

# Cena e página: Criar pesquisando é produzir novas experiências

*Escena y página: Crear investigando es producir nuevas experiencias*

*Scene and Page: Creating by researching is producing new experiences*

Tradução

Rousejanny da Silva Ferreira

Instituição: Instituto Federal de Goiás

E-mail: [rousedance.ferreira@gmail.com](mailto:rousedance.ferreira@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2844-1951>

Este texto é uma tradução do artigo “Escena y página: crear investigando es producir nuevas experiencias”, de Susana Tambutti, da Universidad Nacional de las Artes (UNA), na Argentina. Publicada originalmente em *IDyM – Investigaciones en danza y movimiento*, v. 1, n. 1, año 1, p. 75-93, dez. 2019.

## RESUMO:

Se a pesquisa em artes é um assunto ainda em discussão, é ainda mais se o recorte for a Dança. Este artigo enfoca especificamente os problemas gerados pelos trabalhos acadêmicos que se debruçam em criações cênicas. Em geral, eles devem ser acompanhados de uma redação acadêmica que confira um “referencial teórico” e legitime a proposta artística. Consequentemente, o atual tratamento dicotômico gera duas produções autônomas (prática cênica, por um lado; transferência para a escrita, por outro), provocando, por sua vez, uma divisão na forma de produção do conhecimento. O objetivo aqui é analisar os conflitos metodológicos originados a partir do momento em que esses trabalhos tentam ser aceitos como um modo de pesquisa válido. Este texto procura cumprir uma dupla função: por um lado, repensar o lugar da pesquisa artística no campo específico da Dança e sua relação com as formas acadêmicas e, por outro, visualizar outras formas possíveis em que se poderia estabelecer a ligação entre a cena e a página.

Palavras-chave: *Prática artística. Pesquisa. Metodologia. Tese.*

---

FERREIRA, Rousejanny da Silva. Cena e página: Criar pesquisando é produzir novas experiências.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>>

#### ABSTRACT:

If research in arts is a subject still under big discussion, it is even more so if that art is dance. This article focuses on the difficulties posed by the artistic practice-based research in dance. Specifically, the center of attention will be the problems that the final theses based on scenic dance practice must face. In general, they must be accompanied by an academic writing which has the function, as a theoretical framework, of justifying the artistic proposal. The current dichotomous treatment becomes in two autonomous productions (scenic practice, on one hand; writing about that practice, on the other). This sort of split generates, at the same time, a fracture in the form of knowledge production. The objective is to analyze the methodological conflicts originated from the moment when thesis based on practice need to be accepted as a legitimate mode of research. This text aims to fulfill a double function: on the one hand, rethink the place of artistic research referred to the specific field of dance and its relationship with academic forms, and on the other, visualize other possible ways in which the links between the scene and the page could be established.

Keywords: *Artistic practice. Research. Methodology. Thesis.*

#### RESUMEN:

Si la investigación en artes es un tema todavía sujeto a discusión, lo es aún más si ese arte es la danza. El presente artículo se centra específicamente en los problemas generados por aquellas tesis finales fundadas en creaciones escénicas. Por lo general, las mismas deben ser acompañadas por un escrito académico que confiera un "marco teórico" y legitime la propuesta artística. En consecuencia, el tratamiento dicotómico actual deviene en dos producciones autónomas (práctica escénica, por un lado; traslado a la escritura, por otro) generando, a la vez, una escisión en la forma de producción del conocimiento. El objetivo es analizar los conflictos metodológicos originados a partir del momento en que dichas tesis intentan ser aceptadas como modo de investigación válido. Este texto pretende cumplir una doble función: por un lado, repensar el lugar de la investigación artística referida al ámbito específico de la danza y su relación con las formas académicas, y por otro, visualizar otras formas posibles en que podrían establecerse los vínculos entre la escena y la página.

Palabras clave: *Práctica artística. Investigación. Metodología. Tesis.*

Artigo recebido em: 29/04/2020

Artigo aprovado em: 23/09/2020

## Introdução

O presente artigo está inserido no contexto das produções e dos debates gerados a partir do momento em que a prática artística tenta se estabelecer como um modo legítimo de pesquisa, de acordo com os parâmetros da pesquisa acadêmica. O trabalho tenta cumprir uma dupla função: por um lado, repensar o lugar da pesquisa artística no campo específico da Dança e sua relação com a academia; por outro, especificar melhor os vínculos entre a cena e a página presentes nas teses<sup>1</sup> finais que visam à criação artística. O maior desafio que essas obras devem assumir é o de enfrentar a centralidade teórica das modalidades de pesquisa baseadas nas ciências sociais ou as formas estruturadas e sistemáticas próprias do método científico.

Na medida em que a prática artística da Dança entrou como objeto de pesquisa no ambiente universitário, as teses finais baseadas nessa prática (graduação ou pós-graduação) tiveram que estar em conformidade com os regulamentos estabelecidos pela estrutura do sistema educacional estatal na qual estão inseridas as instituições dedicadas à teoria e à prática das artes. Consequentemente, as criações cênicas tiveram que ser acompanhadas de uma redação acadêmica que conferisse um “referencial teórico” à proposta artística, ou seja, “se toda a pesquisa tem como meta produzir conhecimento, na pesquisa artística, o conhecimento gerado é distribuído entre o trabalho produzido e o trabalho escrito” (CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 184).

A partir da minha participação em bancas avaliadoras de teses e trabalhos finais de graduação e do meu trabalho como orientadora de obras baseadas na criação, observei a necessidade de repensar as seguintes perguntas. O que significa apresentar uma prática artística (uma dança) *como pesquisa* em um contexto acadêmico? Em que aspectos essas práticas diferem de outros tipos de pesquisa acadêmica? Que dificuldades o aluno enfrenta como autor de dois textos: um constituído por uma prática cênica e o outro por um discurso escrito cujo objeto é a referida prática?

Antes de entrar no assunto, gostaria de enfatizar que, diferentemente da tradição europeia-continental, não há espaço comum para o ensino superior na América Latina, nem existe uma relação entre os sistemas nacionais de títulos e diplomas. Em outras palavras, não apenas não há projetos de integração acadêmica, como também existem diferenças nos modelos educacionais, estruturas de notas, práticas acadêmicas e pedagógicas. Em vez de avançar para uma maior homogeneidade

institucional, os sistemas nacionais de ensino superior na América Latina “estão sujeitos a fortes tendências centrífugas, diversificação de suas formas e variação em relação aos princípios organizacionais, pressão competitiva e (...) baixa capacidade de associação e cooperação” (BIALAKOWSKY *et al*, 2013, p. 2).

Consequentemente, na ausência de políticas institucionais compartilhadas, o conteúdo desta obra se limita aos espaços universitários em que a particularidade das práticas artísticas ainda encontra dificuldades para sua inclusão no *ethos* acadêmico. No entanto, e apesar das diferenças, há um aspecto compartilhado: nas últimas décadas, “falar sobre arte contemporânea, em termos de reflexão e pesquisa, tem sido um lugar comum” (BORGDORFF, 2010, p. 3). A abordagem da pesquisa é o paradigma em que as Instituições de Ensino Superior (IES) se baseiam, independentemente de seus diferentes formatos pedagógicos e do nível de formação universitária em que se incluem.

Na Argentina, o debate sobre a pesquisa artística se estabeleceu quando as escolas de artes autônomas e as instituições chamadas de nível terciário<sup>2</sup> – junto às carreiras de orientação pedagógica e a modalidade de “conservatórios” (música, teatro e dança) – se transformaram em instituições universitárias. A partir desse momento, surgiram desafios teóricos quanto à diferença entre os paradigmas que norteiam a prática artística e as metodologias tradicionais de pesquisa, com seus procedimentos, processos e requisitos acadêmicos. Óscar Cornago aponta: “o diálogo entre arte e pesquisa pode ser visto como consequência tanto de certas tendências artísticas consolidadas no último terço do século XX como de novas abordagens na pesquisa e novos modos de produção de conhecimento” (CORNAGO, 2010, p. 3).

