



Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança

Cássia Navas Alves de Castro

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, Brasil

RESUMO – Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança – A partir de estudos de caso de uma longa trajetória em pesquisa, articulam-se exemplos, descrições, propostas e discussões sobre a investigação em dança, com foco em dois aspectos – a entrevista e a escrita. Aponta-se para procedimentos do inquirir-se – como a *pergunta-stick* – e formatos de sua escritura – como a *entre-escritura* –, visando à ampliação do debate sobre métodos, processos e sistemas metodológicos nas artes da cena contemporânea como contribuição para a discussão sobre caminhos metodológicos oriundos desse mesmo campo do conhecimento.

Palavras-chave: **Dança Contemporânea. Metodologias. Perguntas-Sticks. Pesquisa. Entre-Escrituras.**

ABSTRACT – Interviewing and Writing: methodologies for words rooted in dancing – Based on case studies from a consolidated work in dance research, this article presents examples, description, context, propositions and discussion on dance interviews and dance writings, suggesting methodologies for questioning artists and specific procedures for writing about dance, such as the use of *master-questions* or *stick-questions* and *alternate-writings* or *writings in between*, in order to expand the debate on contemporary performing arts and their methods, in a contribution to the specificity of this field.

Keywords: **Contemporary Dance. Methodologies. Master Questions. Research. Writings in Between.**

RÉSUMÉ – L'Interview et l'Écriture: méthodologies pour des mots ancrés en danse – Fondé sur des études de cas dans une longue trajectoire de recherche, cet article présente des exemples, descriptions, propositions et discussions sur la recherche en danse, plus particulièrement sur l'interview et l'écriture. Sont présentées des procédures pour questionner les artistes et pour écrire sur la danse – comme l'usage des questions-maîtres ou *stick-questions*, et l'écriture alternée ou l'entre-écriture – afin d'élargir le débat autour des méthodes, processus et systèmes méthodologiques des arts du spectacle contemporain, en participant ainsi à la discussion sur les méthodologies issues de ce domaine de savoirs. Mots-clés: **Danse Contemporaine. Méthodologies. Questions-Maîtres. Recherche. Entre-Écritures.**

O conhecimento está em um continuum cuja origem e cujo fim serão eternamente desconhecidos.

Lúcia Santaella

A discussão sobre metodologias de pesquisa em dança e, mais amplamente, nas artes da cena vem mobilizando esforços, discussões, encontros e seminários. As ações derivadas de árduo trabalho dividem-se em dois grandes polos. O primeiro é aquele em que se aborda, à maneira da dança, a consolidação de metodologias ou sistemas metodológicos a partir de procedimentos oriundos de outros campos do conhecimento, como a sociologia, a antropologia ou a psicanálise. O segundo é aquele no qual se está à procura (e na estruturação) de modos e procedimentos de pesquisa que se organizem a partir do campo da dança em si, como os propostos – entrevistas e escrituras – neste artigo.

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, a eleição de um dos lados de maneira a dar-lhe um mais espesso protagonismo pode resultar no empobrecimento do labor investigativo. Em outras palavras, nas pesquisas, a opção por um polo ou estrutura não deve necessariamente excluir o outro, sendo a escolha dos instrumentos, de preferência, determinada pelo que se depreende da investigação e de seu objeto de origem.

A busca pela elaboração de metodologias próprias pode seguir em aproximações, revisões e contrastes face aos instrumentos de pesquisa de outras artes e campos do conhecimento. Por outro lado, é inegável que das práticas da pesquisa nas artes da cena possam (e devam) resultar sistemas e métodos específicos de investigação que assumam seu espaço específico não só na pesquisa acadêmica contemporânea, mas também na investigação da dança fora da academia.

A partir dos anos 1980, esses métodos, também fora da universidade, têm sido constantemente elaborados. Para ilustrar isso, no momento em que se escreve este artigo, bailarinos, performers, artistas plásticos e atores lutam para integrar os *workshops* oferecidos pela artista servo-americana Marina Abramović dentro da exposição *Terra Comunal: Marina Abramović + MAI* (SESC São Paulo/SESC Pompéia, 2015), que com eles desenvolverá seu método, recentemente tornado menos desconhecido no Brasil também devido à cobertura jornalística dada a essa artista em suas ações na cidade de São Paulo.

Algumas metodologias elaboradas por artistas brasileiros, fora e dentro da universidade, organizam preceitos, ideologia, ferramentas

e ações em busca da formação e criação em dança. São exemplos delas o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), de Graziela Rodrigues (1997), o *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*, de Lenora Lobo (2003) – para o qual contribuí como sistematizadora – ou, ainda, o recente *Biblioteca do Corpo* (BDC), de Ismael Ivo, há pouco apresentado por Roschitz (2015).

