

## **Implicações do uso da experiência e da prática como recurso metodológico na dança**

*Implications of using experience and practice as a methodological resource in dance*

Vanilto Alves de Freitas (Vanilton Lakka)<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste texto, analiso as implicações do uso da experiência e da prática como recurso metodológico nas artes (mais especificamente na dança), assim como as questões que emergem desse uso, tais como, a posição do pesquisador artista e sua subjetividade no processo, a relação do artista com as instituições de fomento, as implicações utilização da obra em sua mídia original como suporte para exposição da pesquisa, assim com a capacidade de migrá-la para outra mídia como a escrita. Por fim, exploro o potencial da prática e da experiência em informar sobre procedimentos e estratégias nos processos artísticos, restritos a posição do pesquisador-artista. Para tal reflexão, usarei discussões apresentadas por pesquisadores vinculados às Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, assim como minha vivência com outras abordagens teórico-metodológicas como a Etnocenologia e a Auto-etnografia.

**Palavras-Chave:** Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, Metodologia, Experiência.

**Abstract:** In this text, I analyze implications of using experience and practice as methodological resource in the arts (more specifically in dance), as well as the questions that emerge from this use, such as the position of the artist researcher and his/her subjectivity in the process, the relationship of the artist with the funding institutions, the implications of using the work in its original media as a support for the exhibition of research, as well as the ability to migrate it to another medium such as writing. And

---

<sup>1</sup> Lakka atua com produção cultural, criação, interpretação e pesquisa em dança. Sua formação é marcada pela vivência nos universos da Dança de Rua e da Dança Contemporânea. Suas criações coreográficas destacam questões referentes ao uso de técnicas corporais, a formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes, a exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano com foco na criação e na formação, e em sua pesquisa mais recente tem se dedicado a investigar proposições coreográficas caracterizadas por serem composições coletivas para coletivos não estáveis. É atualmente professor no bacharelado em dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), um dos diretores na atual gestão da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) e vice-diretor da APDU (Associação dos Profissionais de Dança de Uberlândia). É graduado em Ciências Sociais, Mestre em Artes e Doutor em Artes Cênicas. E-mail: vaniltonlakka@gmail.com.

finally, I explore the potential of practice and experience to inform about procedures and strategies in artistic processes, restricted to the position of the researcher-artist. For this reflection, I will use discussions presented by researchers linked to Research-Guided-By-Practice, as well as my experience with other theoretical-methodological approaches such as Ethnology and Auto-ethnography.

**Keywords:** Practice-Guided-Research, Methodology, Experience.

## Introdução

Possuo uma longa carreira como dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador em dança. As minhas primeiras experiências se deram no universo das danças associadas ao Hip Hop, e mais especificamente, ao que se convencionou chamar no Brasil de Dança de Rua, no qual teve seu ápice na década de 1990. Posteriormente, me aproximei do universo das escolas de danças e as matrizes mais comuns nestes espaços como o Ballet e o Jazz. E, por fim, me identifiquei com a comunidade da Dança Contemporânea, contexto no qual atuo desde 1997.

Já na universidade, a minha graduação se deu nas Ciências Sociais, um curso que em boa parte se concentra em estudos como O Suicídio (1897) de Émile Durkheim (1858-1917), e A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo de Max Weber (1864-1920). Obras que tiveram como função, o estabelecimento do arcabouço metodológico e epistemológico da Sociologia, seu enquadramento como ciência, e todas consequências desta proposição. O contato com a Sociologia, me informou sobre as implicações do estabelecimento de uma nova ciência, ou mesmo, de uma nova abordagem.

