Procissão	Escuridão	Segmentados
Atravessamentos	Atravessamentos	Atravessamentos	Escuridão
(de) formados	Às cegas	Às cegas	Dança sobre o nada
Grito	(de) formados		

Segundo Roger Caillois (1986) citado por Lara e Pimentel (2006, p. 180), esses jogos se caracterizam na seguinte tipologia:

⁵ Durante a pesquisa, focamos apenas nos artigos relacionados com a dança, assim como também não é nosso propósito fazer uma descrição dos jogos abordados em cada artigo pesquisado, desta forma, colocamos aqui como sugestão de leitura dois artigos, caso os leitores sintam a curiosidade de conhecer esses jogos, os artigos são: *A Dança, o Jogo e a Improvisação: Estratégias de Criação e Ensino (2011)*, do autor Ítalo Rodrigues Faria e *Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramática na dança contemporânea* (sem data) da autora Lígia Tourinho.

Agon (competição – a ambição de triunfar graças apenas ao próprio mérito em uma competência regulamentada), ilinx (a busca de vertigem), mimicry (simulacro – o gosto por uma personalidade alheia) e alea (sorte – a renúncia da vontade em benefício de uma espera ansiosa e passiva do destino). (CAILLOIS, 1986 apud LARA; PIMENTEL, 2006, p. 180).

Desta forma, pudemos perceber que é possível as relações de aproximação dos jogos com as artes cênicas, especificamente, com a dança. Acreditamos que ao estabelecermos esta aproximação dos jogos com as artes cênicas, encontramos, de certo modo, um sentido para o nosso processo criativo *Obscuricidades*.

Vale ressaltar que à medida que íamos entendendo o sentido de cada jogo arcaico descrito por Caillois, o nosso processo criativo ficava mais rico e produtivo, pois como não tínhamos a figura uma diretora/coreógrafa, a contribuição para cada cena vinha dos intérpretes- criadores do projeto Corpo-em-arte.

Desta maneira, acreditamos que embora haja imprevistos quando se trabalha em grupo, foi possível desenvolver um trabalho colaborativo bastante produtivo ao longo de 1 ano e 6 meses, com diversas apresentações cênicas que compuseram o cenário da dança contemporânea em Maceió, com destaque para eventos de relevância cultural na cidade tais como *Aldeia Palco Giratório SESC-Maceió* e *Teatro Deodoro é o Maior Barato*.

Abaixo destacamos algumas imagens do *Obscuricidades* que mostramos cenas fazendo relação com os nomes dos jogos segundo Caillois.

Cena Escuridão⁶

⁶ Esta cena acontece sem nenhuma luz cênica. A cena começa com Ione no nível alto acendendo um fósforo, e aos poucos vai descendo para o chão até a chama se apagar em frente aos seus olhos. Em seguida, de uma por uma: Jeyssi, Thatiana, Maria e Ângela, acendem lanternas que vão serpenteando todo o espaço da sala preta ao som de cigarras. Depois de aproximadamente 10 minutos as luzes cessam e a música pára.



Fotografia de Fernando Ferreira (2019).

Cena: Segmentos⁷

⁷Segmentos: são pequenas sequências criadas a partir de uma articulação óssea ou segmento corporal. Quando termina a cena da Escuridão, Thatiana foca a luz de sua lanterna nas costas de Angélica e Cássia. Debruçadas no chão (numa posição que lembra um caracol), ambas mexem suas escápulas e ombros simultaneamente, depois elas sobem o tronco e sentam-se. Aos poucos, cada uma apoia uma de suas mãos sobre a escápula da outra, ou seja, Angélica apoia sua mão direita na escápula da Cássia e vice-versa. Continua com o foco de movimentação nas escápulas, porém as mãos que guiam o movimento. Toda a movimentação acontece ao som de um instrumental de piano e quando este acaba, a movimentação das escápulas também cessa. Thatiana apaga sua lanterna.



Fotografia de: Fernando Ferreira (2019).