Comparada à tradição de outras áreas de estudo, a inserção da Dança na estrutura universitária é relativamente recente. Sua adaptação aos moldes acadêmicos ainda está em construção, e a produção de pesquisas ainda está testando novas formas de abordar esse fenômeno artístico. Embora o atraso da inclusão da Dança nos níveis de ensino universitário e os motivos complexos que o motivaram não sejam o objeto deste artigo – e além disso, esse é um tópico que não permite uma análise superficial – resta perguntar, em todo caso, se ele não se deve ao fato de que essa prática cênica foi uma das áreas artísticas que ofereceu maior resistência ao ato de apropriação

iniciado pelo conhecimento disciplinar. Isto está possivelmente relacionado às dificuldades que esta arte oferece em função de suas diferenças ontológicas, metodológicas e epistemológicas em relação ao campo geral das artes.

## 1. Pesquisa artística em dança e sua relação com a academia

A distinção entre “ensinar através da arte” e “ensinar a fazer arte”, instalada por Herbert Read (1944) em seu texto sobre educação artística, é amplamente conhecida. Christopher Frayling (1993/4) se apropria dessa distinção em seu ensaio *Research in Art and Design* e distingue três tipos de pesquisa nas artes: pesquisa para a arte, pesquisa dentro da arte e pesquisa através da arte. Desde então, muitos autores se referiram a esta tripartição. Por exemplo, Victor Burgin (2006) sugere uma divisão em três tipos gerais relacionados às Artes Visuais:

Um tipo é o de um artista visual habilidoso, que não só quer escrever, mas é capaz de escrever um longo texto. Outro perfil é aquele que recebeu uma base introdutória sólida à literatura acadêmica especializada como estudante universitário, mas tem pouca experiência em trabalhos práticos nas artes visuais. Este candidato está interessado principalmente em produzir uma tese escrita, mas busca um contato próximo com um ambiente de produção artística que poucos departamentos de humanidades podem oferecer. Um terceiro perfil é aquele que cria obras de arte e que também lê com entusiasmo. O aluno está interessado em ideias e transforma os conceitos encontrados na leitura em projetos práticos. A pesquisa desse tipo de aluno geralmente tem um resultado prático, com o trabalho acadêmico desempenhando um papel subordinado e “instrumental” (2006, p. 103).

Para outros autores, essas categorizações são insuficientes e não abarcam exaustivamente as possíveis formas de pesquisa artística (BORGDORFF, 2012). Juan Luis Moraza (2017), no título de seu ensaio “Aporias da Investigação (pós, sobre, sob, sem, segundo, por, para, até, em direção a, a partir de, de, contra, com, junto a, perante, em) Arte”, inclui as múltiplas preposições que poderiam funcionar como um possível elo entre os termos “investigação” e “arte”. O jogo verbal proposto por este autor mostra a dificuldade em vinculá-los. Neste artigo, abordaremos apenas um dos aspectos da pesquisa nas artes: a pesquisa guiada pela prática, referente, neste caso, ao campo da Dança. Utilizamos essa categoria, aceita pelo AHRC (*Arts and Humanities Research Council*), pois é a mais usada para denotar o tipo de pesquisa centrada na prática (BORGDORFF, 2012, p. 39).

## 1.1 Pesquisa-orientada-pela-prática

### 1.1.1 Antecedentes nas práticas de Dança

O uso do termo “pesquisa” atravessou diversos segmentos. Em seu uso acadêmico, esteve associado a um tipo de atividade típico de cientistas e intelectuais, e não à atividade de artistas: a crença popular identifica os primeiros como “pesquisadores”, enquanto os segundos seriam “criadores”. De qualquer forma, a controvérsia começou há vários séculos, “quando o conhecimento científico e a criação artística tomaram caminhos divergentes para lidar com diferentes domínios”; desde então, discussões “sobre suas diferenças e especificidades”, bem como a necessidade de sua confluência, apareceram nos debates ao longo do século XX (CORNAGO, 2010, p. 4).

Este binarismo, que imaginava o cientista cercado por “microscópios eletrônicos e aceleradores de partículas” ou o acadêmico “entre pilhas de documentos em um arquivo empoeirado”, mostra um estereótipo que, ainda hoje, estabelece uma fissura entre a arte considerada uma atividade misteriosamente “criativa” e as atividades científicas e acadêmicas baseadas em declarações racionais e analíticas (BURGIN, 2006). Christopher Frayling (1993/4) enumera algumas das definições básicas do termo, extraídas do *Oxford English Dictionary*, onde se estabelece que para uma atividade ser chamada de pesquisa, em qualquer um de seus sentidos, “o tema ou objeto da investigação deve existir fora da pessoa ou pessoas que realizam a pesquisa” (1993/4, p. 1). No entanto, nas últimas décadas, houve uma mudança notável, embora gradual, no que se entende por “pesquisa” no mundo acadêmico: a definição do termo dada pela *European Joint Quality Initiative* nas suas *Dublin Descriptors*<sup>3</sup> para o ensino da pós-graduação sustenta que:

A palavra [*pesquisa*] é usada *inclusive* para acomodar o leque de atividades que apoiam o trabalho original e inovador em toda a gama de campos acadêmicos, profissionais e tecnológicos, incluindo humanidades, artes tradicionais, performance e outras artes criativas. Não se utiliza em nenhum sentido limitado ou restrito, ou que se refira apenas a um “método científico” tradicional (BORG DORFF, 2012, p. 67, grifo nosso).

Apesar das tendências “inclusivas” e da aceitação de um certo pluralismo metodológico nas estratégias de pesquisa acadêmica, ainda há grande dificuldade em aceitar como produção de conhecimento o que acontece nos processos artísticos, e essa dificuldade é ainda maior no campo da Dança. Assim, a *pesquisa-orientada-pela-prática* relacionada à Dança aparece como um desafio aos

métodos dominantes do pensamento dualista e a seu traço distintivo, que vem a ser a visão objetivista que estabelece como necessária a separação entre o sujeito que observa e investiga e o objeto observado, embora atualmente essa divisão, e a defesa de uma ciência impessoal e abstrata que os positivistas lógicos descreviam, tenha sido questionada. A natureza de uma arte como a Dança (fundada em formas constantemente mutáveis, na inexistência de distância entre o pesquisador e o objeto de estudo) faz com que a *pesquisa-orientada-pela-prática* revele uma forma especial de conhecimento não discursivo, sensorial, em permanente estado de inquietude e agitação, o que não apenas impede sua “inclusão” em formatos institucionais, mas também destaca a incompatibilidade de metodologias de pesquisa ministradas em cursos acadêmicos.

No entanto, e apesar de muita resistência, o aspecto investigativo na Dança tem uma longa história. Basta lembrar de Loïe Fuller e seus experimentos com luz, rádio, dos efeitos das cores em nossa percepção, de seu trabalho com Marie Curie e Thomas Edison, de sua “Conferência sobre o Rádio”, do uso de retroprojetores em suas apresentações, da criação da obra *Radium Dance*, sobre a qual Marinetti (1972) disse “nós, futuristas, preferimos Loïe Fuller (...) pelo uso de luz elétrica e aparelhagens” (1972, p. 138). Ou então do estudo de François Delsarte sobre o princípio trinitário que fez Rancière (2013) reconhecê-lo como “fundador de uma ciência da expressão exata”, motivo pelo qual “os reformadores de dança darão a Delsarte o título de inovador” (2013, p. 100). Delsarte investigava “os termos de uma semiótica da vida anímica que atendesse aos requisitos da universalidade”. Rudolf von Laban, pesquisador de espaço harmônico (coreografia) e autor de obras como *O domínio do movimento*, deu uma contribuição decisiva para a improvisação em dança, como pode ser vista nas já conhecidas videoconferências em que William Forsythe desenvolve a metodologia de Laban, chamada *Improvisation Technologies*. Suas descobertas também foram usadas em campos tão variados quanto na preparação de atores, através do sistema Laban-Yat Malmgren; em estudos de maior desempenho no trabalho, por meio da teoria do ritmo industrial de Laban-F.C. Lawrence e Warren Lamb; ou na Fisioterapia, por meio dos Fundamentos de Bartenieff (SALAZAR SUTIL, 2013, p. 4). A relação entre dança e pesquisa também está presente nos desenhos coreográficos baseados em teoremas matemáticos, como em *Scènes de ballet* (1948), criada por Frederick Ashton. Em entrevista a Jacqueline Lesschaeve, Cunningham expôs o seu conhecimento daquela

afirmação de Einstein segundo a qual não existem “pontos fixos no espaço”: seu trabalho, *Points in Space*, foi um exemplo disso. O trecho a seguir (de 1968) mostra seu interesse em investigar o uso de computadores em relação a uma forma de notação eletrônica:

Acredito que uma possível direção agora seria fazer uma notação eletrônica (...) isto é, tridimensional (...) você pode colar figuras ou qualquer outra coisa, mas elas se movem no espaço para que você possa ver detalhes da dança; e você pode detê-lo ou desacelerá-lo (...) indicaria onde cada pessoa está no espaço, a forma do movimento, sua sincronização (CUNNINGHAM *apud* SCHIPHORST, 1986, p. 4).