Em paralelo a essas metodologias (ainda que, algumas vezes, a seu respeito), a pesquisa que se faz sobre artistas resultará em registros organizados, proeminentemente, em linguagem escrita. Esses registros tratam de obras, trajetórias e ações, estruturadas em iniciações científicas, mestrados, doutorados e pós-doutorados em forma de monografias, dissertações, teses e relatórios.

Nesses estudos, a escritura verbal (lançada ao papel ou a suportes multimídias) terá que dar conta da narração, descrição, sistematização, organização e dialética de cada pesquisa. A partir daí, surge a necessidade de organizar nossas ferramentas de investigação a partir de outros procedimentos e formatos de escritura. Para isso, os pesquisadores fazem uso, a sua maneira, de hipóteses e encontram, também a sua maneira, os meios de validação delas, buscando não se conformar, inteiramente, com nenhum modelo externo (Santaella, 1994).

Primeiramente, dentre esses procedimentos, tem-se as entrevistas, sobre as quais versa a reflexão da primeira parte do artigo. Em segundo lugar, este texto trata de formatos pelos quais se propõem novas estruturas de escrita verbal para a pesquisa em dança.

Entrevistas: ver, entrever, rever

As entrevistas, típicas de investigações de cunho qualitativo, são procedimentos caros aos pesquisadores em/sobre dança, podendo ser estruturadas e não estruturadas (Santaella, 2001). Estas últimas abrem caminho para outros desafios – sobretudo aqueles ligados à sistematização de seus resultados – que podem resultar em categorias ou outros dados.

As informações delas resultantes inserem-se no que chamamos de *fontes primárias*, visto que se referem a documentos que não receberam nenhum tratamento científico. Já os livros, artigos, dissertações, teses e monografias, documentos que passam por processos

de elaboração específica, são considerados de domínio científico e constituem-se em *fontes secundárias*.

Dentre as *fontes primárias*, por exemplo, está a pesquisa de pós-doutorado *Seis Criadores Brasileiros* (Navas, 2000), em que se pode considerar as seis longas entrevistas realizadas e transcritas de seis coreógrafos brasileiros: Henrique Rodovalho, Décio Otero e Mari-ka Gidali, Ana Mondini, Lenora Lobo, Marcia Milhazes e Mário Nascimento. A elas juntam-se outras fontes de mesma tipologia, como programas, folhetos e cartazes, além de reportagens de jornais e revistas, cadernos de notas, diários de bordo etc.

O relato do pós-doutorado constitui-se ainda de seis ensaios, cada um deles sobre uma obra dos seis coreógrafos. A soma desses textos constitui-se em *fonte secundária*, visto que foi elaborada segundo parâmetros da academia, inclusive o cotejo com textos produzidos por pares universitários.

Em outra ação de pesquisa por mim empreendida, no programa *REDE Stagium* (criado sob minha curadoria pela Associação Ballet Stagium, com subvenção da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo), criou-se o *REDE Interior*, subprograma mediante o qual eram oferecidas bolsas de estudos, orientação e encontros orientados (com ou sem público) para jovens criadores do estado de São Paulo (interior e litoral).

No *REDE Interior*, em encontros presenciais coletivos ou individuais sob minha orientação, lancei mão de um instrumento, àquele momento, quase inédito: a troca de e-mails. A esse respeito, escrevi um artigo publicado na revista *Repertório – Formação em Dança: interface com a pesquisa* (Navas, 2004) – em que apresento esse novo procedimento: troca de mensagens (quase on-line) com o bolsista Arnoldo Nascimento (São José dos Campos), muito reticente em escrever e do qual eu esperava *feedbacks* combinados com muita presteza e entusiasmo. Depois de muito aguardar, sugeri que ele escrevesse e de qualquer maneira, jeito, formato. Valeria tudo: carta, telegrama, poema, haicai, citação.

Nesse momento da pesquisa, realizada fora da academia, *qualquer maneira de escrita valeria a pena*, parafraseando um verso da linda canção *Paula e Bebeto*, do compositor mineiro Milton Nascimento, lançada em 1975, no álbum *Minas*. Arnoldo me escreveu um poema e, a partir daí a comunicação fluiu aos borbotões também por

escrito. Nesse caso, para a escritura do artigo da *Repertório*, estando eu com essa *fonte primária* em mãos, utilizei-a *a posteriori* em um texto acadêmico, *fonte secundária* por excelência.

Um poema destravou a prosa e a conversa entre nós. Numa entrevista com um artista da dança, o que pode servir para destravá-lo, potencializando-se um instrumento utilizado pela ausência, geralmente quase absoluta, de outras fontes?

Entrevistas estruturadas ou não estruturadas, na investigação em dança, como em áreas da pesquisa em que muito ainda está por ser feito, caracterizam-se por um duplo papel. Primeiramente, quando a elas nos lançamos, em muitos dos casos, como o acima dito, trata-se de construir *fontes primárias*, em que muitas vezes nada existe nesse sentido.