Cena: Atravessamentos⁸

⁸ Andamos e corremos de um lado para o outro da sala branca, tocando nas paredes. Essas andadas e corridas surgiram a partir do exercício de mímica durante o Programa Corpo Cênico. E uma das regras era que quando estivéssemos cansados escolhêssemos entre duas alternativas: ir para o nível baixo e rastejar e/ou pausar. A Ione estava encostada na parede (era a única a ficar nesta posição) e com os olhos vendados. Aos poucos ela ia andando pelo espaço cênico. Quatro regras foram estabelecidas neste jogo: 1^a Quando ela cruzasse nosso caminho, tínhamos que mudá-la de direção; 2^a Quando Ione cruzasse comigo (Angélica) eu a conduziria até o outro lado da sala e em seguida o condutor da “cega” seria o Fagner, ele levaria Ione até o final da sala; 3^a Jeysi a pegaria no colo e a levaria para outro espaço da sala; 4^ao Jailton pegaria a Ione pelos braços a colocaria em



Fotografia de Jorge Vieira (2019).

Cena (de) formados⁹



seus ombros e correria com ela até o centro do espaço cênico, quando esta ação acontecesse todos nós correríamos para a parede e ficaríamos parados, deixando visível o som da nossa respiração.

⁹ Esta cena acontece simultaneamente com a cena anterior *Às Cegas*. Enquanto Ione faz seu solo, nós os (de) formados estávamos no chão parados em uma pose que cada intérprete criava nos ensaios. Nesta cena/jogo a regra era a seguinte: todos não podiam se mexer ao mesmo tempo; apenas dois intérpretes deveriam se mexer ao mesmo tempo e quando terminasse a movimentação deveriam pausar ambos ao mesmo tempo; quando dois intérpretes pausassem, a próxima movimentação era apenas de outro intérprete sozinho, este deveria se movimentar com deslocamento. Portanto, a movimentação deveria ir se alternando entre uma dupla e individual. Esta cena termina quando a música do solo da Ione vai terminando. Ione deixa sua respiração visível em seu

Fotografia de Jorge Vieira (2019).

Cena Às Cegas¹⁰

corpo e começa a bater com o pé, três vezes, e todos nós, como répteis, íamos rastejando até chegar nela e farejar as suas pernas. Em seguida, íamos para direções diferentes, espalhados no espaço cênico e começávamos as nossas sequências, algumas no nível alto e outras no nível baixo.

¹⁰ Começamos a descer pela parede, com os olhos fechados, lentamente, aos poucos vamos tirando as mãos do rosto e depois íamos meio que tateando o ar até chegar ao chão. Batendo nossas mãos no chão, produzimos um som de percussão, e quando a professora Kamilla soava um apito três vezes, parávamos de bater no chão, até deitarmos (de) formados e começa, então, o solo da Ione. O solo da Ione foi construído a partir de gestos "surrupitados" de nós, intérpretes criadores. Estes gestos foram das sequências criadas para a cena Dança sobre o nada.



Fotografia de Jorge Vieira (2019).

Cena Dança sobre o nada¹¹

¹¹ Nesta cena criamos uma sequência coreográfica a partir das frases retiradas do Livro Sobre o Nada de Manoel de Barros. A frase foi escolhida aleatoriamente e a minha foi: Posso dar alegria ao esgoto. A professora Kamilla nos orientou usando um dos procedimentos criativos do Lume- Trabalho com o Texto – no qual o texto é utilizado muito mais como propulsor de ações corporais do que como um continente de significações e sentidos; o que, porém, não exclui, de maneira alguma, a construção dramática do movimento.



Fotografia de Jorge Vieira (2019).

Cena O grito¹²

¹² Para esta última cena, seguimos uma ordem de quem vai primeiro para o centro do espaço cênico. Após repetir algumas vezes suas sequências da cena anterior, a ordem ficou a seguinte: primeira Cássia e Ângela juntas, segunda Thatiana e Angélica, terceira Jeyssi, quarta Maria, quinto Fagner, sexto Geferson e sétimo Jailton. Após uma batida audível da mão direita sobre a esquerda, todos iam andando lentamente, deslizando a mão direita sobre a esquerda, até formar um grupo. Quando todos já estavam posicionados, começava a música *Sunset in Costa Rica*. Todos se mexiam para frente e para trás lentamente. Em seguida, todos iam abrindo a boca e arregalando os olhos.



Fotografia de Jorge Vieira (2019).

Acreditamos que a descrição dessas cenas, por mais que não substitua a experiência da audiência presencialmente do espetáculo, possa trazer a elucidação para os leitores dos procedimentos criativos visitados ao longo da construção desse espetáculo.