Na época em que Cunningham fez essa afirmação, a tecnologia computacional para criar ou exibir o movimento de figuras humanas tridimensionais ainda não existia. Cunningham estava interessado em projetar uma tecnologia que permitisse que figuras tridimensionais fossem exibidas na tela do computador. Ele investigou as figuras e a relação espacial entre elas (SCHIPHORST, 1986, p. 4). Na década de 1970, o crescente campo da Teoria dos Sistemas encontrou ecos em obras de coreógrafos minimalistas como Lucinda Childs, cujas estruturas de repetição surgiram da análise de conceitos algébricos. Em 2004, o coreógrafo Wayne McGregor, interessado em inteligência artificial, iniciava um projeto chamado *Coreografia e Cognição*, a fim de investigar em que medida as redes neurais, os sistemas sensório-motores e cognitivos podem informar os conceitos e as práticas da coreografia. A segunda parte desse projeto incluiu um grupo de cinco cientistas e foi organizada pelo Departamento de Psicologia Experimental de Cambridge (ROY, 2004, s/p). O coreógrafo David Bintley, em sua obra *e=mc2* (2009), escolheu como tema o livro *E=mc2: uma biografia da equação mais famosa do mundo*, de David Bodanis. Bintley investigou o movimento com base em noções de energia, “a partir da eletromagnética e da estática” (BROWN, 2009, s/p). O coreógrafo Mark Baldwin, em *Comédia da Mudança* (2009), investigou a história natural e o comportamento animal, com seus inúmeros exemplos de ação, comunicação e locomoção.

No meio argentino, o coreógrafo Edgardo Mercado investiga a relação entre dança e linguagens multimídias. Em *Plano Difuso* (2007), ele abordou a relação entre formas arquitetônicas e os fractais, manifestando seu interesse pela “influência das novas tecnologias na subjetividade contemporânea” (PAPA, 2006). As coreógrafas Margarita Bali e Alejandra Ceriani desenvolvem em seus trabalhos um extenso processo investigativo sobre a convergência das diferentes linguagens artísticas, desde a vídeodança, o *mapping* em larga escala e as instalações até experiências interativas decorrentes da exploração de novas tecnologias. Caso fosse feita uma historiografia da pesquisa artística,

poderia-se demonstrar que, desde o Renascimento até a Bauhaus, “a pesquisa sempre foi realizada em e através das práticas artísticas”, embora essas investigações não tenham se qualificado como pesquisa acadêmica (BORGdorFF, 2010, p. 149).

A maioria das pesquisas artísticas citadas acima estaria relacionada ao que poderia ser chamado de “pesquisa aplicada”, uma vez que se refere a estudos que visam a solucionar problemas específicos em um determinado contexto, ou seja, buscam a aplicação do conhecimento de acordo com a área de interesse do criador, com o objetivo de orientar a pesquisa para as necessidades concretas da prática artística. Em todos os casos, essas pesquisas expandem e enriquecem futuras propostas de cena. Por estarem “ligadas a uma prática, um fazer ou uma atitude, a uma dimensão performativa do conhecimento”, estão distantes do que chamamos de ciência, que, “embora em muitos casos se apoie em práticas de laboratório ou estudos de campo”, está ligado “à ideia de observação, especulação, discurso abstrato e reflexão teórica” (CORNAGO, 2010, p. 6). Por outro lado, as “investigações” mencionadas ocorrem fora dos sistemas institucionais de educação e gestão do conhecimento e, portanto, não são reconhecidas como tais pela comunidade que domina a pesquisa científica e humanística. Em troca, elas não precisam atravessar os problemas e demandas que afetam a pesquisa baseada em prática artística quando a mesma entra em contato com formatos acadêmicos. Borgdorff (2010) faz uma distinção entre maneiras de pesquisar em escolas de dança e teatro, conservatórios, academias de arte e outras escolas profissionais; e processos de pesquisa não acadêmicos. Esses últimos seriam “de natureza diferente” em relação aos procedimentos realizados “no mundo acadêmico, nas universidades e institutos de pesquisa. Em que consiste, de fato, essa diferença é precisamente um ponto de controvérsias” (2005, p. 2). Deve-se notar também que a maneira de se entender o que é pesquisa, o que se considera conhecimento foi mudando “ao mesmo tempo em que também mudaram as formas de se entender o feito artístico e suas formas de produção e comunicação” (CORNAGO, 2010, p. 5).

### **1.1.2 Prática como *modo de fazer***

Vários autores provenientes do campo da Filosofia, da Sociologia, da Ciência e tecnologia se atentaram, a partir de suas diferentes competências, aos elementos centrais que compõem as suas práticas. Além das diferenças, é possível observar nas definições existentes um interesse comum referente à “multiplicidade de componentes que estruturam as práticas, cuja característica é justa-

mente a capacidade de enlaçar ‘na atividade concreta’ diferentes elementos” (ARIZTÍA, 2017, p. 224). Para simplificar essa análise e nos determos ao campo da Dança, o termo ‘prática’ não se refere ao produto artístico final, mas ao processo que levou à sua concretização; ou seja, nos referimos à prática como o percurso que o criador atravessa no processo de criação do objeto que finalmente se oferece à expectativa.

Em resumo: um braço artístico da pesquisa não precisa ser desenvolvido do zero; nem a pesquisa em si contradiz a natureza da arte. Quando falamos em integrar pesquisa no domínio artístico, não devemos pensar tanto em trazer novas práticas para esse domínio, mas em apoiar e canalizar as energias que ali já permanecem. Ao fazer isso, criaremos um meio termo entre as disciplinas artísticas, *nas quais a pesquisa se desenvolve de modo informal*, e a pesquisa como disciplina. Em outras palavras, tratamos de conferir alguma formalidade ao informal. (BORGdorff; SCHUIJER, 2010, p. 2, grifo da autora).

Esta perspectiva nos permite priorizar as situações empíricas a partir das quais o criador alcança o resultado final, ou seja, a prática como processo, como *formas de fazer*, como conceito que transcende a sua realização pontual. Consequentemente, a ênfase seria posta em questões como:

Que diferença existe entre processo e projeto?

Que tipo de conhecimento essa operação empírica traz?

Quais elementos constituem a prática como processo?

Como eles são articulados?

## 1.2 Processo vs. Projeto

Pesquisa em arte significa intensificação e indagação; implica disposições psicoperceptivas, disposições técnicas, disposições formalizadoras, disposições de transmissão, mas não implica necessariamente a adaptação a certos protocolos típicos de um projeto (MORAZA, 2017, p. 12).

Há uma diferença importante entre *processo* e *projeto* artístico. O *processo* não é um elemento externo, é um caminho criado a partir de dentro e através do qual novos conhecimentos, entendimentos e produtos passam a existir. Por outro lado, um *projeto* inclui o estabelecimento de um plano prévio em direção a um *telos* que pressupõe coerência, uma predeterminação de obje-

tivos e métodos e uma visualização de resultados. Os procedimentos criativos dos coreógrafos – suas pesquisas artísticas – dificilmente podem ser circunscritos a essa lógica; “mesmo nos casos em que a conceituação artística atinja seus níveis mais altos, o envolvimento subjetivo e a complexidade simbólica tornam qualquer predeterminação um obstáculo ao desenvolvimento” (MORAZA, 2017, p. 12). O artista passa por seu *processo* através de sondas, aproximações, interrogando seus materiais, testando diferentes procedimentos. A possibilidade de existência da criação artística vai se esclarecendo lentamente, seguindo um caminho construído através de intuições, do diálogo com materiais, através de tentativa e erro.