Ainda na graduação, me aproximei da Etnologia<sup>2</sup>, abordagem teórico-metodológica iniciada na década de 1990, e que buscava romper com o

---

<sup>2</sup> O termo “Etnologia” está apresentado no Manifesto de criação deste centro, datado de 9 de fevereiro de 1995, como um neologismo que se inspira em seu uso grego, a dimensão orgânica da atividade simbólica. O manifesto apresenta a definição de Etnologia: "o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados"<sup>13</sup> onde a palavra espetacular viria do performing, que em inglês abrange as seguintes significações...: 1) não se reduz ao visual; 2) se refere ao conjunto das modalidades perceptivas humanas; 3) sublinha o aspecto global das manifestações expressivas humanas incluindo as dimensões: somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais. Fonte: PRADIER, Jean-Marie . “ETNOLOGIA: A Carne do Espírito”. In: \_\_\_\_\_. Repertório Teatro e Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 1, nº 1, 1998, p. 10.

eurocentrismo nos estudos sobre as práticas e os comportamentos espetaculares organizados. Como consistia em uma abordagem nascente, muitos dos textos se concentravam em estabelecer a disciplina como um campo legítimo, assim como seu quadro epistêmico. Na ocasião, utilizei a Etnocologia para elaborar meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), um estudo sobre o processo de transmissão de técnicas corporais na *Breakdance*.

Após um período distante da universidade, retornei para o mestrado, na ocasião fui apresentado a Autoetnografia<sup>3</sup>, abordagem associada a Etnografia, que emergiu na década de 1970, mas, que nas Artes Cênicas brasileiras ganhou destaque com o texto “Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a Pesquisa na Prática Artística”, da professora Sylvie Fortin, publicado originalmente em 2006, e no Brasil em 2010 na Revista CENA. Dentre os objetivos da Auto-etnografia, está a busca da experiência, e a relação do *Self* com o ambiente cultural, algo que Fortin considera relevante para um grande número de pesquisadores ao investigar suas práticas artísticas.

Mais uma vez, eu tinha a sensação de reviver a aproximação com uma abordagem teórico-metodológica em estado de estabelecimento.

Em 2016 fui aprovado no PPGAC-UFBA (Programa de Doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia), inicialmente a minha ideia não era me aproximar de metodologias recentes, ou recentes nas artes cênicas, já que o meu histórico próximo à Etnocologia e Auto-etnografia mostravam que se tratava de um percurso difícil. No entanto, a minha pesquisa continuou considerando o meu histórico pessoal, inserção cultural e trajetória no campo da Dança. Junto a isso, a minha estada no PPGAC-UFBA coincidiu com um momento de intensa discussão acerca de abordagens relacionadas às Práticas como Pesquisa ou Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, e a sua pertinência na pesquisa em artes. Por fim, não consegui me distanciar das discussões, mas levei comigo a minha vivência com as abordagens anteriores.

---

<sup>3</sup> A auto-etnografia é uma forma de pesquisa qualitativa na qual um autor usa a autorreflexão e a escrita para explorar a experiência anedótica e pessoal e conectar essa história autobiográfica a significados e entendimentos culturais, políticos e sociais mais amplos. A autoetnografia é uma forma de pesquisa qualitativa na qual um autor usa a autorreflexão e a escrita para explorar a experiência anedótica e pessoal e conectar essa história autobiográfica a significados e entendimentos culturais, políticos e sociais mais amplos.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Autoethnography#:~:text=Autoethnography%20is%20a%20form%20of%20qualitative%20research%20in,wider%20cultural%2C%20political%2C%20and%20social%20meanings%20and%20understandings>. Acesso em 25/07/2021.

O presente texto está dividido em três tópicos, que orbitam sobre a prática como núcleo gerador da pesquisa, a posição do pesquisador artista na investigação e a relação destas possibilidades metodológicas em ambientes institucionais como as universidades e os editais de fomento.

## **A Prática como Núcleo Gerador**

As Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática mantêm uma relação próxima à tradição qualitativa na medida que emergem de um mesmo histórico de relativismo, de crise da representação, de confronto com eurocentrismo e pós-positivista que, por sua vez, geraram uma série de perspectivas e procedimentos metodológicos que buscavam alcançar aspectos da dimensão humana, inalcançáveis pelas pesquisas quantitativas, pois, há o entendimento de que estas apresentam diversos limites no que tange a essa busca.