Improvisação em dança como um jogo imanente na construção do processo criativo *obscuricidades*

O plano de trabalho intitulado “Improvisação em dança como um jogo imanente na construção do processo criativo *Obscuricidades*”, desenvolvido pela discente-pesquisador Jeyssi Luiza Nascimento Santos teve como objetivo geral: investigar a relação da dança e seu caráter improvisacional com os jogos, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Obscuricidades*.

A pesquisa desenvolvida no projeto percorreu por caminhos desconhecidos, onde o distanciamento social nos fez refletir sobre questões que vão além do estabelecido inicialmente na construção do plano de trabalho desse projeto. São questionamentos de continuidade e descontinuidade, tanto nas relações como conhecíamos anteriormente como no mundo que se apresenta totalmente outro, a partir da realidade atual. Nesta perspectiva vamos saltar na escuridão do presente/futuro buscando respostas ao que for possível com a dança.

Neste momento, tendo em vista o estado de pandemia mundial não foi possível realizar a etapa de entrevistas prevista no cronograma de atividades do plano de trabalho, contudo pensamos em outra possibilidade para delinear o desejo de captar como o espetáculo *Obscuricidades* foi recebido pelo público. O caminho escolhido foi analisar as palavras escritas por Lili Lucca em “*Crítica de Obscuricidades: A dança em composições*”; por Felipe Benício em “*Obscuricidades e a face ambígua da escuridão*” e por Thiago Sampaio em “*Crítica no caderno B: O corpo nas sombras de nosso tempo*”, três críticas que foram concebidas em momentos diferentes e em apresentações distintas do espetáculo.

Por ser uma pesquisa guiada pela prática e pela autonomia dada a pesquisadora-artista em todo o processo durante a realização do plano de trabalho, as modificações foram positivas, pois podemos vislumbrar/perceber o alcance que o espetáculo teve, e também como o edital *Corpo em Arte: investigações criativas em dança do programa Corpo Cênico da UFAL* lançou outras sementes que germinaram e deram frutos e estão sendo colhidos agora como, por exemplo, trabalhos de conclusão de curso, pesquisas desenvolvidas por outros cursos, especialmente o curso de Teatro da UFAL e por fim nossa pesquisa PIBIC que também gera como um de seus desdobramentos este presente artigo.

A princípio o objetivo é investigar a relação da dança e seu caráter improvisacional no processo criativo do espetáculo *Obscuricidades* assim como a recepção dos espectadores, desse modo nosso objeto de pesquisa além de ser o espetáculo, passa a ser os corpos que estão disponíveis para a improvisação acontecer, ou seja,

(...)se o artista usa, no momento da improvisação, seu corpo (composto por suas memórias, sensações e imagens, enfim, pela consciência e pelo inconsciente), ele tem como material bruto de trabalho a si próprio e dessa forma, a improvisação se torna o melhor instrumento de pesquisa e elaboração para sua arte” (SANTINHO; OLIVEIRA. 2013, p. 42).

As autoras Kamilla Oliveira e Gabriela Santinho em seu livro *Improvisação em Dança*, refletem acerca do improviso e o inconsciente do artista, e nos revelam que a improvisação é um instrumento muito importante em todo o processo criativo, que nós (intérpretes-criadores) do grupo tomamos como nosso principal artifício de criação e arte no espetáculo. Assim, nosso objetivo é evidenciar como os espectadores que estavam naquele espaço vivenciaram esse momento de improvisação e arte.

A resposta para essa questão foi elaborada de forma processual, um dos fatores que atuam é:

A experiência da improvisação pode, portanto, acontecer de diversas maneiras, abrindo diferentes e novas possibilidades ao improvisador, dando-lhe maior percepção de si e do outro, do espaço, da música ou do texto escolhido para seu trabalho. Porém, só se chega ao estado de improvisação improvisando, e o resultado

de cada improvisação é sempre uma variável infinita. (SANTINHO; OLIVEIRA. 2013, p. 51).

Então o que vivenciamos no momento da apresentação é único ao instante: são as relações que se constituem com o espaço, a iluminação, o público, o improvisador, o som, todo e qualquer objeto que se faz presente contribui de alguma forma na dramaturgia da cena, ou seja, essa percepção do público será sempre volátil.