Em segundo lugar, trata-se da coleta de mais informações mediante o depoimento dos sujeitos de pesquisa – trajetórias artísticas em si – ou a respeito de objetos de pesquisa – obras, processos pedagógicos, metodologias artísticas. Essas informações, na consolidação do pesquisado, serão cotejadas com outras fontes de referência secundária – bibliográficas, multimídias etc.

Retomando a questão do formato para as metodologias do entrevistar – notadamente aquelas referendadas pelas ciências humanas, nas quais a dança se insere –, temos a possibilidade de instrumentos de inquirição como os *questionários estruturados* (alguns deles bem fechados) e questionários de perguntas abertas, os *não estruturados*.

Os do primeiro grupo não costumam funcionar entre artistas – bailarinos, professores e criadores – da dança. Não que eles não respondam, e laboriosamente, a todas as questões colocadas, porém o costumam fazer de maneira econômica, algumas vezes até lacônica. Assim, o que poderia ter durado um bom momento de tempo de contato pode terminar em apenas alguns minutos.

Com uma longa prática no labor do entrevistar, aprendi que, para esse tipo de ação, o ideal é contarmos com uma entrevista não estruturada e com duas perguntas mestras, que em seu bojo contêm, concentradamente, apontamentos do que se quer inquirir. Se esses apontamentos forem bem trabalhados, pode acontecer de o entrevistado passar um longo período respondendo somente a uma pergunta, e nesta resposta estarão encadeadas *as respostas* que poderiam ter sido dadas a questões mais curtas.

Diferentemente de informações estanques *em resposta* a várias indagações, o fundamental desses discursos é o encadeamento de todos os dados, que, ao final, nos revelam traços de um pensamento que poderia estar somente entrevistado. A partir dessa estratégia, estabelece-se, *em fluxo*, uma comunicação fluída entre entrevistado e entrevistador, a ser registrada em aparelhagem de reprodução, atualmente, digital.

Essas questões iniciais devem agir como instrumentos para alargar, abrir espaço para inquietações, discussões e debates já presentes nas arenas do pensamento dos entrevistados e não necessariamente em nossas indagações anteriormente organizadas em questões. Estas se caracterizam por serem áleas, caminhos, corredores de acesso em forma de palavras, pelos quais nos aproximamos dos temas, e não anzóis que lançamos com iscas convidativas para pescar este ou aquele peixe nos oceanos artísticos com os quais nos deparamos.

Quanto às duas ou, no máximo, três perguntas iniciais, configuradas como caminhos de passagem, como elaborá-las? Estudando, e muito, tudo sobre o entrevistado a que se tiver acesso para primeiramente se estabelecer um *état de l'art* – um *estado da arte* de sua obra, vida e trajetórias. Sobre elas, devemos ler ao máximo, assistir ao máximo – ao vivo e por imagem sintética –, inquirir toda e qualquer fonte conhecida.

Depois, é necessário restabelecer outro *estado da arte*: o da nossa pesquisa, seus objetivos específicos e gerais. Em outras palavras, é preciso rever o que nos trouxe até o *setting* de cada entrevista e o que ali pode ser realizado.

A articulação desses dois *estados da arte* permite uma proximidade com o entrevistado e seus assuntos, mas também um recuo a seu respeito. É dizer que a informação acessada (e duramente trabalhada com antecedência) pode propiciar, duplamente, momentos de aproximação e recuo, abrindo-se um espaço entre entrevistador e entrevistado, em um *tempo fora do tempo*, estendido e expandido, no qual se configura o confronto do ver, do entrever (ver por entre) e do rever os fluxos de um pensamento.

A entrevista não estruturada, de matriz verbal, assemelha-se às formas de inquirir um espetáculo de dança. Especialistas à frente de obras de arte – neste caso, obras de dança – trazem consigo a bagagem do muito visto e elaborado, não somente a respeito da trajetória em

que se insere a criação que tem a sua frente, mas a respeito de muitas outras trajetórias em arte.

Dessa forma, as questões – também sinestésicas – que nos são colocadas pela obra, somadas àquelas que lhe colocamos (fora aquelas que nós mesmos nos colocamos em caráter reflexo), acontecem em fluxos de pensamento. Estes são encadeados em estado de, espera-se, maior emancipação (Rancière, 2014) em relação ao restante da plateia, que em princípio é formada, em grande parte, por não especialistas e que, em conjunto, assiste a um espetáculo de dança.

O preparo que se deve ter para elaborar as duas questões e, a partir delas, seguir o fluxo de pensamentos dos artistas que entrevistamos é similar, dessa maneira, ao preparo de que, na condição de plateia especializada, devemos nos munir para assistir a uma obra.

