

Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança

Mônica Fagundes Dantas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Palavras-chave: Pesquisa em dança Metodologia da pesquisa etnografia

Proponho nesta comunicação uma reflexão sobre as escolhas metodológicas que orientaram minha pesquisa de doutorado. A delimitação do tema e a conseqüente elaboração do problema e dos objetivos são alguns dos primeiros passos para a realização de uma pesquisa. No meu caso, o problema foi-se definindo aos poucos, mas sempre tive a convicção de que meu estudo formularia questões relativas à prática artística, que seriam respondidas a partir da experiência de coreógrafos e dançarinos. Assim, a imersão na prática destes artistas me permitiria assimilar seus procedimentos e métodos de trabalho, possibilitando compreender as formas de participação de dançarinos na criação, manutenção e reconstrução de coreografias. Do mesmo modo, estaria em condições de entender como estes dançarinos se engajavam em projetos coreográficos específicos e como isto afetava seu comportamento, alterava seu repertório de movimentos, incrementava seu potencial criativo e influenciava em suas vidas. A partir dessas reflexões, condensei meu problema na seguinte questão: “Como a participação nos processos de criação, manutenção e recriação coreográfica contribui para a construção de corpos dançantes na obra de coreógrafos contemporâneos brasileiros?” Dialogando com o quadro teórico que estava elaborando, defini pertencimentos metodológicos, situando meu estudo como uma pesquisa de prática artística, mais especificamente como uma pesquisa de prática coreográfica, e elegendo a etnografia como principal abordagem metodológica.

A pesquisa de prática coreográfica

A pesquisa de prática artística, segundo Fortin (2006) é uma investigação que se realiza em terrenos de prática artística (ateliês, salas de ensaio, teatros, espaços de interação entre artistas e público), buscando explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística. No entanto, a pesquisa de prática artística nem sempre é realizada pelo próprio criador da obra ou situação artística, podendo ser realizada por um outro artista que se coloca como pesquisador. Nesse sentido, Fortin (2006) explica que quando um artista procede a uma investigação sobre a prática de outro artista, ele o faz a partir de um ponto de vista de artista e isto influencia as diversas etapas da sua pesquisa. Sendo assim, a a pesquisa de prática coreográfica explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico. Apresenta uma problemática intrínseca à dança como prática artística e busca referenciais teóricos e metodológicos compatíveis com esta abordagem.

A etnografia como abordagem metodológica

Na minha pesquisa, utilizo a etnografia para compreender diferentes aspectos da prática artística e da vida dos artistas que colaboraram com esta investigação. A abordagem etnográfica permite também situar estas práticas coreográficas no contexto da produção atual em dança

contemporânea, bem como possibilita refletir sobre as relações entre tais práticas e os contextos culturais que as englobam.

O trabalho de campo

Meu terreno de pesquisa foi constituído por companhias de dança contemporânea trabalhando com coreógrafos brasileiros na criação, manutenção e reconstrução de coreografias. Escolhi duas companhias, *dona orpheline danse*, dirigida por Sheila Ribeiro¹ e Lia Rodrigues² Companhia de Danças. Em consequência, meu trabalho de campo se organizou através de dois estudos independentes, buscando favorecer a imersão no trabalho de cada companhia.

Utilizei como instrumentos de coleta de informações a observação participante e a entrevista. A observação participante me permitiu compreender a dinâmica de trabalho de cada companhia. Laplantine (2000) explica que a observação participante supões um esforço para “fazer ver”: para além de ver, é necessário registrar a informação visual e, em seguida, transformar o olhar em linguagem escrita. No meu caso, o registro da informação foi feito através de um diário de campo e pela filmagem dos ensaios, quando isto foi possível. O outro instrumento de coleta de informações utilizado, a entrevista, me permitiu aprofundar alguns temas que emergiram das observações dos ensaios, temas ligados principalmente à formação dos artistas, aos procedimentos de criação específicos à cada obra analisada e às consequências pessoais de se engajar em processos coletivos de criação coreográfica. Optei pela entrevista semi-estruturada, pois este instrumento organiza o diálogo entre entrevistador e entrevistado, ao mesmo tempo em que possibilita ao entrevistado desenvolver outros temas que não haviam sido considerados pelo pesquisador.

Não tenho dúvida que o trabalho de campo foi influenciado pelo fato de eu ser dançarina e ser brasileira, o que fazia de mim uma “insider”, pesquisando aspectos da minha própria cultura, radicalmente enraizados na minha experiência. A experiência das observações ressoava, antes de tudo, no meu corpo. Autores como Fortin (1994) e Frosch (1999) referem-se à empatia cinestésica como um componente importante da pesquisa em dança. A possibilidade de utilização da informação cinestésica como dado etnográfico está relacionada com as vivências corporais do pesquisador. Merleau-Ponty (1971) menciona a interseção entre os sentidos e a correspondência entre a visão, o tato e o movimento: “os sentidos se traduzem um ao outro sem terem necessidade de um intérprete, se compreendem um ao outro sem terem de passar pela idéia” (p. 241). Do mesmo modo, Frosch (1999) sublinha que a experiência fenomenológica do pesquisador durante o trabalho de campo é facilitada

¹ Sheila Ribeiro fez suas primeiras criações em dança contemporânea em Campinas, onde cria, em 1992, o Grupo Asilo. Em 1996, transfere-se para Montreal, onde conclui um Mestrado em Dança pela UQAM, refaz sua companhia, batizando-a de *dona orpheline danse*, e cria a peça coreográfica “Marché aux puces, nous sommes usagés et pas chers” (1999), apresentada no Canadá e no Brasil. A coreógrafa também desenvolve projetos de vídeo-dança e instalações coreográficas “ao vivo” ou veiculadas pela internet.