Nesse íterim a crítica de Lili Luca elaborada a partir da apresentação do dia 22 de março de 2019, um dos primeiros contatos dos artistas com o público, observou que:

Obscuricidades traz a intenção de cenas de movimento em pesquisa, dançadas no escuro e na busca da composição pela dramaturgia da obscuridade, para o então descobrimento de gestos e tráfegos cadenciados.[...] sendo um trabalho executado de composição de todos que estão em cena [...] A ausência de luz que silencia o movimento para a nossa visão, a presença da luz insípida que conduz nosso olhar para o movimento executado, movimento esse de pequenos e intensos gestos e ações. Movimento em foco e retratado que nos leva a lugares de relação com as imagens que se confeccionam. Relações essas individuais para cada um que assistiu, mas que geravam ideia de resistência da arte para os presentes no espaço [...]

E cabe a nós como público, olhar para essa obra, não de forma a procurar nela uma representação sonhadora de nossas ações cotidianas, mas sim de encarar a obra como ela é, enxergar a obra. Um movimento impulsionado de ações e gestos que se comunicam e se repelem. Estando e se colocando como um corpo/objeto de composição de cenas nesse “escuro” de dramaturgias que o público insiste e tem o hábito de nomear na busca de identificação/interpretação para si. Desaproveitamos. O resultado por si só já se revela na pesquisa constante e na condição que se propõem e tem como destino a **Obscuricidades**. Uma dança em desempenho. Vamos nos permitir fechar os olhos para todas as significações representativas que costumamos contemplar e fazer, e nos possibilitar ser mais contemporâneos desses que dançam. Essa ordem do nosso olhar só está posta socialmente, VER é muito mais. (LUCCA, 2019).

Entendemos que a improvisação em dança nesse processo criativo é imanente ao modo compositivo que por sua vez possibilitou ao público novos olhares a cada apresentação, e com base na monografia da autora Mara Francischini Guerrero, com o título *Sobre as Restrições Compositivas Implicadas na Improvisação em Dança*, abordaremos a improvisação como um modo compositivo da dança.

A improvisação pode ser assumida como um modo compositivo da dança, visto que é um dos modos de organizar espaço-temporalmente os movimentos para a cena. Sua distinção em relação a outros modos compositivos está em sua condição imprevista, pois não conta com uma composição previamente elaborada. (GUERRERO, 2008, p.14).

É evidente que seguimos um caminho onde prevaleceu o diálogo, e para isso adotamos uma configuração de acordos, que foi importante para elaborarmos um mapa dos desejos, onde as ideias eram o gatilho para a improvisação/composição. Para elucidar quais foram nossas escolhas, assumimos o que a autora diz sobre os acordos prévios e os modos de composição.

Algumas tendências predominam na relação artista-contexto durante a ocorrência da improvisação e/ou na elaboração de acordos prévios. Essas tendências indicam aspectos e princípios compartilhados entre artistas e delineiam agrupamentos por semelhança no processo e na configuração da improvisação. Esses agrupamentos foram denominados formas de improvisação e tinham como objetivo classificar alguns modos de uso de acordo com as restrições implicadas. [...] Em cada um dos modos foram apontados alguns aspectos específicos envolvidos auxiliando em suas definições. 1. Improvisação sem acordos prévios; 2. Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 Improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas); 2.2 Improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena). (GUERRERO,2008, p. 9-10).

Então o modo como a proposta foi elaborada coletivamente, demonstrava a escolha do grupo de compor a partir de acordos prévios, sendo o processo de criação do espetáculo uma das classes de improvisação com acordos prévios em processos de criação, aliada a improvisação com roteiros.

Os caminhos que trilhamos para a criação foram intimamente delineados com a improvisação em sua face mais autêntica, a partir do ímpeto latente do aqui e agora, em constante atenção vislumbrando o inesperado, solucionando acordos prévios em ações compositivas, potentes e inimagináveis combinações de movimentos que contam histórias entrelaçadas e lançadas ao público que atribui dramaturgias, dizendo sim a dança que está posta ali. Mara Guerrero nos diz que:

Há nesse sentido, um interesse em produzir novas organizações em dança, com ampla expectativa sobre o surgimento de novos encadeamentos de ações, com resultados surpreendentes. A cada apresentação, espera-se que haja consideráveis modificações ou da falta de modificações torna-se um parâmetro para avaliar a eficiência da improvisação. (GUERRERO,2008, pg. 59).