Nas entrevistas, essas questões atuam como potentes corredores, por eles chegando-se (no *tête à tête* de uma entrevista exclusiva ou no compartilhamento dessa ação numa entrevista pública) a muitos dos cômodos de que se constitui a arquitetura de cada artista, construída de palavras, atos e omissões. Muitas vezes, esse fluxo é potente a ponto de perder-se de vista o relógio, havendo a necessidade de brechar, por delicadas intervenções, a pororoca da reflexão mobilizada.

No entanto, nem sempre essa *entrevista não estruturada de duas perguntas* funciona e, nesse momento, um vazio se instaura. Para essas ocasiões, minha experiência me levou a organizar outro tipo de procedimento. Munida de questões que vou estruturando no momento do encontro, a partir do muito trabalhado, rapidamente começo a lançar questões que denominei *sticks*, ou varetas em português.

Através delas, podemos abrir espaço para um dos momentos mais interessantes de uma entrevista: rompe-se a *bolha* de uma trajetória artística. Esta, como uma obra de arte, também se estrutura em mônada (Adorno, 1988) coesa e aparentemente impermeável, teimando em não apresentar os seus componentes estruturais.

Na entrevista, o procedimento da *pergunta-stick* abre espaço num território de síntese do qual se passará para um território de análise, quando, à mesa de trabalho, apresentarem-se os dados amealhados. Entre eles, as informações se derramam por entre o entrevistado e entrevistador em “[...] quase-poemas anunciados por artistas, flagrados por palavras a respeito do conhecimento que colocam no mundo” (Navas, 2013b, p. 1).

Essa ruptura fende uma estrutura voltada para si mediante a força de elementos que, de maneira centrípeta, chamam seus conteúdos na direção dos centros de pulsação de uma trajetória em arte, mantendo-os coesos em si. A partir de tal ruptura, esparramam-se no *setting* da entrevista – casa, restaurante, estúdio, sala de aula, café, *hall* ou coxias de um teatro, *playground* de algum edifício – assuntos e temas muitas vezes nunca vistos e, portanto, insuspeitados.

O que fazer com todos eles?

Como essas entrevistas certamente serão registradas para constituir-se em *fontes primárias* organizadamente inseridas na discussão da pesquisa, *a posteriori* poderemos recuperar esse material, que brota aos borbotões daquela trajetória artística. Estaremos, então, no momento da digitalização (enquanto apontamento), classificação e análise das falas coletadas.

Por outro lado, no momento em que o pesquisador sente cada vez menor a distância originalmente estabelecida entre ele e seu sujeito de pesquisa pela instalação de uma miríade de informações que, no *setting* da entrevista, pululam depois da ruptura da *bolha*, como proceder? Deixar tudo correr livremente ou intervir?

Geralmente é uma decisão difícil de ser tomada. Em muitos casos, para seguir adiante, temos que fazer o trabalho de análise ali mesmo, no aqui-e-agora da entrevista, anotando frases (sim, os meios de registro digital não substituem inteiramente a velha mídia do papel e lápis) e, em cima dessas anotações, ir agindo, usufruindo desse momento especial para mais entrever do que se descortinava, como se simbólicas e diáfanas vestes estivessem sendo despidas.

Podemos, ainda, propor algumas questões para interromper o fluxo do pensamento do entrevistado, na tentativa de organizar as informações ali no aqui-e-agora desse procedimento. Essas notas sobre o falado e sobre as pequenas perguntas que fazemos, pontuando questões imediatas, devem ser cuidadosamente guardadas, pois farão parte da reconstituição das falas gravadas, ampliando-se o contexto da entrevista como um todo.

Dessa forma, ao conhecimento sobre o entrevistado e sobre sua trajetória, deve-se somar uma observação, quase imersão, no acontecimento da entrevista, sobretudo se ela for realizada em *settings* particulares, como lugares de trabalho – estúdios, escritórios, escolas – ou de moradia. Quando realizadas nesses locais, que carregam

traços das trajetórias vividas na profissão e em família, não se pode deixar de levar em conta os *cenários* de cada uma, mesmo que isso não esteja no foco dos temas pesquisados.

Nesses casos, acontece o que propõe Caruso na tese *A História das Origens da Criação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso de sua criadora (1970-1987)*. Nela, a autora trata da necessidade de, frente aos entrevistados de sua pesquisa, “[...] escutá-los com todo o corpo” (2014, p. 20), apontando, em minhas palavras, para uma quase *entrevista coabitativa*, a partir do proposto como um *coabitar com a fonte* (Rodrigues, 1997).

Finalmente, é interessante notar a forma como cada artista, corporalmente, investe-se de sua trajetória em dança na hora em que se inicia cada entrevista e ao longo dela.

Pela minha observação, sobretudo nas entrevistas (em áudio MP3) realizadas para a pesquisa que embasou três DVDs de documentários sobre o Balé da Cidade de São Paulo (Navas, 2013b), pude perceber que se vai além do fluxo de pensamento encadeado. Este resulta das acertadas perguntas de um questionário não estruturado ou da miríade de informações obtidas mediante à *cutucada da pergunta-stick*. Durante uma entrevista, porém, um artista da dança parece dançar.