Dentre as perspectivas qualitativas geradas nesse histórico, se destacam a Etnografia<sup>4</sup>, a Pesquisa Participativa<sup>5</sup> e a Pesquisa-Ação<sup>6</sup>, mas é possível apontar outras perspectivas mais próximas às Artes e às Artes Cênicas que se destacaram recentemente, como é o caso da Etnocenologia e da Autoetnografia. E é ainda possível apontar o uso de procedimentos comuns que atravessam estas perspectivas como é o

---

<sup>4</sup> A Etnografia (do grego *ἔθνος*, ethno - nação, povo e *γράφειν*, graphein - escrever) é o método utilizado pela antropologia na coleta de dados. Baseia-se no contato inter-subjetivo entre o antropólogo e o seu objeto, seja ele uma aldeia indígena ou qualquer outro grupo social sob o qual o recorte analítico será feito. A base de uma pesquisa etnográfica é o trabalho de campo. Neste caso, este trabalho de campo se dá por meio do contato intenso e prolongado (que pode durar até mesmo mais de um ano) do pesquisador com a cultura do grupo para descobrir como se organiza seu sistema de significados culturais. O etnógrafo pode ser considerado um instrumento humano. Com um problema de pesquisa, uma teoria de interação ou de comportamento social e uma variedade de guias conceituais em mente, o etnógrafo se envereda em uma cultura ou situação social para explorar, coletar e analisar dados. Fonte: [Etnografia – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](#). Acesso em em 23/07/2021.

<sup>5</sup> A pesquisa participante, como o próprio nome sugere, implica necessariamente a participação, tanto do pesquisador no contexto, grupo ou cultura que está a estudar, quanto dos sujeitos que estão envolvidos no processo da pesquisa. Fonte: SOARES, Leandro Queiroz, FERREIRA, Mário César. Pesquisa participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho. In: Rev. Psicol., Organ. Trab. v.6 n.2 Florianópolis dez. 2006 [Pesquisa participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho \(bvsalud.org\)](#).

<sup>6</sup> Metodologia Pesquisa-Ação busca desenvolver técnicas e conhecimentos necessários ao fortalecimento das atividades desenvolvidas. Utilizando dados/achados da própria organização e valorizando o saber e a prática diária dos profissionais envolvidos, aliados aos conhecimentos teóricos e experiências adquiridas pelos pesquisadores, essa metodologia constituirá um novo saber que aponta propostas de solução dos problemas diagnosticados. Fonte: NUNES, Joaquim Moreira e INFANTE, Maria. PESQUISA-AÇÃO: UMA METODOLOGIA DE CONSULTORIA. [amancio-9788575412671-10.pdf \(scielo.org\)](#).

caso da “[...] prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação” (Haseman, 2010, p. 49).

Não há, verdadeiramente, um rompimento entre a pesquisa qualitativa e as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática, elas são desdobramento de um histórico comum e comungam de anseios aproximados. Em decorrência disso, será verificável nos artifícios encampados pelas Pesquisas-Guiadas-pela-Prática, uso farto de procedimentos utilizados pelas pesquisas qualitativas. Entretanto, as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática se utilizam destas para apoiar e ampliar os procedimentos que emergem do núcleo central das pesquisas que são a prática e o processo criativo. Portanto, as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática compõem uma metodologia característica por ser um "multimétodo" guiado-pela-prática, assim como as perspectivas qualitativas que também são multimétodos, mas o são sem acréscimo da prática como principal eixo condutor, como fazem as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática.

É possível considerar que o Pesquisador-guiado-pela-prática está em extremo oposto ao Pesquisador-guiado-pelo-problema. O primeiro tem suas pesquisas norteadas pela relação com a prática, sendo assim, esta relação conduz a pesquisa, não no sentido de ser objeto da pesquisa, mas de ser o núcleo central que gera perguntas e respostas, as quais, conseqüentemente, geram outras perguntas que, em contrapartida, geram uma dinâmica possivelmente percebida e materializada em procedimentos e estratégias presentes no processo de criação. Os pesquisadores guiados pela prática têm sua trajetória investigativa guiada pelas perguntas que emergem continuamente da pesquisa em um processo vivo e dinâmico.