Na busca por novidades o sentido dramaturgico se molda a cada apresentação, Lili Lucca nos faz refletir a imagem de resistência da arte por tudo que foi vivenciado na apresentação, podemos ilustrar melhor a partir da crítica de Felipe Benicio que escreveu após apreciar a apresentação do espetáculo *Obscuricenidades* no segundo dia do *Aldeia Palco Giratório* evento promovido pelo SESC:

[...] é necessário atentar para o seu contexto de criação (uma montagem que nasce de um projeto de extensão, com alunos/as em formação), por outro, não se pode perder de vista que *Obscuricenidades* passou pela mesma curadoria e ocupa o mesmo espaço que outras produções nacionais. [...] É possível dividir o espetáculo em dois momentos: no primeiro, as cenas se dão as escuras, iluminadas com fósforo e lanternas que delimitam e direcionam a visão do público. Nessas “obscuricenas”, num jogo de chiaroscuro, a luz, ao mesmo tempo em que recorta o campo de visão dos/as espectadores/as, mutila e desfigura a imagem dos corpos em cena: de costas para a lanterna, as dançarinas parecem dançar com braços amputados, órfãos de mãos e antebraços, os quais, na realidade, se encontram perdidos nas sombras, tão fundo na escuridão que nossos olhos não os alcançam; em outra “obscuricena”, há as mãos (apenas as mãos) em seu diálogo ora lívido, ora exasperado com a cabeça (apenas a cabeça), em movimentos de carícia e de luta que flertam tanto com a mágica quanto com o medo; mas o ponto alto desse primeiro momento é, sem

dúvida, o solo de escápulas performado por um dos dançarinos: quando o feixe de luz incide em suas costas, estas se tornam um objeto autônomo, como costas que jamais tiveram um corpo, que existem por si e para si, no harmônico e furioso funcionamento de toda a maquinaria orgânica de vértebras e músculos, de cartilagens e costelas - como um acordeão de carne tocado por um anjo decaído. No segundo momento de *Obscuricenidades*, um convite silencioso é feito ao público, que é conduzido a um espaço adjacente ao palco. Neste outro espaço, a primeira impressão que se tem é de que as trevas do segmento anterior se dissiparam, uma vez que agora as cenas se dão as claras. No entanto, a escuridão permanece ali; a diferença é que ela parece ter migrado para dentro dos corpos, que rastejam, se contorcem, se esfregam nas paredes e esbarram uns nos outros. A certa altura, os/as dançarinos/as deixam claro que há algo de inquietante sob suas epidermes, algo que está ali, que incomoda e do que não se pode se livrar, mesmo a custo de muito esforço. Os corpos, então, parecem dançar com e contra os próprios demônios - germe de toda a maldade que habita a escuridão e que não pode vir a luz a não ser na forma de contorções, empurrões e rastejos[...] Por fim, é também nesse segundo momento do espetáculo que a escuridão, física e metaforicamente, revela a sua face ambígua: o que ela escondia no primeiro momento, agora se mostra de maneira inescapável: há corpos que dançam com e na escuridão, enquanto outros estão perdidos nela. (BENÍCIO, 2019).

O que podemos ver é que as imagens que Felipe Benício traz em sua crítica arquiteta todo um imaginário poético de possibilidades de leitura do espetáculo, o que chega até o público pode levá-lo por caminhos de entendimento no qual sua história pessoal imbrica na dramaturgia da cena que ele visualiza e a transforma como sua, sendo única.

Thiago S. Albuquerque escreve em sua crítica no Caderno B especial para Gazeta de Alagoas, uma apreciação da apresentação no *Teatro Deodoro é o Maior Barato* do dia 5 de junho de 2019, para um público em sua maioria de crianças e adolescentes da rede pública de ensino de Alagoas:

A dramaturgia do espetáculo obedece a um arco em que princípio e fim se encontram, especialmente no que concerne à iluminação e à relação com o público. Assim como no início, o desfecho de “*Obscuricenidades*” retoma o breu, cortado por pontos de luz. Do mesmo modo, o público que é convidado/conduzido a sentar no palco e dividir mais de perto a experiência com os intérpretes-criadores é novamente levado a se levantar, mas, dessa vez, juntando-se à aluna de olhos vendados, sugerindo uma aproximação entre arte e vida. “*Obscuricenidades*” abre a possibilidade de pensarmos que o exercício de olhar para as sombras do nosso tempo não deve se confundir com a tendência a uma cegueira voluntária, resultando na indiferença e complacência indiscriminada dos indivíduos. Há de se parabenizar a iniciativa da produção de ofertar o espetáculo, basicamente, a jovens estudantes da rede pública de ensino. Prestigiar o encontro entre o trabalho do Corpo Cênico e essa plateia tão diversa, curiosa e espontânea foi um acontecimento instigante e revelador sobre o quanto a arte contemporânea ainda permanece às sombras para boa parte da população. A tirar pela reação do público, é possível afirmar que esse encontro mobilizou, sobremaneira, novas percepções sobre o que pode ser arte e o que a arte pode. Configurou-se assim, especialmente para aqueles jovens, um convite, de certa forma exitoso, para o exercício proposto por Agamben: o de se tomar alguma distância do seu próprio tempo para dele ser contemporâneo. (ALBUQUERQUE, 2019).