Enquanto fluxos e miríades de informação fluem e espriam-se entre entrevistado e entrevistador, as posturas mudam, os gestos se alargam, torsos se tornam mais eretos. Em cena, o entrevistado parece estar atuando no palco de suas palavras. Desligado o MP3, câmera, gravador etc., a postura de repouso se sobrepõe a esses momentos de *entrevista-cena*.

Escrever, *Entre-Escrever*, Desafios de Novos e Velhos Formatos

A escritura de uma tese, uma dissertação, um artigo, um resumo expandido e um relato de pesquisa é condição e instrumento para a disseminação da pesquisa em arte na universidade: ponto final. Certo é que essa pesquisa pode e deve ser disseminada, compartilhada e acessada, também, por outros meios inseridos nos escopos da produção artística e técnica.

Apesar disso, a produção organizada através da escrita verbal estruturada por parâmetros específicos tem um protagonismo próprio

na vida dos pesquisadores de dança inseridos nas malhas da ação acadêmica *tout court*. É a partir desses parâmetros que essa produção se transforma em exemplar da produção científica.

É um labor específico que se junta, a partir de suas singularidades, a todas as outras escrituras que artistas de todos os tempos lançaram ao papel a escrever sobre dança. Paralelamente, havia a dança escrevendo-se pelo/no corpo de intérpretes de várias épocas e linguagens (Navas, 1996).

A escrita sobre dança e pesquisa em dança vem sofisticando-se em compasso com o que ocorre com metodologias e procedimentos de outros campos do conhecimento. Esse é o caso das propostas nem tão recentes das *grounded theories*, problematizadas por Corbin e Strauss (1999), ou dos estudos sobre *narrative inquiries*, notadamente em trabalhos sobre arte e educação, como em Cooper (2010).

Nesse contexto, minha experiência se dá a partir do trabalho realizado junto a orientandos da graduação e de estudos pós-graduados e pelo contato com o que foi realizado por pesquisadores e seus orientadores. Esse contato ocorreu em momentos de trabalho intenso – o compartilhamento de ideias em bancas de qualificação e defesa de dissertações e teses – quanto no acompanhamento de suas pesquisas, em que tais problematizações se fazem ver (e entrever), como em Fernandes (2013), Ginot (1999), Launay (2012) e Martins (2012).

Escrever sobre Dança

No trabalho da orientação, a questão da escritura final sobre uma pesquisa, mesmo entre os jovens da graduação aventurando-se pela iniciação científica, apresenta-se como um desafio.

Escrever significa mais do que organizar parte da pesquisa realizada em cotejo com *fontes secundárias* e outras no encadeamento de estruturas verbais desta ou daquela natureza. Significa estar em contato com o borbulhar de seu pensamento, com o *estado da arte* de suas inquietações, estar em contato consigo em mergulhos nem sempre agradáveis.

Os períodos de escrita são períodos de criação em que os textos acompanham seus autores por toda a parte e não somente à frente da tela do computador. O texto (e a pesquisa) segue conosco num perío-

do que chamo de OVNI (objeto voador não identificado), utilizando essa expressão como uma metáfora da sensação do convívio com um texto ainda não totalmente encarnado em sua estrutura final; um texto não incorporado na fisicalidade da escrita, mas encarnado no pesquisador, que por ele é *seguido* em grande parte dos momentos da vida cotidiana.

Quando o OVNI resolve baixar? Somos nós que resolvemos baixá-lo, digamos assim, com a proximidade dos prazos de entrega (os *deadlines* são muito importantes no pouso dessas naves inominadas) ou mediante a disciplina de *escrever-e-escrever* sem cessar – e a cada dia – até que a necessidade da escritura se instale e tome-nos (quase) por completo.

A partir daí: como escrever? Como lançar ao papel (ou aos suportes multimídia) o que vimos pesquisando? E em que formatos?

A esse respeito, aqui discorro sobre alguns exemplos de trabalhos de orientação direta, sem aqui cotejá-los com fontes secundárias sobre o assunto – duas pesquisas de doutorado feitas sob minha orientação –, e sobre uma exemplaridade ocorrida numa turma de graduação, quando fui responsável pela disciplina *Tópicos Especiais* no Departamento de Artes Corporais (DACO) da graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A eles se agrega um outro, colhido quando de uma banca de defesa de doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A disciplina *Tópicos Especiais* tratava, como o expresso em sua ementa, de fornecer *subsídios para elaboração de projeto ou plano de pesquisa/investigação* e, em 2010, foi oferecida aos alunos do quarto ano (sétimo semestre).

Quase todos estavam em processo de elaboração de trabalhos de conclusão de curso (TCCs) ou em *iniciação científica* sob a orientação de professores do departamento, debatendo-se entre os formatos para a apresentação de suas propostas e resultados.