Diana Szeinblum, atriz e coreógrafa argentina, elaborou essa questão da seguinte maneira, ao referir-se à sua obra *34 metros*:

Desde o início, sugiram diferentes linhas de trabalho. Surgiu a ideia de investigar a perspectiva desse longo corredor de 34 metros de comprimento e 5 metros de largura. (...) eu tinha a ideia de fazer algo mais teatral, mas, já dentro do local, percebi que nada do que pudesse fazer fora desse espaço funcionaria. *É como se o espaço tivesse nos dirigido*. (...) eu trabalho com os intérpretes que tenho; tento criar algo com o que essas pessoas me devolvem. A partir daí, entendo a dramaturgia de uma peça (SZEINBLUM *apud* CRUZ, 2004, s/p, grifo nosso).

Na afirmação “é como se o espaço tivesse nos dirigido”, é evidente um certo paradoxo em que o artista deixa de ser um guia e começa a ser guiado, “submetendo-se” ao processo de configuração. A passagem contínua do teste para o erro, a possibilidade de voltar e recomeçar, até chegar a uma forma final que nunca se dará por concluída, mostram a natureza fundamentalmente não conceitual desse ato de configuração, que precede qualquer reflexão de ordem argumentativa causal e permite colocar nosso pensamento em movimento, convidando-nos a uma reflexão inacabada. “A pesquisa artística é a articulação deliberada desse pensamento inacabado” (BORGDORFF, 2010, p. 172).

Luis Biasotto, coreógrafo argentino e codiretor da companhia Krapp, criada em 1998, conta abaixo como aparecem e desaparecem as imagens que norteiam o processo, enquanto Daniel Abreu indica a necessidade de partir de uma tábula rasa para começar a construir, porque só assim é possível criar um espaço para o impensável, o inesperado:

Luis Biasotto: Eu tinha duas ideias em mente, a primeira era a imagem de uma floresta, apenas uma imagem, mas forte e caprichosa. A outra era a transformação. Finalmente, *no processo*, esse elemento se esgotou, mas fomos vendo como um modelo superava o outro modelo sobre a mesma coisa (...) um discurso que vai se construindo enquanto é evocado, como *alguém que vai se lembrando aos poucos* e fica confuso ou inventa algo. (BIASOTTO *apud* FRIEDENBERG, 2016, s/p, grifo nosso).

Daniel Abreu: A destruição é uma parte inerente daquilo que é criativo. *A destruição é sempre essencial em qualquer processo*. Para mim, é essencial quebrar os papéis para construir qualquer coisa. Este trabalho, em particular, é apresentado de forma muito fragmentada; fala-se a partir do choque ao receber uma notícia; então, eu estava muito interessado em entender os comportamentos a partir das múltiplas possíveis leituras dessa notícia. Como você vê, havia muito o que destruir para construir. (ENTREVISTA, 2018, s/p, grifo nosso).

Muitos outros testemunhos podem ser acrescentados a esses; o elemento comum é a coincidência de que o processo é descoberto durante a *formalização* do trabalho. Tradicionalmente, e provavelmente generalizando muito, ao longo da história da Dança, a maneira de se entender a palavra *forma* foi fixada pelo programa artístico do Classicismo: dar forma a uma dança estava relacionado à organização ou à disposição dos seus elementos constitutivos de acordo com uma ordem, harmonia e proporção. Em outras palavras, o conceito, assim entendido, se referiria às diretrizes composicionais externas de uma obra. Basta lembrar que Aristóteles apontou, em uma de suas definições, que “as principais formas de beleza são ordem, proporção e precisão, algo que as ciências matemáticas demonstram em um grau especial” (ARISTÓTELES *apud* FARRÉ, 1949, p. 1445). Este é apenas um dos aspectos sob os quais *forma* foi entendida ao longo da história da Dança.

Embora esse tema exceda o objetivo deste artigo, o conceito de forma oferece uma diversidade de aspectos e transformações que produziram a sua ampliação ao instalar outras noções divergentes. Se pensarmos na noção de forma como uma força organizacional que se desenvolve a partir do processo de configuração, e desvincularmos o conceito de diretrizes composicionais externas, a forma se tornaria uma lei interna centrada na potência, no germe ou no processo de configuração interna, diferente da ideia de imagem ou figura acabada. O que esta noção formal agrega é a capacidade da obra de “se autoformar” a partir de tal lei interna.

Luigi Pareyson (1954), em sua *Estética – Teoria della formatività*, define criação como o processo de modelar, como a única maneira de organizar as obras de arte; “é um puro tentar” no qual as regras são inventadas e descobertas a cada vez, *extraídas do próprio processo*: as regras da produção são

descobertas no próprio fazer, em uma “simultaneidade de invenção e execução” (*apud* MIRANDA, 2014, p. 80). O processo cognitivo reside precisamente no modo como se inventa e se descobre o *fazer*, que não segue nenhum protocolo pré-estabelecido nem cumpre as diretrizes previamente determinadas de um projeto, mas que no decorrer da ação inventa o *modus operandi*.

Pelo que foi dito, pode-se pensar que cada coreógrafo vai inventando e descobrindo seu próprio processo, singular e próprio, quando inicia uma nova prática artística: o *processo de configuração* é uma atividade que permanece dentro do escopo da possibilidade, está inscrito em “um tal *fazer* que, enquanto faz, inventa o *modo de fazer*, produção que é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, invenção” (*apud* MIRANDA, 2014, p. 80). Jeison Andrés Suárez Aztaiza (2010) descreve como o dar forma é também a configuração; e acrescenta “quando a pessoa escolhe fazer arte como uma atividade específica, a formatividade assume uma tendência, uma direção, uma intenção inteiramente sua” (AZTAIZA, 2010, p. 64). Pareyson chama essa busca de *forma formans* (formas formativas), mas a sua particularidade reside em que está contida na *forma formata* (forma formada). Ou seja: a *forma formans* é a pesquisa mais o resultado dessa pesquisa; o criador inventa a obra (*forma formata*) e, ao mesmo tempo, o conhecimento e as experiências que a constituíram (*forma formans*). E a esse fazer, que ao mesmo tempo faz e inventa o modo de fazer, Pareyson chama de “formatividade”. “Em todas as operações humanas, é uma questão de fazer inventando, ao mesmo tempo, o *modo de fazer*: só consegue fazer uma obra quem *soube fazê-la*” (2010, p. 65).

Para que esse fazer seja “formativo”, segundo Pareyson, não se deve seguir algo dado nem obedecer a alguma norma já estabelecida. Nesse contexto de descoberta, as ações artísticas incorporam um conhecimento pré-reflexivo não acessível para justificação. As palavras dos artistas mencionados (a “pura intuição”, a “incerteza”, a “lembrança de algo que aparece aos poucos”, “o *não método*”) tentam dar conta de um conhecimento em ação produzido durante o processo, realizado assistematicamente, gerado pela própria práxis.

### 1.3 Conhecimento na ação

A *pesquisa-artística-orientada-pela-prática* propõe um deslizamento de uma análise estética para uma noção poética da arte. Seguindo os passos das “viradas” intelectuais que ocorreram desde meados do século XX, Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas (2010), em seu texto *The*

*Artistic Turn*, usam o conceito de “virada artística” para se referirem ao questionamento do lugar do artista e de sua prática na sociedade contemporânea. Os lugares que a virada artística procura investigar e iluminar são os das *práticas artísticas* e os do conhecimento que lhes é próprio (2010, p. 15). A noção de “virada” seria circunscrita aqui à mudança de perspectiva dos efeitos cognitivos da experiência estética para o modo de produção de conhecimento que emergiu durante o *processo*, que não apenas guia essas práticas, mas é constitutivo delas. Anna Maria Brigante (2008) expressa isso claramente em seu artigo “A razão poética em Giambattista Vico”. A autora desenvolve a tese de Vico derivada do princípio do *verum factum*,

segundo o qual é possível conhecer verdadeiramente apenas aquilo do que se é autor. A ciência seria o conhecimento de como a coisa é feita, de como ela se origina (...) a compreensão da produção é a condição de possibilidade do conhecimento e o que determina seus limites (BRIGANTE, 2008, p. 184).