Por fim nossas reflexões sobre a arte da dança e a improvisação em dança, nessa tentativa de entender como o público vivenciou o que o espetáculo *Obscuricenidades* levou para

a cena, não ilustra com afinco o aqui e agora das possibilidades do momento presente, mas com as palavras aqui escritas criamos conexões de pessoas que se arriscaram a mergulhar na escuridão de seu tempo para serem contemporâneos de sua arte.

Considerações finais

Como jovens pesquisadoras em uma primeira vivência de pesquisa científica a partir de uma pesquisa artística, elencamos aqui alguns pontos relevantes que se destacam ao final dessa jornada.

Diante do que pudemos observar referente à relação do Jogo com a Dança, afirmamos que o jogo, por si próprio, já é uma ferramenta estratégica compositiva, ele já traz essa característica de criação. Sendo assim, pudemos constatar que essa relação é possível nas artes da cena. Esta pesquisa teve, também, o papel de registro, servindo como um documento para futuras pesquisas. Além disso, contribuiu para a manutenção da memória do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas.

No que se refere tanto ao processo criativo quanto nas apresentações do espetáculo *Obscuricidades*, podemos concluir que a improvisação foi o motor propulsor que deu vida a toda a experiência vivenciada no decorrer do projeto Corpo em Arte do projeto de extensão da UFAL Corpo Cênico.

Ressaltamos ainda que as apresentações deste espetáculo tiveram um teor pioneiro no ambiente acadêmico, ganhando destaque na comunidade acadêmica e no âmbito cultural do estado de Alagoas, pois o espetáculo teve participação importante em editais de cultura, movimentando a cena artística. Desta maneira, afirmamos que o nosso projeto atingiu o tripé: pesquisa, ensino e extensão propostos pela universidade, alimentando em nós o desejo de continuar seguindo o caminho das pesquisas.

Por fim, destacamos o caráter político dos corpos dançantes desse espetáculo, no ato de dançar, refletir e exercer seu poder de fala, não somente no processo de criação de *Obscuricidades*, mas na tomada de uma autonomia criativa, no empoderamento não somente do ser-artista, mas também do ser social, dentro e fora do ambiente acadêmico, mesmo no momento de distanciamento, devido a pandemia do covid-19 estávamos “juntxs” ao escrever esse artigo, evocando essa construção do ser relacional por meio da escrita.

REFERÊNCIAS CITADAS

ALBUQUERQUE, Thiago Sampaio de Moraes. **Crítica no Caderno B: 'O corpo nas sombras do nosso tempo'**. Gazeta de Alagoas, Maceió, 15 de junho de 2019. Disponível em: <https://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=334505>. Acesso em 27 de setembro de 2020.

BENÍCIO, Felipe. Obscuricenidades e a face ambígua da Escuridão. **Textão**. Maceio, v.2, n.8, p.204-207, jun-dez. 2019. Disponível em: <http://online.flophtml5.com/eojs/qyon/#p=1>. Acesso em 27 de setembro de 2020.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2008.

HASEMAN, B. **Manifesto pela pesquisa performativa**. In: CERASOLI, U. Resumos do V Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. v. 3.1. São Paulo: PPGAC/USP, 2015.p. 41-53.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996.

LARA, Larissa Michelle; PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis. Resenha do livro os jogos e os homens: a máscara e a vertigem, de Roger Caillois. **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v. 27, n. 2, p. 179-185, jan. 2006.

LUCCA, Lili. CRÍTICA de "Obscuricenidades": A dança em composições. **Filé de críticas artes cênicas**, Maceió, 26 de março de 2019. Disponível em: <https://filedecriticas.blogspot.com/2019/03/critica-de-obscuricenidades-danca-em.html>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla. **Improvisação em dança**. Guarapuava, 2016.