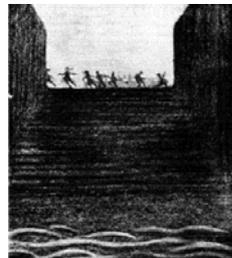


A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança

Mônica Dantas¹



Resumo: Este texto propõe uma discussão sobre as escolhas metodológicas que orientaram uma pesquisa de doutorado dedicada a compreender determinados aspectos da criação coreográfica contemporânea. Descreve como, a partir da elaboração do problema, articulado ao quadro teórico da pesquisa, definem-se algumas escolhas metodológicas: a investigação toma a forma de uma pesquisa de prática coreográfica, e a etnografia é escolhida como principal abordagem metodológica. Apresenta os principais instrumentos de coleta de informações (observação participante e entrevista), a experiência do trabalho de campo e os processos de análise e interpretação da informação. Finaliza refletindo sobre a necessidade de não afastar a pesquisa em dança da experiência da dança.

Palavras-chaves: Pesquisa em Dança, Metodologia de Pesquisa, Etnografia



Research in dance should not deviate the researcher from the experience in dance: reflections on methodological choices in dance research



Abstract: The present study proposes a discussion on the methodological choices that guided a doctoral thesis devoted to comprehend particular aspects of the contemporary choreographic creation. It describes how, from the problem formulation, linked to the theoretical frame of the study, some methodological choices are defined: an investigation takes the shape of a research on choreographic practice, and ethnography is chosen as the main methodological approach. It presents the primary tools for gathering information (participant observation and interview), the fieldwork experience, and the process of information analysis and interpretation. It concludes reflecting on the necessity of not deviating the research in dance from the dance experience.

Keywords: Research in Dance, Research Methodology, Ethnography

Introdução

Neste texto proponho uma discussão sobre as escolhas metodológicas que orientaram minha pesquisa de doutorado², uma investigação dedicada a compreender determinados aspectos da criação coreográfica contemporânea. Na realidade, este estudo teve por objetivo entender como a participação nos processos de criação, manutenção e recriação coreográfica, também denominados processos de realização coreográfica, contribui para a construção de corpos dançantes no contexto

da obra de duas coreógrafas contemporâneas brasileiras, Sheila Ribeiro³ e Lia Rodrigues⁴. Este estudo também teve por objetivo examinar a obra dessas coreógrafas, a fim de encontrar traços de uma certa brasilidade, interrogando se estes traços marcam também os corpos dançantes.

Como se sabe, a delimitação do tema e a consequente elaboração do problema e dos objetos são alguns dos primeiros passos para a realização da pesquisa. E também dos mais importantes, pois tema, problema e objetivos norteiam as escolhas teóricas e metodológicas.

¹ Professora da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre em Ciências do Movimento Humano, Doutoranda em Estudos e Práticas Artísticas pela Université de Québec à Montréal (UQAM). E-mail: monica.dantas@ufrgs.br. Endereço para correspondência: Rua Surupá, 76/404. Porto Alegre/RS 90690-290.

² O título da tese, a ser defendida em 2008, é "Ce dont sont faits les corps dansants : mise en œuvre chorégraphique et construction de corps dansants dans l'œuvre de deux chorégraphes brésiliennes".

³ 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.

⁴ 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).

No meu caso, o problema foi-se definindo aos poucos e, durante todo o tempo que levei para elaborar sua “versão definitiva”, sempre tive a convicção de que meu estudo formularia questões relativas à prática artística, que seriam respondidas a partir da experiência de coreógrafos e dançarinos⁵. Pareceu-me, assim, que a imersão na prática destes artistas me permitiria assimilar seus procedimentos e métodos de trabalho, possibilitando compreender as formas de participação de dançarinos⁵. Pareceu-me, assim, que a imersão na prática destes artistas me permitiria assimilar seus procedimentos e métodos de trabalho, possibilitando compreender as formas de participação de dançarinos nos processos de criação, manutenção e reconstrução de coreografias. Do mesmo modo, eu estaria em condições de entender como estes dançarinos se engajavam em projetos coreográficos específicos e como isso afetava seu comportamento, alterava seu repertório de movimentos, incrementava seu potencial criativo, influenciava em suas vidas pessoais.