A produção de conhecimento na materialização do processo estaria induzindo-nos a uma reflexão sobre as formas de fazer e convidando-nos “ao aumento de nossa consciência acerca da proximidade pré-reflexiva das coisas, bem como de nossa distância epistemológica delas” (BORGdorff, 2010, p. 145). Nas entrevistas a seguir, os coreógrafos (todos eles argentinos) mostram como a dinâmica interna da prática artística difere – em termos de procedimentos, descobertas e pontos de partida – das metodologias baseadas nas ciências sociais ou nas formas estruturadas e sistemáticas do método científico. Ao falar do início de seus processos de pesquisa, os coreógrafos se afastam notavelmente da premissa “identificação e delimitação de um problema” e se aproximam ao que estamos chamando aqui de “conhecimento na ação”. Carlos Casella define como “entusiasmo” o impulso inicial que mobiliza a criação de uma obra; Celia Argüello Rena fala de “algo mágico”; Pablo Rotemberg destaca como necessário o “caos” inicial; e Laura Kalauz “desnaturaliza” aquilo que já é dado:

Carlos Casella: Quando começo, sempre tenho uma ideia prévia, mas quando a confronto com outras pessoas, percebo que ela precisa ser transgredida, ser transformada em outra coisa. (...) Há uma perda de rumo, não de objetivo, mas para alcançá-lo é necessário seguir outros caminhos. (...) *O ponto de partida é sempre a necessidade* ou o entusiasmo em criar um mundo para o novo espetáculo; e a partir daí começo a trabalhar com os elementos diretamente relacionados a esse mundo, mesmo com os clichês sobre o tema, mas também com outros elementos que surgem no processo criativo e que são mais independentes. (CASSELLA *apud* PINTA, 2006, s/p, grifo nosso).

Celia Argüello Rena: O que me motiva a fazer? Não sei... às vezes acho que *é algo mágico, como se alguma ideia, ou a necessidade de fazer alguma coisa, se apresentasse para mim*. Isso vem de diferentes fontes, como imagens, um assunto específico, um interesse, uma conversa, o desejo de trabalhar com certas pessoas que eu gosto, que me entusiasma e me motivam. (RENA *apud* WATANABE, 2015, s/p, grifo nosso).

Pablo Rotemberg: Às vezes ficávamos duas horas com um único material e isso gerava uma espécie de pressão, e não sabíamos o que fazer (...) às vezes me sinto perdido. Os processos são assim (...) *o caos sempre é necessário*. Às vezes, ele pode ir a lugar nenhum. Na verdade, cada um faz o que pode, certo? (ROTEMBERG *apud* VIGNOLLES, 2017, s/p, grifo nosso).

Laura Kalauz: Para mim, *há que se fazer coisas*, e para isso cada um tem diferentes ferramentas, bagagens de conhecimento que adquirimos nas distintas experiências mais ou menos oficiais, mais ou menos acadêmicas. O processo que eu faço constantemente quando trabalho é *desnaturalizar o que está dado*. (...) Para mim, é mais importante pensar em como você deseja trabalhar e, a partir disso, ver quais técnicas, *quais maneiras de fazer serão escolhidas* – entendendo que o modo de fazer já é uma maneira de dizer alguma coisa. (KALAUZ *apud* VALLEJOS; GONZÁLEZ, 2013, s/p, grifo nosso).

Nas entrevistas acima, a ideia de começar com “fazer” sempre aparece. Donald Schön desenvolve o conceito de “conhecimento na ação” para descrever o tipo de conhecimento que é obtido na vida cotidiana e que, em muitos casos, não pode ser descrito:

Trata-se do que hoje chamamos, no campo da Educação, de Conhecimento Processual ou Saber-Fazer (...) para isso, desenvolvemos uma sequência de ações para atingir uma meta, mas, quando já sabemos como fazê-lo bem, temos dificuldade em dizer como o alcançamos. (LARRAIN, 2011, p. 55).

Borgdorff retoma esse conceito e o descreve como a “perspectiva da ação” ou a “perspectiva imanente”, baseada na não separação entre teoria e prática nas artes. Celia Argüello Rena explica da seguinte maneira o percurso de seu trabalho de graduação: “Em *Villa Argüello* (minha tese, que me tomou vários anos), eu tive que fazer um projeto de pesquisa mais textual, mas em um momento eu o abandonei e *fiquei com o fazer, com o resolver com os demais*” (RENA *apud* WATANABE, 2015, s/p, grifo nosso). O “Conhecimento na ação” é o tipo de conhecimento gerado no que chamamos de *pesquisa-orientada-pela-prática*, que não apenas reconfigura a relação tradicional entre o sujeito da pesquisa e o objeto de estudo, mas levanta questões específicas referentes a aspectos epistemológicos e metodológicos que os coreógrafos só respondem tangencialmente.

Rakhal Herrero, ao relatar o início de sua pesquisa coreográfica para o trabalho *Francoatiradores*, explica seu “método” da seguinte maneira:

Era pura intuição até eu encontrar um punhado de perguntas que foram aprofundadas. A ideia era trabalhar sobre a irrupção, sobre a incerteza como algo para habitar, arriscando-se, em diferentes planos, a um trânsito instável (...)” (HERRERO *apud* CRUZ, 2016, s/p).

Esse conhecer o problema através do “fazer”, presente nessas e em outras entrevistas, não provém de uma operação intelectual, mas de um *tipo de processo do conhecer*, reconhecido como conhecimento implícito; aquilo que Michael Polanyi (1958) descreve como “conhecimento tácito”, cuja característica fundamental é ir além do que podemos contar. O título de seu livro, *Personal Knowledge (Conhecimento Pessoal*, em tradução livre), pode parecer incluir uma contradição, “porque o conhecimento verdadeiro é considerado impessoal, universalmente estabelecido, objetivo”, mas a aparente contradição, diz Polanyi, é resolvida modificando-se a concepção de conhecimento (1958, p. 5). O *envolvimento pessoal* em todas as entrevistas não torna a compreensão subjetiva.

O entendimento não é um ato arbitrário ou uma experiência passiva, mas um ato responsável que reivindica validade universal. Tal conhecimento é de fato objetivo, no sentido de estabelecer contato com uma realidade oculta; um contato que é definido como a condição para antecipar uma gama indeterminada de implicações verdadeiras ainda desconhecidas (e talvez ainda inconcebíveis). Parece razoável descrever essa fusão do pessoal e do objetivo como conhecimento pessoal (POLANYI, 1958, p. 5).

A tese fundamental de Polanyi consiste em entender o conhecimento como uma *skillful action* (ação hábil), afirmando com isso que só conhecemos de fato algo quando somos capazes de executar uma ação que nos envolva pessoalmente. Os coreógrafos citados mostram que, ao iniciarem uma pesquisa, já existe um conhecimento oculto, que apenas manifesta sua existência na realização de uma ação. É por isso que Polanyi ressalta que “sabemos mais do que podemos dizer” e, talvez, a partir deste postulado, a frase mítica “se eu pudesse dizer o que sinto, não valeria a pena dançá-lo” (atribuída por alguns a Mary Wigman, e por outros a Isadora Duncan) poderia referir-se a esse conhecimento “tácito”, no sentido de que somente ao realizar uma *ação hábil* o sujeito revela um conhecimento do qual, a princípio, ele não está consciente.

Luis Garay destacou a universidade como um domínio em que o conhecimento é sistematizado e, de certa forma, contrastado com o “*não método*” dos artistas, o qual ele também reconheceu como método:

Todxs nós geramos formas de conhecimento fora e dentro das instituições. A universidade tem potencial para vincular esferas do conhecimento filosófico e científico, conexões necessárias que se tornam complexas e distanciam o romantismo da ideia de arte (GARAY *apud* VILLANUEVA; GARAY, 2019, s/p).