Uma das aulas foi pensada para a discussão das diferenças entre fontes primárias e secundárias e da forma de sua citação ao final dos trabalhos escritos no item *referências*. Um aluno, integrando uma investigação sobre *fisioballs*, perguntou-me como poderia citar a bola como referência ao final de seu trabalho escrito.

Havia várias bolas como essa em prateleiras suspensas ao fundo da sala, e eu lhe pedi que fosse até elas, trazendo-nos um de seus exem-

plares. Enorme, ela chegou até a minha mesa, toda azul. Coloquei-a sobre uma folha de papel A4, pedindo aos alunos uma cola bastão. A essa altura, a classe estava achando graça na *performance* pedagógica que eu propunha, mas embarcaram em sua dramaturgia. Uma das alunas sugeriu a fixação de uma bola menor. Eu propus uma foto da bola; outro aluno, sua descrição em palavras.

Discussões dessa natureza sempre se farão presentes nas escritas sobre dança, mas não somente nesses casos. Residem, desde sempre, nas escritas científicas de outros campos de conhecimento, sobretudo naqueles mais afeitos às pesquisas aplicadas em estratégias consagradas que podem renovar-se a cada investigação. Dentre essas estratégias, há principalmente aquelas do campo das artes, em que a busca por metodologias próprias e singulares, em diálogo com metodologias e formas de trabalho mais generalizadas, deve ser uma constância.

No que toca aos estudos pós-graduados, aqui lanço dois exemplos principais. Refiro-me às escrituras em que as pesquisadoras, sob minha orientação, organizaram seus materiais em novos formatos de escritura verbal, ou escritura verbal ampliada, posto que articulada a outras escrituras possíveis: fotos e excertos de DVD. Ao final, a eles agrego ainda uma terceira exemplaridade.

Primeiro Exemplo: abre aspas, que lá vem dança

A tese de doutorado da professora-pesquisadora Silvia Maria Geraldi (2009), intitulada *Raízes da Teatralidade na Dança Cênica: recortes de uma tendência paulistana*, foi fruto de uma fundamental, extensa e laboriosa pesquisa que gerou entre nós discussões sobre o que seriam *citações em dança*. Versando sobre um período seminal da dança paulistana, a tese focou, em determinado momento, suas inquietações sobre a trajetória das coreógrafas paulistas Sonia Mota e Célia Gouvêa.

Sobre esses dois sujeitos de pesquisa, foi construída e amalhada uma infinidade de *fontes primárias*, dentre elas as resultantes de entrevistas. Para contextualizar suas trajetórias, novas *fontes primárias* foram elaboradas a partir de entrevistas feitas a artistas que compartilharam com essas criadoras os mesmos períodos históricos, como a realizada com a intérprete e coreógrafa Marilena Ansaldi. Entretanto, como sói acontecer, havia poucas *fontes secundárias* sobre o período estudado e sobre as *artistas-foco* da investigação.

A partir dessa constatação, como organizaríamos os cotejos de informações coletadas com uma bibliografia específica? Evidentemente, buscou-se o que era possível ser acessado em referências bibliográficas aderentes aos temas na forma de livros e artigos de vários países. Como resultado, tivemos um grosso volume de escritura verbal acompanhado por um DVD-ROM de imagens, material em vias de ser publicado.

Das reuniões de orientação resultou uma reflexão minha sobre as citações em dança. Talvez pudéssemos ter feito uso, em uma tese de doutorado ou outro texto científico, de *citações coreográficas* no lugar das *citações bibliográficas*, sempre presentes em materiais dessa natureza.

Assim, por exemplo, ao falar de Célia Gouvêa, poderíamos ter citado Marilena Ansaldi: dançado tal coreografia, realizada em tal teatro, em tal data e ano, mediante um excerto dessa obra a dançar na tese. Abriríamos aspas e uma *citação coreográfica* apareceria a partir de um *link* que comporia uma *tese-CDROM* ou, mais modernamente, uma *tese-blog* ou *tese-site*.

Nos dias que correm, esse procedimento não teria muita dificuldade de ser, tecnicamente, colocado em prática. Já o caminho para sua validação no mundo da academia e, paradoxalmente, no mundo acadêmico das ciências humanas, talvez levasse mais tempo do que a possibilidade técnica de sua realização.

As ciências humanas, campo por excelência do discurso científico elaborado em verbo, muitas vezes são mais impermeáveis às grafias fora de seu alcance mais imediato do que as ciências da natureza e da terra. Estas, há muito, utilizam – e com mais naturalidade – outras grafias para a organização, consolidação e difusão de seus resultados: gráficos, fotos, croquis e outros suportes de narratividade ligados à imagem (estática e em movimento), criando-se novos signos para a disseminação da ciência.