² Durante os anos 1970 e 80, Lia Rodrigues atuou como intérprete em dança contemporânea no Brasil e na França. Em 1990 ela cria, no Rio de Janeiro a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Desde 1994, a companhia apresenta suas obras no Brasil, na Europa e nas Américas, tendo recebido inúmeros prêmios nacionais e internacionais. Dentre seus trabalhos, destacam-se “Folia” (1996), “Aquilo de que somos feitos” (2000), “Formas Breves” (2002), “Encarnado” (2005).

pela empatia cinestésica, uma qualidade altamente desenvolvida pelos dançarinos. A aprendizagem da dança e, em particular, da dança contemporânea, se faz através da interseção entre o olhar, o ouvir, o sentir e o mover-se. Fortin (1994) destaca que a pesquisa em dança interpela a corporeidade do pesquisador, pois ele deve integrar em sua pesquisa o corpo em movimento. No meu estudo, a empatia cinestésica foi uma informação importante em diferentes momentos da coleta e análise da informação. Repetidas vezes, durante a observação dos ensaios, eu repetia, de forma discreta, os movimentos realizados pelos bailarinos. Além disso, quando revisava as notas de campo, refazia os movimentos que eu descrevera ou executava trechos da coreografia registrados em vídeo. Dessa maneira, o recurso à informação cinestésica foi um maneira de evocar gestos e movimentos e de reviver alguns momentos importantes do trabalho de campo, tornando-se fundamental para a compreensão de aspectos técnicos e interpretativos da coreografia, bem como para o entendimento de estratégias de criação, de aprendizagem e de assimilação de movimentos desenvolvidas pelos intérpretes e pela coreógrafas.

O diário de campo, as entrevistas, as filmagens de ensaios, os vídeos de apresentações, os documentos escritos formaram um mosaico de informações que foi sistematicamente organizado para análise e interpretação. Um primeiro nível de análise foi estabelecido após leituras reflexivas das transcrições das entrevistas e dos diários de campo, buscando identificar as unidades de análise. Neste momento, minha preocupação era nomear e resumir, quase linha por linha, os temas presentes nas entrevistas e notas de campo, tentando qualificar, através de palavras ou expressões, estes trechos identificados como unidades de análise. Em um segundo nível de análise, agrupei as unidades de significado em conceitos ou conjuntos de significado mais amplos, denominados categorias de análise. Essas categorias constituíram a base do trabalho de análise e de interpretação. Todavia, durante a redação da tese, eu retornava várias vezes às informações em seu estado bruto, relendo as entrevistas e vários trechos de meus diários de campo. Considero que este se constituiu numa parte importante da análise da informação. Desta forma, a análise e interpretação da informação se fizeram a partir de um trânsito entre o problema de pesquisa, as categorias de análise, a informação em estado bruto, minha experiência em dança, o quadro teórico da pesquisa e outras perspectivas teóricas suscitadas pelo processo de análise.

Considerações finais

Se minhas escolhas metodológicas foram feitas em função de meu problema de pesquisa, há um outro aspecto importante que emana desta metodologia: o trabalho de campo permite a emergência de temas que nutrem a elaboração de perspectivas teóricas. Neste tipo de pesquisa, os conceitos oriundos da reflexão teórica são constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações obtidas no trabalho de campo. Em consequência, os referenciais estão sendo sempre reavaliados. Como ressaltam Alvesson e Sköldbberg (2001), as informações e dados empíricos são impregnados de teoria e as teorias se constituem através da observação de certos aspectos da realidade e da vida humanas. Evoco também Hanstein (1999), para quem a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança. Como salienta a autora, não devemos esquecer que no âmago da

pesquisa em dança encontra-se o ato de dançar e a experiência da dança, que são únicos para cada dançarino.

Referências

ALVESSON, Mats; SKÖLDBERG, Kaj. **Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research**. London : Sage, 2001.

CONTE, Richard. Qu'est-ce qu'une pratique? *Æ Revue canadienne d'esthétique*, v. 5, outono 2000. Disponível em http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_5/Conte/Conte.htm. Acesso em 15 jun. 2006.

_____. Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie par la recherche en pratique artistique. In: GOSSELIN, Pierre; LE COGUIEC, Eric (Org.). **La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006. p. 97-109.

FROSCH, Joan D. Dance Ethnography: Tracing the Wave of Dance. In FRALEIGH, SONDRÁ; HANSTEIN, Penelope (Org.). **Researching Dancing: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 249-280.

HANSTEIN, Penelope. From Idea to Research Proposal: Balancing the Systematic and Serendipitous. In FRALEIGH, SONDRÁ; HANSTEIN, Penelope (Org.). **Researching Dancing: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 62-88.

LAPLANTINE, François. **La description ethnographique**. Paris Nathan Université, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.