Garay menciona duas instâncias importantes. Por um lado, propõe algo como uma metodologia negativa (*não métodos*), o que não indica um processo anárquico, mas um ponto de partida para se pensar novos vocabulários, pressupostos originais, explicações e interpretações e, assim, reconfigurar os modos antigos de se entender a noção de “conhecimento”. Por outro lado, esta declaração de Garay, reconhecendo o vínculo entre um interior e um exterior à universidade, é um exemplo de como as novas gerações de artistas profissionais entram em contato com programas educacionais decorrentes da recente inclusão da arte nas instituições universitárias.

## 2. Cena e página: um Jano bifronte?

Para que as *pesquisas-orientadas-pela-prática* sejam válidas, geralmente é necessário que elas sejam acompanhadas de um “contexto de justificação” e, portanto, sua particularidade reside no fato de serem constituídas por um objeto físico (cena) e um discurso escrito (página). Esta última instância tem sua origem, em partes, na resistência acadêmica para que a Cena possa ser assimilada na categoria de “conhecimento”. Embora existam posições conflitantes quanto à necessidade de um “contexto de justificação”, alguns especialistas sobre o assunto, como Borgdorff, defendem a necessidade desse espaço discursivo, pois “renunciar a tal enquadramento implica uma saída da academia” e, em geral, há coincidências em que a *página* pode seguir diversas formas de escritura (BORGDORFF, 2012, p. 21).

Embora o assunto tenha sido tratado extensivamente nas diferentes esferas artísticas, na Dança, esses debates ainda estão desconectados de propostas concretas que permitam estabelecer novas coordenadas para a construção de um espaço próprio no campo acadêmico. Como já mencionado, há uma fase inicial cognitiva, simultânea ao *processo de configuração*, em que o conhecimento é dado tacitamente e é composto da bagagem experimental pessoal, dos elementos inconscientes,

dos preconceitos, das lembranças, das experiências pessoais, e aí não há distância exigida pela análise ou pela reflexão racional. Os registros escritos dessa primeira instância não sistemática corresponderiam ao que vamos chamar aqui de *Caderno do artista*. Esse estágio inicial e simultâneo à criação é seguido por uma segunda instância, cujo objetivo seria executar uma análise crítica do processo e de seu resultado. Nesse caso, a página revela as questões que surgiram durante a pesquisa não sistemática e reflete sobre elas. Poderíamos chamar essa segunda instância de *Reflexão analítica*.

Um primeiro problema consiste em esclarecer a função da *página*, para que ela não seja compreendida como o “suplemento escrito” da cena, ou a “defesa acadêmica” do objeto em questão. Ambas as instâncias (caderno e reflexão) são interdependentes, devem apoiar-se mutuamente e enriquecer o modo de produção do conhecimento que emergiu através da criação. Cada uma dessas etapas possui estratégias específicas de escrita, e ambas operam uma sobre a outra, estabelecendo um processo circular, retroalimentando-se, criando uma relação que retorna para nutrir a *cena*. Quando isso não acontece, esse tipo de tese se apresenta como um Jano bifronte, ou seja, são obras com duas faces voltadas para lados opostos: por um lado, o trabalho artístico e, por outro, o discurso escrito. Por exemplo, essas duas faces são colocadas em ação para a escolha de dois tutores: um(a) diretor(a) que guie o “objeto físico” e um(a) codiretor(a) que guie o discurso teórico, nessa ordem; e será esse segundo aspecto aquele que assume o papel de defesa, ou justificativa, e permite que a prática artística seja incluída no quadro de uma dimensão avaliativa. Tais expressões discursivas não devem “substituir o ‘raciocínio’ artístico. Na melhor das hipóteses, eles podem *imitar*,<sup>4</sup> sugerir ou aludir ao que está sendo expressado na pesquisa artística, ou podem ser usadas em uma reconstrução *post hoc* do processo de pesquisa” (BORG DORFF, 2012, p. 69).

## 2.1 Caderno de artista: andaimes criativos

O caderno de artista nos informa como surgiram e foram implementadas, em um plano não sistemático, as decisões artísticas. Ele é composto por notas isoladas, rascunhos, esboços, fragmentos de frases, desenhos, percepções, sensações, lampejos de intuição, dúvidas, experiências subjetivas que ocorrem simultaneamente à ação; reflete uma pesquisa dinâmica e mutável que se move com os avanços e os retrocessos dos dispositivos cênicos. Não segue a estrutura formal da escrita; sua forma discursiva pode incluir diferentes tipos de registros alternativos que dão conta de um

processo que ocorre sem uma estrutura pré-estabelecida. O caderno de artista é mais do que um registro da pesquisa iniciada durante o processo, e não é apenas um diário que acompanha a prática, mas é parte inerente dela, uma ferramenta sem a qual o resultado não teria sido possível. O caderno de artista não apenas documenta o imaginário da produção artística, mas é seu andaime criativo. É uma forma de conhecimento que não pode ser analisada a partir de um pensamento estritamente racional ou de acordo com as regras de avaliação próprias de um discurso argumentativo. Essa prática não tenta sintetizar, classificar ou descrever, ela é guiada pela imaginação que “encontra uma oportunidade de se exercitar em uma infinidade de representações análogas, que fazem pensar além do que pode ser expresso em um conceito determinado por palavras; portanto, nenhuma linguagem a expressa completamente, nem pode torná-la compreensível” (KANT, § 4, 1999, p. 141). O caderno é o “mapa” das experiências que se dão e se sobrepõem durante a configuração da prática artística, independentemente de uma lógica que as conecte. Esse “caderno-mapa” permitirá, posteriormente, a reflexão analítica sobre a maneira como a prática artística afetou o campo investigado e como esta prática foi, por sua vez, afetada. Não há pesquisas que não envolvam uma transformação. “Se você não se transformar, não há pesquisa” (FERRACINI, 2016, p. 2).

Um(a) coreógrafo(a) usa não apenas linhas, diagramas e cores para capturar uma ideia passageira, mas também todos os tipos de associações, incluindo as táteis, para capturar uma intensidade ou uma relação espacial, como comenta Kozel (2015):

Uma vez fiz a coreografia e apresentei uma peça chamada *Liftlink*, ambientada no elevador, e lembro-me de comprar um caderno longo, fino e em espiral para usar no processo de desenho. Tinha o formato de um poço de elevador. Não tenho ideia de onde esteja, mas sei que existiu. Ainda me lembro fisicamente de estar escrevendo e desenhando naquele caderno. Meus dedos lembram a textura espessa e cremosa do papel, o aperto extremo que tornou impraticáveis frases longas, forçando-me a fazer pequenas anotações e desenhos. Os desenhos percorriam a página do início ao fim (2015, p. 57).

Essa cartografia que assume a forma de desenhos, gráficos, frases, gestos geralmente não é levada em consideração e, como sugere Renato Ferracini (2016), não importa qual seja a fonte, ela pode ser composta de um elemento relacional, uma conversa acidental, um livro que modificou o processo, ou seja, “todo o campo afetivo precisa ser levado em consideração” (2016, p. 2). Um bom

exemplo de caderno de artista são os esboços inéditos dos cadernos pessoais de Hopper, publicados com o título *Edward Hopper – Pinturas e desenhos dos cadernos pessoais*. Em seu prefácio, Adam D. Weinberg, diretor do *Whitney Museum* em Nova Iorque, explica como esses esboços

(...) revelam a percepção de Hopper sobre a composição das obras e as figuras que nelas aparecem (...) as pinturas reais são reproduzidas pela primeira vez juntamente com as suas páginas correspondentes nos cadernos, permitindo uma comparação cuidadosa entre as duas e dando ideia do que o artista percebia na tarefa de revisão de seu trabalho antes que ele saísse do estúdio (WEINBERG, 2012, s/p).

Embora sem precisão metodológica ou sistematização, a ideia de um “caderno-mapa” oferece a possibilidade de ler e manejar de qualquer perspectiva. Esta instância de escritura não começa com uma questão de pesquisa “clara e distinta”, como pressupõe o paradigma do conhecimento científico/objetivo, mas é construída passo a passo, passando por processos aleatórios e ambíguos e por uma série de tentativas guiadas por conhecimento tácito, cujo resultado é um processo aberto, sem um *telos* pré-estabelecido, refletido em um modelo cartográfico feito

(...) das pistas que norteiam a rota da pesquisa, sempre considerando os efeitos do processo de pesquisa sobre o objeto de pesquisa, sobre o pesquisador e sobre seus resultados (...) A partir das pistas do método cartográfico, queremos discutir, neste texto, a inseparabilidade entre saber e fazer, investigar e intervir: toda pesquisa é intervenção. Ainda que, se o afirmamos, devemos dar um passo adiante, porque a intervenção é sempre realizada por meio de uma imersão na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, no mesmo plano de produção ou co-emergência (PASSOS; BARROS, 2015, p. 17).