Enquanto isso, a segunda postura tem como premissa iniciar a pesquisa através do reconhecimento ou formulação de uma pergunta e hipóteses que, por fim, deverão ser comprovadas empiricamente através de formulas ou textos, podendo, portanto, serem encontradas em pesquisas quantitativas e qualitativas. Isto significa que, durante todo o processo, a pesquisa é guiada ao redor da pergunta e das hipóteses que iniciam a pesquisa.

Já as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a

imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói durante seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo (s) artístico (s) (Fernandez, 2013, p. 23).

A pesquisa, portanto, diz algo porque foi feita de uma determinada maneira, e a atenção e a localização da prática dentro da arquitetura de uma pesquisa adquirem formas variadas. Dessa maneira, tenta-se fugir do uso instrumental da prática artística, seja informando procedimentos através da escrita, ou usando a obra artística como formatação de um tema em forma de obra.

Kjørup (2010, p. 27) compartilha o processo de artistas como Trond Lossius e Hans Hamid Rasmussen e expõe a relações possíveis entre processo de criação, procedimentos, contexto, artista, obra e público.

[...] Trond Lossius não vem realizando pesquisas para criar resultados sobre alguns temas que devem ser comunicados através de suas obras artísticas, mas os resultados de sua pesquisa são um pré-requisito para suas instalações e se expressam através delas. Em certo sentido, suas obras “diz” que "Isso pode ser feito dessa maneira!" (Kjørup, 2010, p. 27).

A prática, da mesma forma que a experiência da prática e tudo que é possível retirar deste tipo de engajamento, é o ponto nevrálgico das Pesquisas-Guidadas-Pela-Prática. E por isso, é possível reconhecer procedimentos e estratégias que estão em diálogo com o processo criativo, portanto, em contínuo desenvolvimento.

Recentemente finalizei minha tese de doutorado intitulada *Coreografias Coletivas para Grupos Inexistentes: características estruturais e estratégias de difusão*<sup>7</sup>, nesta pesquisa analisei 3 (três) projetos de minha autoria, no entanto, receberam atenção a organização estrutural e os procedimentos de difusão identificados para a circulação dos trabalhos. A escolha foi de analisar um recorte específico das obras, e não todos os

---

<sup>7</sup> Freitas, Vanilto Alves de. *Coreografias coletivas para grupos inexistentes: características estruturais e procedimentos de difusão* / Vanilto Alves de Freitas. - 2021. 170 f.: il. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35558/1/Coreografias%20coletivas%20para%20grupos%20inexistentes%20Vanilto%20Alves%20de%20Freitas%20TESE%20de%20Doutorado%20UFBA.pdf>.

aspectos das obras seleccionadas, assim como não houve a avaliação de todas as obras do meu repertório, ou ao contrário, de apenas de uma.



**Figura 1:** Mono-blocos. Créditos: Marcelo Santos.



**Figura 2:** Link para teaser Mono-blocos.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZkXtWQlkBis>.



**Figura 3:** “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes”, da esquerda para a direita, Fábio Costa, Cloifson Costa e Vanilton Lakka, créditos fotos Credits-Cristiano-Prim festival Múltipla Dança Florianópolis 2010.