Segundo Exemplo: dança em frente e verso

A tese de doutorado de Juliana Moraes (2010), intitulada *Texto para Prosa, Dança e Verso: traços de discursos coreográficos* e ora publicada em livro (Moraes, 2013), foi escrita em formato híbrido. Nas páginas ímpares de seu volume, organizou-se a escrita da tese

propriamente dita, dentro da forma acadêmica de praxe. Nas páginas pares, a pesquisadora publicizou o verso de sua investigação, escrito de maneira coloquial, muitas vezes à semelhança de um diário de bordo – caderno de notas – de seu processo criativo.

A organização desse material em *frente e verso* poderia apresentar-se de maneira muito redundante, estabelecendo-se duas escrituras paralelas, eventualmente com alguns pontos de convergência por ambas versarem sobre os mesmos temas. Foi um risco programado que assumimos, Moraes como orientanda e eu como orientadora.

Ao final do doutorado, poderíamos ter tido duas teses, uma delas com formato pouco ortodoxo. Entretanto, o que restou, em resultado também visível no livro relativo à pesquisa, pode ser comparado, metaforicamente, a um bordado em tecido, cujo avesso nos aponta as trajetórias das linhas, pontos e nós do que se bordou no lado direito do tecido trabalhado.

O texto escrito no verso – as páginas pares – do livro revela muito do tratado no texto escrito nas páginas ímpares. Assim, as duas escrituras são apresentadas em diálogo constante a partir de um trabalho duplo de organização de dados e estrutura de dois formatos de investigação em arte. Estabelece-se, então, uma *entre-escritura*, expressão que aqui lanço pela primeira vez em meus textos.

Ainda um Exemplo, o Terceiro

Finalmente, um último exemplo de escritura de doutorado com incursões em diferentes formatos de escritura verbal, ao qual tive acesso como membro da banca de defesa: a tese *O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil*, recentemente defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS pela professora-pesquisadora Luciana Paludo (2015), sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto Icle.

Trata-se de um trabalho que denominei, ao longo de sua arguição, de *galáctico* por comportar assunto, metodologia e procedimentos de pesquisa amplos – e fundamentais – para a construção de *fontes primárias* e para o conhecimento em dança no que toca a processos formativos em licenciaturas e bacharelados. Na pesquisa, a partir da matriz da criação, posto ter sido o tema centrado no papel da coreografia (presença ou ausência da improvisação; composição coreográfica; experiência artística e difusão/produção de espetáculo),

aborda-se um dos cerne de programas pedagógicos. A autora, dessa forma, organiza algumas categorias de inserção desse pensamento ao longo do texto, para além de seu papel de fluxo pelo qual circulam os dados e as referências bibliográficas.

Uma delas era os <cochichos do pensamento>, que entre colchetes pontuam algumas passagens de uma escritura de longo alento. Como citações que incidem (não entre aspas) sobre o texto (tendo sido todo ele construído por linguagem escrita, com interpolação de pouco material gráfico), caracterizam-se como pinceladas de uma reflexão coloquial. Em comparação ao texto escrito no *verso* – páginas pares – da tese de Juliana Moraes, podem ser considerados como excertos de uma escrita mais autoral, operando como citações da própria pesquisadora, sussurradas como cochichos ao ouvido dos leitores.

Os exemplos das três teses aqui citadas se inserem e dialogam com a longa tradição de textos (narrativos, pictóricos etc.) que se configuram como traduções da dança: escritos, notações, gravuras, pinturas, fotos, filmes e suportes de novas mídias. Com isso trabalhei em *Os Desenhos dos Desenhos da Dança* (1996) e no texto introdutório do relato referente ao pós-doutorado *Seis Criadores Brasileiros* (Navas, 2000).

Esses exemplos também se inserem, no caso de Moraes (2010, 2013) e Paludo (2015), na tradição moderna da poesia e da literatura ao introduzirem diferentes formas – intertextuais – de articulação do texto gravado em novos grafismos e formatos de escritura, como exemplos de poesia concreta (Oseki-Dépré, 2011) ou certas colagens da poética dadaísta (Breton, 1993). Ou seja, as obras não são totalmente inaugurais, o que desses exemplos não subtrai a fundamental (e refrescante) militância por novos formatos científicos para a dança como objeto e campo de pesquisa da universidade contemporânea.

Por fim, ainda sobre a tese de Paludo (2015), à semelhança de outras teses de dança, como a referida de Caruso (2014): tais pesquisas atribuem *status* de *fonte secundária* a uma enorme quantidade de *fontes primárias* construídas por suas pesquisadoras. Essas fontes dizem respeito a informações resultantes das entrevistas não estruturadas dos muitos sujeitos de suas pesquisas ou dos sujeitos junto a quem se foi indagar sobre os temas dessas investigações.

A partir de um trabalho de categorização do coletado, Caruso (2014) organiza os conteúdos dando às falas dos entrevistados um

tratamento científico, fruto do trabalho de sua organização em categorias estabelecidas pelas entrevistas.