Trata-se de desenvolver uma forma de relacionamento em que a ambiguidade encontre um espaço e adquira um valor positivo. “O mapa se propõe a produzir outros relacionamentos, lançar novas interpretações, novos processos, criar, talvez, outros novos aparelhos” (DE LAMA, 2009, p. 128). Esta cartografia não começa com um primeiro gesto coreográfico e nem termina com o último: começa com “o posicionamento do desejo, como composição, como performance criativa, construtiva, singularizante, como o motor do futuro, como o motor da vida” (2009, p. 125); é o “entusiasmo” de Casella, o “não método” de Garay, a “mágica” de Argüello, a “destruição” de Abreu ou a “incerteza” de Herrero. E termina, apenas temporariamente, para dar início a uma reflexão que é possível a partir do momento em que o processo é objetivado em uma produção.

## 2.2 Reflexão analítica

Este momento da *página* é também o caminho da descoberta da lei de configuração interna que entra em jogo assim que a pesquisa coreográfica começa, e que sempre tem como início uma desordem frutífera. É o momento de transferir para a linguagem uma experiência processual a-conceitual, corporal e cinestésica que se origina além da linguagem.<sup>5</sup> Nesta perspectiva, o(a) aluno(a) torna-se um(a) observador(a) agudo(a) e analítico(a) de seu processo criativo. Podemos usar a categoria de *participante observador(a)* para designar o pesquisador que participa “desde antes na prática que agora está sujeita à sua investigação” (CANO; SAN CRISTÓBAL, 2013, p. 112). Ou seja, é quando um(a) aluno(a) ou pesquisador(a) se prepara para estudar seu próprio processo e precisa observar, de vários modos, seus próprios procedimentos. Essa escrita é um relato realizado *a posteriori*, na qual o conhecimento que foi revelado durante o processo é formulado de modo concreto e explícito. O objetivo dessa instância é analisar, argumentar, estabelecer um olhar crítico em diálogo com a cena já materializada e com o estágio processual registrado no caderno-mapa para, assim, a partir de uma distância teórica, tirar conclusões válidas sobre a prática artística. É nesse momento que experiências anteriores são investigadas para iniciar uma nova etapa cognitiva, na qual o conhecimento a-conceitual obtido no processo possa alcançar uma compreensão mais abrangente. É nessa fase que a página ilumina outras dimensões da cena e põe em movimento uma nova transposição da experiência corporal para a escrita.

Nela, refletimos sobre as possíveis contribuições ao conhecimento que a prática oferece a partir das modalidades composicionais utilizadas, quando então se analisam os dados sobre o contexto da criação, os vínculos teóricos com os trabalhos de outros criadores ou se examinam conceitos de outros programas artísticos tomados como referência. Trata-se de um processo de autorreflexão em que se está criticamente consciente do conhecimento construído a partir de um eixo experiencial. É neste momento que se reflete sobre os problemas enfrentados e sobre as decisões artísticas implementadas durante o processo, e se apresentam novas questões voltadas para uma montagem futura.

## Palavras finais

Este artigo procurou contribuir com elementos para a busca de uma estrutura adequada para se repensar a relação entre práticas artísticas e as formas discursivas exigidas pela academia. Também buscou incorporar ideias que apoiem a emancipação de formas de conhecimento não discursivas e o uso de métodos não convencionais de pesquisa e que ponham em movimento a pergunta: como evitar que a escrita acadêmica deprecie o conhecimento não sistemático adquirido ao longo da experiência processual? Uma questão inextricavelmente ligada não apenas à pesquisa orientada pela prática da Dança, mas também à conexão necessária entre a ordem das ideias e a da ação.

## REFERENCIAS

ARIZTÍA, Tomás. La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites. **Cinta de Moebio**, Santiago, n. 59, p. 221-234, set. 2017. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/cmoebio/n59/0717-554X-cmoebio-59-00221.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.

AZTAIZA, Jeison Andrés Suárez. Aproximación a la teoría de la formatividad en la estética de Luigi Pareyson. **Revista Légein**, Cali, n. 10, p. 49-70, jan.-jun. 2010. Disponível em: <[http://revistalegein.univalle.edu.co/documentos/legein10/Suarez-Pareyson\\_n10.pdf](http://revistalegein.univalle.edu.co/documentos/legein10/Suarez-Pareyson_n10.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2020.

BIALAKOWSKY, Alberto L.; LUSNICH, Cecilia; ROMERO, Guadalupe; ORTIZ, Pablo. La praxis universitaria: desafíos, tensiones y propuestas en el contexto de las transformaciones de las últimas décadas. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA, 10., 2013, Buenos Aires. **X Jornadas de Sociología**. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales/UBA, 2013. p. 2-26. Disponível em: <<http://cdsa.academica.org/000-038/132.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.

BORGdorFF, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon**, Alcalá de Henares, n. 13, p. 25-46, 2010. Disponível em: <[https://issuu.com/fwalita/docs/henk\\_borgdorff\\_el\\_debate\\_sobre\\_la\\_](https://issuu.com/fwalita/docs/henk_borgdorff_el_debate_sobre_la_)>. Acesso em: 28 dez. 2019.

BORGdorFF, Henk. **The conflict of the faculties**: perspectives on artistic research and academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. Disponível em: <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/18704/The%20Conflict%20of%20the%20Facultie%20-%20proefschrift%20Borgdorff.pdf?sequence=20>>. Acesso em: 23 set. 2020.

BORGdorFF, Henk; SCHUIJER, Michiel. Research in the Conservatoire: exploring the Middle Ground. **Dissonance**, Allschwil, n. 110, p. 14-19, 2010. Disponível em: <[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/diss110.hb\\_14\\_19\\_Research\\_web.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/diss110.hb_14_19_Research_web.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2020.

BRIGANTE, Anna Maria. La razón poética de Giambattista Vico. **Universitas Philosophica**, Bogotá, ano 25, v. 51, p. 181-193, dec. 2008. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3278256>>. Acesso em: 23 set. 2020.

BROWN, Ismene. Ballet Meets Science. Scientific giants Einstein and Darwin inspire two dance premieres at Rambert and Birmingham Royal Ballet. **The arts desk.com**, 24 set. 2009. Disponível em: <<https://theartsdesk.com/dance/ballet-meets-science>>. Acesso em: 23 set. 2020.

BURGIN, Victor. Thoughts on "research" degrees in visual arts departments. **Journal of Media Practice**, Abingdon, v. 7, n. 2, p. 101-108, 2006. Disponível em: <[http://mpison.webs.upv.es/metodologia/textos/victor\\_burgin\\_research.pdf](http://mpison.webs.upv.es/metodologia/textos/victor_burgin_research.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2020.

CANO, Rubén López; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. **Investigación artística en música**: problemas, experiencias y propuestas. Barcelona: ESMUC; CONACULTA; FONCA; ICM: 2014.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn**: a manifesto. Leuven: Leuven University Press, 2010.

CORNAGO, Óscar. Artes y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer) **Telondefondo**, Buenos Aires, n. 12, p. 1-21, 2010. Disponível em:

<<https://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero12/articulo/312/artes-y-humanidades-una-cuestion-de-formas-de-hacer.html>>. Acesso em: 23 set. 2020.

CRUZ, Alejandro. Diana Szeinblum: danza subterránea. **La Nación**, Buenos Aires, 13 dez. 2004. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/diana-szeinblum-danza-subterranea-nid662633/>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

CRUZ, Alejandro. Rakhil Herrero y su búsqueda de otras formas de representación. **La Nación**, Buenos Aires, 4 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/rakhil-herrero-y-su-busqueda-de-otras-formas-de-representacion-nid1876419/>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

DE LAMA, José Pérez. La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma: cartografía y máquinas, releendo a Deleuze y Guattari. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 121-145, 2009. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73072009000300009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072009000300009)>. Acesso em: 23 set. 2020.