**Figura 4:** Link para o teaser de O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes  
<https://youtu.be/-WysTxb65AU>



**Figura 5:** Residência “Cópia” em Salvador – Bahia. Créditos: João Rafael Neto



**Figura 6:** Link para vídeo com trecho de “Cópia”

As coreografais “O Corpo é a Mídia da Danças?”, “Outras Partes” e “Mono-blocos”, foram criados antes do início desta pesquisa de tese, já “Cópia” foi proposto e executado simultaneamente ao período de estudo no PPGAC-UFBA. Por um lado, houve uma percepção como artista de elementos que vinham se materializando de forma recorrente, dentre eles o uso de jogos, de residência artística e de estruturas de convivência mais flexíveis. Por outro lado, a observação destas recorrências em meio a uma pesquisa de pós-graduação, somadas à necessidade metodológica de estabelecer

um recorte específico, estimulou o deslocamento dos procedimentos e estratégias para o centro do projeto coreográfico, os colocando, assim, como elemento central.

Por consequência, a atenção dispensada especificamente aos procedimentos de difusão e o seu manuseio geraram novos procedimentos. Ao mesmo tempo, esses materiais começaram a retormar obras anteriores, já prontas, mas que se beneficiaram dos recursos criados pelo novo processo criativo. O aspecto da continuidade e do desdobramento derivado do manuseio contínuo de um material, seja conceitual ou concreto, resultam diretamente da intimidade proporcionada pela prática. E apesar da pesquisa não estar totalmente alinhada com a perspectivas das Pesquisas-Guidadas-Pela-Prática, reconheço que há questões em convergência, já que a prática está posicionada como núcleo central em ambas.



**Figura 7:** Esquema da dimensão macro para a micro relativas à pesquisa realizada pelo autor.

É justamente o modo de fazer a pesquisa seu elemento mais relevante, pois assim não há enquadramento em uma relação de forma e conteúdo, no qual o tema da pesquisa é o conteúdo. No caso do objeto analisado na pesquisa, com foco em projetos

coreográficos elaborados para coletivos não estáveis, percebo que o contexto pós-fordista, neoliberal e a emergência da ambiência digital interferem diretamente no modo de convivência entre os artistas da dança, assim como as escolhas estéticas presentes nos trabalhos.

### **A Posição do Pesquisador Artista**

Enquanto a perspectiva quantitativa parte de hipóteses associadas a modelos teóricos e os testa empiricamente, a fim de comprovar os preceitos investigados e, assim, demonstrar objetivamente suas conclusões, a pesquisa qualitativa age de outro modo, buscando através de um grande número de estratégias e metodologias alcançar aspectos da ação humana. Enquanto a perspectiva quantitativa busca eliminar a interferência do pesquisador e a dos pesquisados (quando a pesquisa inclui indivíduos), a pesquisa qualitativa busca a relação com a subjetividade dos indivíduos envolvidos, assim dizendo, na perspectiva encontrada nesta linhagem, o elemento humano e sua subjetividade estão presentes e são considerados. Para Haseman (2006, p. 42), as duas diferentes perspectivas apontam para visões de mundo distintas entre si, que por sua parte pode ser percebida no entendimento de neutralidade na relação sujeito e objeto.

Já na perspectiva das Pesquisas-Guidadas-Pela-Prática, a posição do pesquisador/criador é privilegiada, está no centro na medida em que se considera que a sua localização na pesquisa possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico. Segundo Kjølrup,

Nosso raciocínio era que, se a pesquisa artística é supostamente diferente de todos os outros tipos de pesquisa, é natural se concentrar no artista como pesquisador, e o que é específico para o artista, é o seu acesso privilegiado ao seu próprio processo criativo (2010, p. 25).

Não há intenção aqui de afirmar que apenas artistas pesquisadores podem pesquisar a arte, é claro que não é necessário ser um artista para propor uma pesquisa em História da Arte ou Estética, ou mesmo em pesquisas que têm como foco o desenvolvimento técnico. Kjølrup (2010) chama a atenção para o fato de que é no

mínimo prudente supor que a posição do artista no processo lhe concede uma percepção muito específica. Assim, as Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática têm como pilares a posição do artista no processo de criação e o potencial de alcançar um tipo de conhecimento que só pode ser alcançado através da posição deste artista pesquisador.