Diferentemente de Caruso, Paludo (2015) trabalha as falas advindas das entrevistas à semelhança de citações bibliográficas, atribuindo-lhes, de forma mais direta, um *status* de *fonte secundária*.

Em ambos os casos, as estratégias são de grande importância para a reflexão sobre os procedimentos de investigação nas artes do espetáculo e sobre sua validação enquanto conhecimento científico da pesquisa acadêmica. Elas também apontam, conforme em Geraldi (2009), Moraes (2010) e Paludo (2015), para possibilidades de *entre-escrituras*, fundamentais para a disseminação de resultados de investigações universitárias.

Mediante o estudo e a reiteração desses procedimentos, construiremos a fortuna crítica desse campo na consolidação de procedimentos advindos da pesquisa viva (Santaella, 2001) – a qual, neste momento, está sendo feita – ou, ainda, de uma que se planeje fazer.

Para terminar: neste artigo, aponta-se para outros modos de coleta e estrutura de materiais amalhados. Indicam-se novas maneiras de entrevista, a partir da *leitura do setting do inquirir-se* e das *questões mestras* e *questões-sticks*, que permitam novos acessos às arquiteturas das obras, ampliando-se o debate sobre instrumentos investigativos em maior consonância com a formação e criação em dança contemporânea. Nesse sentido, propõem-se, ainda, outras possíveis organizações do texto escrito e apresenta-se uma nova ideia: a de uma *entre-escritura*.

Essas questões inserem este texto no debate contemporâneo da consolidação da dança como uma mais bem reconhecida área de pesquisa, ensino e extensão na universidade e em ações que também ecoam para além do território acadêmico.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CARUSO, Paula. **A História das Origens da Criação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu Desenvolvimento no Primeiro Percurso de sua Criadora (1970-1987)**. 2014. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- COOPER, Robin. Creative Combinations in Qualitative Inquiry. **The Qualitative Report**, Fort Lauderdale, Nova Southeastern University, v. 15, n. 4, p. 998-1001, jul. 2010.
- CORBIN, Juliet; STRAUSS, Anselm. Grounded Theory Research: procedures, canon and evaluative criteria. **Zeitschrift für Soziologie**, Bielefeld, Universität Bielefeld, v. 19, n. 6, p. 418-427, dez. 1990.
- GERALDI, Silvia. **Processos Colaborativos entre Dança e Teatro nos Anos 70/80: novos movimentos da dramaturgia paulistana**. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- GINOT, Isabelle. **Dominique Bagouet, un Labyrinthe Dansé**. Paris: Centre National de la Danse, 1999.
- LAUNAY, Isabelle. Quando os Bailarinos São Historiadores. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e Ciência: abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012. P. 141-152.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete-criador**. Brasília: LGE, 2003.
- MARTINS, Marina. **Dança ao Pé da Letra: do romantismo à belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- MORAES, Juliana. **Dança, Frente e Verso**. São Paulo: NVersos, 2013.
- MORAES, Juliana. **Texto para Prosa, Dança e Verso: traços de discursos coreográficos**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- NAVAS, Cássia. Os Desenhos dos Desenhos da Dança. **Desenhos de Dança**. São Paulo: AS Estúdio, 1996. Catálogo de exposição.
- NAVAS, Cássia. Formação em Dança: interface com a pesquisa. **Repertório: teatro & dança**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p. 6-9, 2004.
- NAVAS, Cássia. Permanente e Efêmero, Questões e um Exemplo da Recepção em Dança. **Cássia Navas, na Rede**, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.cassianavas.com.br>>. Acesso em: 15 jan. 2015.
- NAVAS, Cássia. **Seis Criadores Brasileiros**. São Paulo: USP/FAPEESP, 2000. Relato de pós-doutorado.
- NAVAS, Cássia; ROCHELLE, Henrique; SIRIMARCO, Gisela. **Pesquisa: 45 anos do balé da cidade de São Paulo**. São Paulo: Balé da Cidade de São Paulo/E-Cine/Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de São Paulo, 2013.

OSEKI-DEPRE, Inês. *Leitura Finita de um Texto Infinito: Galáxias de Haroldo de Campos*. **Alea: estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 129-143, 2011.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, Pesquisador, Intérprete**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ROSCHITZ, Kalrheinz. *Bibliothek des Körpers*. **Theater der Zeit**, Berlin, Theater der Zeit, n. 3, p. 14-17, mar. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética, de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

Cássia Navas Alves de Castro é professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (Instituto de Artes, UNICAMP). Ensaísta, conferencista, consultora e curadora de eventos e programas da Dança e Artes da Cena no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ela atua nos campos da teoria, crítica, gestão e políticas culturais. Parte de sua produção bibliográfica pode ser consultada em seu site oficial (www.cassianavas.com.br).

E-mail: cassianavas@uol.com.br

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 17 de março de 2015

Aceito em 03 de maio de 2015