ENTREVISTA. Daniel Abreu: la destrucción es una parte inherente de lo creativo. **La hora**, Quito, 21 jul. 2018. Disponível em: <https://www.lahora.com.ec/noticia/1102172652/entrevista-daniel-abreu-la-destruccion-esuna-parte-inherente-de-lo-creativo>. Acesso em: 23 set. 2020.

ENTREVISTAS // Rakhil Herrero. **Segunda, Cuadernos de Danza**, Buenos Aires, 3 ago. 2016. Disponível em: <<http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/122/con-vivencia-12-24-segunda-enentrevistas-rakhil-herrero>>. Acesso em: 23 set. 2020.

FARRÉ, Luis. Los valores estéticos en la filosofía aristotélica. In: CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA, 1., 1949, Mendoza. **Actas do I Congreso Nacional de Filosofía**. Mendoza: UNCuyo, 1949. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1445.htm>>. Acesso em: 23 set. 2019.

FERRACINI, Renato. **Una red emocional**: el método cartográfico como sistema de intensificación del presente para la investigación. Buenos Aires: UNICEN, Facultad de Arte, 2016. Disponível em: <<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/cuerpodeldrama/article/download/450/375>>. Acesso em: 21 out. 2020.

FRAYLING, Christopher. Research in Art and Design. **Royal College of Art Papers**, Londres, v. 1, n. 1, p. 1-5, 1993/4. Disponível em: <[https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2020.

FRIEDENBERG, Gustavo. Esconder los misterios del bosque. **Balletindance**, Buenos Aires, 10 ago. 2016. Disponível em: <<https://balletindance.com/2016/08/10/luis-biasotto/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

KANT, Immanuel. **Crítica del juicio**. Seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em:

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

KOZEL, Susan. Process Phenomenologies. In: BLEEKER, Maaïke; SHERMAN, Jon Foley; NEDELKOPOULOU, Eirini (Eds.). **Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations**. Londres; NY: Routledge, 2015. p. 55-74.

LARRAIN, Adad José Cassis. Donald Schön: una práctica profesional reflexiva en la universidad. **Compás Empresarial**, v. 3, n. 5, p. 54-58, 2011. Disponível em: <<https://yolotli.files.wordpress.com/2014/01/donald-schon.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2020.

MARÍN, Alejandra. El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, v. 5, n. 2, p. 9-28, 2010. Disponível em <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1956/1250>>. Acesso em: 23 set. 2020.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Marinetti: Selected Writings**. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1972.

MIRANDA, Luis Uribe. Estética e Interpretación: la segunda y tercera formulación de una filosofía de la interpretación en Luigi Pareyson. **Hybris**, Valparaíso, v. 5, n. 2, p. 75-93, 2014. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270977>>. Acesso em: 23 set. 2020.

MORAZA, Juan Luis. Aporías de la Investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en), **Artistic Research Does #4**, Porto, n. 4, p. 1-43, 2017.

PAPA, Laura. Bailar con un cuerpo que tiende a desaparecer. **Mundo teatral**, 2006. Disponível em: <<https://www.mundoteatral.com/comentario-teatral/bailar-con-un-cuerpo-que-tiende-desaparecer>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Líliliana (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. p. 17-31.

PINTA, María Fernanda. Paisajes kinético-sonoros: entrevista con Carlos Casella. **Archivo ARTEA**, Ciudad Real, 2006. Disponível em: <<http://archivoarte.uclm.es/textos/paisajes-kinetico-sonoros-entrevista-con-carlos-casella/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

POLANYI, Michael. **Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy**. Londres: Routledge, 1958.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

SCHIPHORST, Thecla. **A case study of Merce Cunningham's use of the lifeforms computer choreographic system in the making of trackers**. 1986. Tese (Master of Arts) – Simon Fraser University, Vancouver, 1986. Disponível em: <[https://www.sfu.ca/~tschiphor/publications/Schiphorst\\_M.A.Thesis.pdf](https://www.sfu.ca/~tschiphor/publications/Schiphorst_M.A.Thesis.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2020.

SUTIL, Nicolas Salazar. Rudolf Laban and Topological Movement: a videographic analysis. **Space and Culture**, Nova Iorque, v. 16, n. 2, p. 173-193, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1206331213475776>>. Acesso em: 23 set. 2020.

VALLEJOS, Vivi; GONZÁLEZ, Ignacio. Laura Kalauz: deshaciendo la obviedad del cuerpo. **REVOL Girar las Danzas**, Buenos Aires, 20 dez. 2013. Disponível em: <<https://revistarevol.com/actualidad/laura-kalauz-deshaciendo-la-obviedad-del-cuerpo/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

VIGNOLLES, Diana. Entrevista a Pablo Rotemberg. **Segunda, Cuadernos de Danza**, Buenos Aires, 31 maio 2017. Disponível em: <<http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/280/entrevista-a-pablo-rotemberg>>. Acesso em: 23 set. 2020.

VILLANUEVA, Santiago; GARAY, Luis. Performear o performear: Santiago Villanueva en conversación con Luis Garay. **Terremoto – Arte Contemporáneo en las Américas**, Cidade do México, n. 15, jun.-set. 2019. Disponível em: <<https://terremoto.mx/article/performear-o-performear/>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

WATANABE, Meli. Danza – Celia Arguello Rena: las fuentes de inspiración son muy diversas, cambian, mutan. **Blog Meli Watanabe**, Buenos Aires, 17 nov. 2015. Disponível em: <<https://aprendizperegrinante.wordpress.com/2015/11/17/celia-arguello-rena-las-fuentes-de-inspiracion-son-muy-diversas-cambian-mutan/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

WEINBERG, Adam D. Prefacio. *In*: HOPPER, Edward. **Edward Hopper: pinturas y dibujos de los cuadernos personales**. Tradução de Jesús Mico. Madrid: La Fábrica, 2012.

## NOTAS

---

1 Para sintetizar, o termo “tese” será usado para designar todas as produções escritas que envolvam o fechamento avaliativo de um processo de formação, mas que em diferentes instituições podem ser chamadas de outras maneiras: tese, trabalho final integrativo, tese final, etc.

2 N.T.: Na Argentina, dentro da categoria de Ensino Superior há duas subcategorias educativas: o nível terciário e o nível universitário. O primeiro compreende os Institutos de Formação Artística (IFA), as Escolas Normais Superiores (ENS), os Institutos Superiores de Formação Docente (ISFD) e os Institutos de Formação Técnica Superior (IFTS). Já o nível universitário compreende as universidades e os institutos universitários públicos e privados.

3 No âmbito do Quadro de Qualificações do espaço europeu de Ensino Superior, desenvolvido no contexto do Processo de Bolonha, os Descritores de Dublin declaram genericamente expectativas típicas em relação às realizações e habilidades relacionadas ao final de cada ciclo de qualificações de Bolonha.

4 “O componente escrito, verbal ou discursivo que acompanha o resultado material da investigação pode usar três direções. Muitos enfatizam uma reconstrução racional do processo de pesquisa, esclarecendo como os resultados foram alcançados. Outros usam a linguagem para fornecer acesso interpretativo às descobertas: os produtos materiais e as práticas geradas pela pesquisa. Uma terceira possibilidade é expressar algo na e com a linguagem que possa ser entendido como uma “verbalização” ou uma “mimese conceitual” do resultado artístico. Conceitos, pensamentos e expressões ‘se reúnem’ ao redor da obra de arte para que ela comece a falar. Em contraste com uma interpretação da obra artística ou uma reconstrução do processo artístico, essa última opção implica uma emulação ou imitação ou alusão ao conteúdo não conceitual incorporado na arte” (BORG DORFF, 2012, p. 168).

5 Aqui convém esclarecer que os escritos sobre Dança não entram nessa consideração, como a análise e a crítica de obras, nas quais há uma separação entre sujeito e objeto de estudo. Pelo contrário, estamos nos referindo a um tipo de conhecimento produzido em conjunto com a prática, que traz à tona problemas epistemológicos e metodológicos que a natureza do objeto apresenta.