Ao considerar a posição privilegiada do artista e o tipo de conhecimento que é possível alcançar em decorrência desta posição, um questionamento ronda essa afirmativa. De alguma forma, o artista se tornou tanto um criador criativo quanto um analista inquisitivo, e não é de modo algum óbvio que ser mestre no campo criativo é ser também um mestre no campo analítico (Kjørup, 2010, p. 26).

Portanto, a questão que se coloca é: o artista é também um analista? E se for, como isso ocorre? Como é? Com quais recursos o faz?

A sugestão de Kjørup (2010, p. 26) é de que o artista, que também é um analista, mantenha registros do processo criativo. Esse material também pode ser analisado por pesquisadores de áreas como Sociologia ou Psicologia que fazem sua análise a partir de outro instrumental e de outra posição no processo. A análise encampada pelo pesquisador-artista sobre o seu material é de outra ordem, na medida em que ele não só pode analisar os registros confrontando experiências, sensações e sentimentos, mas também porque possui o conhecimento tácito incorporado no processo.

Entendo que acionar a memória de um processo criativo no qual o artista-pesquisador esteve presente em praticamente a totalidade das etapas, possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico que a pesquisa realizada por um pesquisador externo dificilmente alcançaria. À vista disso, tendo a convergir com Kjørup (2010), mas tendo em mente a experiência recente de minha pesquisa, acrescento que não houve somente a avaliação de um trabalho artístico proposto pelo próprio autor, mas houve o uso de recursos como levantamento bibliográfico e conceitual, além da análise de obras de outros artistas. Reconheço assim, a utilização de várias técnicas e métodos.

Há de se considerar que no contexto da dança brasileira, e mais especificamente no contexto da comunidade da Dança Contemporânea, no qual o meu trabalho artístico se enquadra, os profissionais possuem, na maioria das vezes, duas ou mais formações. É comum encontrar profissionais da dança com formação em Biologia, Educação

Física, Teatro, Administração, Filosofia, Psicologia, dentre outras. A minha própria formação inicial na universidade é em Ciências Sociais.

Portanto, a questão que acrescento é: a condição mista de artista-pesquisador utilizando recursos metodológicos de outros campos, como as ciências e outras linguagens artísticas, me possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico somente quando aciono obras na qual sou autor, ou, se esse perfil (formação) de pesquisador-artista interfere também ao pesquisar obras de outros artistas?

Considero que a posição na pesquisa (ser autor ou observador da obra de outro autor), interfere no que o pesquisador consegue identificar. Assim como sua formação e o instrumental conceitual e metodológico utilizado. Portanto, avalio que há sim interferência em pesquisar uma obra próprio ou de outro autor, e realço que é possível realizar os dois movimentos, ou seja, avaliar obras de outros autores, além de obras da própria autoria.

Logo, no Brasil a análise de um artista-pesquisador de dança que possui seu histórico apenas na arte, parece mais figurar em um campo ideal do que real. Talvez por isso a ideia de multimétodos presente nas pesquisas qualitativas e sua ênfase nas Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática (característica também encontrada na Auto Etnografia), parecem adequadas ao universo das artes no Brasil, mas, vale a pena enfatizar dois aspectos.

Primeiro, que a simples transposição para o Brasil de modelos aplicados em países europeus não faz sentido. E segundo, que a tempo, os pesquisadores brasileiros possuem modos de pesquisa em sua trajetória que se assemelham às pesquisas-guiadas-pela-prática mesmo sem utilizar o termo.

### **A Prática e o Modelo Institucional**

Segundo Haseman (2010, p. 44), os pesquisadores guiados pela prática iniciam de pontos de partida empíricos, ou seja, o seu fazer, da mesma forma que a afinidade desta prática é o principal motivador da investigação. Portanto, não parte de um modelo teórico estabelecido e/ou hipóteses que em grande medida se mostra rígida durante a pesquisa, mas se deixa guiar pelo desdobramento do processo de criação e suas implicações, resolvendo questões ligadas diretamente a aspectos da composição.

A pesquisa-guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição, ou projeta jogos on-line guiados-pelo-usuário ou constrói um serviço de aconselhamento on-line para jovens (Haseman, 2010, p. 44).

Outro aspecto importante, diz respeito às formas de informar sobre a pesquisa. Para pesquisadores guiados pela prática, há pouco interesse em traduzir a pesquisa para uma linguagem escrita, não só pelos limites da escrita enquanto mídia/ suporte que possui especificidade, e que, além disso, está inserida em um sistema acadêmico com parâmetros herdeiros das ciências naturais (como já mencionados); mas também porque há o interesse dos pesquisadores guiados pela prática em privilegiar a linguagem pesquisada e as relações existentes nos processos de criação, resultantes da prática com a linguagem.

Isso significa, por exemplo, que o romancista guiado-pela-prática afirma a primazia do romance; para o designer de interação 3-D, ela é o código de computador e a experiência de jogar o jogo; para o compositor, é a música; e para o coreógrafo, é a dança (Haseman, 2010, p. 45).

Sendo assim, não é raro encontrar defesas de tese associando gráficos, imagens, vídeos, coreografias e outros tipos de apresentações. O pesquisador guiado pela prática se utiliza de sua linguagem de origem, mas não se restringe a ela, utilizando assim as várias possibilidades comunicativas, como o vídeo, o teatro, a música ou mesmo materiais gráficos, ou plataformas virtuais como sites, blogs e redes sociais. Além disso, por vezes os avaliadores são convidados a experimentarem elementos da pesquisa, pois, se entende que há aspectos dela que só podem ser percebidos através da dimensão prática da proposta.

Ainda nessa direção, Fernandez (2013, p. 19) questiona sobre a possibilidade e a necessidade de se “*escreverdançando*”, em oposição a “*escreversobredança*”. Logo, a autora tenta superar no campo da dança a dicotomia entre prática e teoria. Na dança, ou melhor, na dança na academia, esta dicotomia pode também ser exposta através de uma separação entre dança e escrita, sem obstante, desconsiderar outro dado relevante neste

processo, as características do contexto acadêmico no qual estamos inseridos. “[...] as regras acadêmicas de escrita são heranças das ciências, inclusive as humanas, e impõe um pensamento lógico muitas vezes linear, especialmente se considerarmos a disposição das palavras ao longo das páginas” (Fernandez, 2013, p. 20).

Assim sendo, o desafio de desenvolver uma *escritadança* envolve, minimamente, aspectos relacionados aos limites da escrita e o modelo organizacional da instituição universidade. Nesse ponto, Kjörup (2010, p. 26), problematiza ao afirmar que, por vezes, apesar de a pesquisa contar com um relatório ou algo similar em forma de escrita, a principal informação sobre a pesquisa está de fato na obra, é ela que será capaz de informar sobre a pesquisa e seus resultados. Para o autor, apesar da escrita ser pré-requisito para a obtenção do título, é preciso considerar as limitações desta mídia em informar sobre a pesquisa.

Em minha tese de doutorado, analisei a comunidade de Dança Contemporânea brasileira, com foco em noções como coreografia e dança presentes nesta comunidade, a partir daí, constatei que o domínio do recurso como a escrita não é estranho aos artistas que o habitam. Isso fica evidente, ao verificar que não é raro obras de artistas serem financiadas por instituições como festivais e editais públicos; ou manter relação próxima e constante com os festivais e outras instituições, que exigem um acompanhamento contínuo, informando sobre as questões mais recentes dos artistas, assim como, a percepção por parte dos artistas, das questões que interessam a instituição.

As relações com estas fontes de financiamento em grande medida informam parâmetros os quais o artista deve lidar, assim como deve lidar com características de quaisquer matéria-prima a qual escolhe. Posto isto, o ambiente institucional não parece ser algo totalmente estranho ao artista que se propõe a ser um artista da Dança Contemporânea.

Isso é relevante na medida que estas instituições financiadoras, enquanto ambiente de criação, estão sintonizadas com parâmetros ligados à comunidade da Dança Contemporânea e vice-versa, já que não raro gestores culturais destas instituições são também artistas ou colaboram com artistas.

Consequentemente, artistas que se propõe a criar obras neste ambiente comunal, com frequência possuem habilidades requisitadas neste mesmo ambiente, tais como: a

capacidade de escrita e o manuseio de conceitos, habilidades úteis tanto a feitura de um release, quanto um projeto ou um relatório.

Deste modo, na comunidade de Dança Contemporânea as diferenças entre *escreverdançando* e o *escreversobredança* apontados por Fernandez (2013) parecem estar cada vez mais diluída, já que o conflito entre o domínio da mídia coreografia e da escrita é praticamente inexistente neste contexto, na medida que o domínio da escrita é uma das habilidades cruciais para estabelecimento do sujeito como artista da Dança Contemporânea.

## **Conclusão**

O uso da prática e da experiência artística como recurso metodológico, ou como núcleo gerador da investigação, implica na revisão da noção de pesquisa. Por isso, textos como *Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research* (Pleiteando a Pluralidade: Artística e Outros Tipos de Pesquisa) de autoria de Kjørup (2011), são fundamentais, na medida em que, situa a proposição da Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática no painel geral das possibilidades metodológicas existentes, tanto historicamente, quanto no quadro epistemológico. Algo que é necessário a toda nova proposta, afinal, apesar de nova, ela não surge como uma ilha isolada, mas é resultante do diálogo com outras abordagens, que podem ou não se mostrar suficiente para o objeto pesquisado e para o objetivo da pesquisa.

Outro aspecto que percebo relevante, é a necessidade de considerar o contexto de pesquisa e produção de artes local, para a partir daí, propor uma abordagem que possa se configurar com uma proposta coerente. No Brasil, em decorrência da precariedade no trabalho artístico, das políticas de editais e do perfil dos profissionais com formações acadêmicas diversas, gerou-se um artista/pesquisador múltiplo, ocupando várias funções no processo, e habilitado por técnicas derivadas de formações em campos distintos como as ciências humanas, saúde, exatas e (ou) tecnologia. Nesse sentido, no Brasil, não é raro em nosso país, críticas à aplicação de termos como as Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, já que a proposição parte de centros de pesquisas do norte global, que trazem consigo o desconhecimento do histórico de investigação em

outras regiões do globo, o que é crucial para a pertinência ou não da proposição e a sua configuração como um campo de estudo.

### Referências bibliográficas

FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística.** *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FREITAS, Vanilto Alves de. **Para uma Cidade Habitar um Corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico.** Dissertação de Mestrado defendida no PPGAC Artes – UFU – Uberlândia 2011. Disponível em Acesso em 10/11/2021. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12288>.

\_\_\_\_\_. **Coreografias coletivas para grupos inexistentes: características estruturais e procedimentos de difusão** / 2021. 170 f.: il. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35558>.

Fortin; Trad. Helena Mello, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** In *Revista Cena*, (7), 77. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa.** Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC, Escola de Comunicação e Artes/USP, p. 41-53, 2015.

KJØRUP, Søren. **Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research.** In *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Editorial selection and material. Riksbankens Jubileumsfond, 2011.

NUNES, Joaquim Moreira e INFANTE, Maria. **Pesquisa-Ação: uma Metodologia de Consultoria.** Disponível em <[amancio-9788575412671-10.pdf \(scielo.org\)](https://doi.org/10.1590/1980-6342-2018-0001)> Acesso em 20/02/2019.

PRADIER, Jean-Marie. **ETNOCENOLOGIA: A Carne do Espírito.** In: \_\_\_\_\_. *Repertório Teatro e Dança*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, Ano 1, nº 1, 1998.

SOARES, Leandro Queiroz, FERREIRA, Mário César. **Pesquisa participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho.** In: *Rev. Psicol., Organ. Trab.* v.6 n.2 Florianópolis dez. 2006 [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-66572006000200005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-66572006000200005)