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 brasileiros⁶?” Dialogando com o quadro teórico que eu estava elaborando, defini algumas filiações e pertencimentos metodológicos. Dessa forma, situei meu estudo como uma pesquisa de prática artística, mais especificamente como uma pesquisa de prática coreográfica, e elegi a etnografia como principal abordagem metodológica.

A pesquisa de prática artística/coreográfica

As discussões sobre a pesquisa em arte no âmbito das universidades têm-se intensificado nos últimos tempos, buscando definir as especificidades deste tipo de pesquisa. Autores como Conte (2000), Lancri (2002, 2006), Gosselin (2006) e Fortin (2006) tendem a diferenciar a pesquisa sobre arte da pesquisa em arte. A pesquisa sobre arte aporta um ponto de vista exterior sobre as obras de arte, os processos artísticos, as condições de recepção da obra, as relações sociais e econômicas que permeiam a produção e a recepção das obras. A pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra. Fortin (2006) ressalta ainda uma terceira categoria, a pesquisa de prática artística. Semelhante à pesquisa em arte, é uma investigação que se realiza em terrenos de prática artística (ateliers, 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 isso influencia as diversas etapas da sua pesquisa. Desse ponto de vista, a pesquisa de prática artística engloba a pesquisa em arte.

Traçando um paralelo com a pesquisa na área da dança, diria que a pesquisa sobre dança se constitui a partir de perspectivas extrínsecas à prática coreográfica. Nesse sentido, diferentes áreas de conhecimento, como a história, a sociologia, a antropologia, a semiologia, a filosofia, a biomecânica, a fisiologia, as neurociências, a psicologia, a pedagogia fazem da dança seu objeto de estudo. Essas disciplinas, quando estudam a dança, formulam problemáticas próprias a seus campos de estudo, servindo-se de seus referenciais teóricos e metodológicos para abordar a dança como objeto de estudo. De outra forma, a pesquisa de prática coreográfica explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico. Associa, num mesmo processo, a produção de uma obra coreográfica a uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra. Apresenta uma problemática intrínseca à dança como prática artística e busca referenciais teóricos e metodológicos compatíveis com esta abordagem.

Desse modo, caracterizo minha pesquisa como uma pesquisa de prática coreográfica, pois proponho uma problemática artística e um trabalho de coleta de informações realizado em terrenos de prática coreográfica. Ressalto, ainda, que todas as etapas de realização dessa investigação foram influenciadas pela minha experiência como intérprete em dança contemporânea. Trata-se, então, de uma pesquisa realizada por um dançarina sobre modos de se fazer dança, englobando aspectos como a formação de dançarinos e a criação e a interpretação de coreografias. São experiências que já compartilhei com outros intérpretes, trabalhando em colaboração com outros coreógrafos, e essas experiências influenciaram tanto na definição do problema, quanto nas minhas escolhas teóricas e metodológicas.

A etnografia como abordagem metodológica

A etnografia é um método de pesquisa que considera a dimensão sócio-cultural do fenômeno estudado, caracterizando-se como uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição, a partir da imersão do pesquisador no seu campo de trabalho (LAPLANTINE,

⁵ Utilizo os termos dançarinos e intérprete como sinônimos. Para uma discussão sobre o tema, ver Dantas (2005).

⁶ As traduções de todos os autores citados são de minha responsabilidade.

2000; PATTON, 2002). Como destaca Molina Neto (2004), o investigador fica comprometido como instrumento, objeto e sujeito da investigação, na medida em que progride sua imersão no campo.

Na minha pesquisa, utilizo a etnografia para compreender diferentes aspectos da prática artística e da vida das coreógrafas e dos dançarinos que colaboraram nesta investigação, dentre os quais destaco:

- a) aspectos culturais, relacionados à influência de referências culturais, sociais e políticas na obra das coreógrafas escolhidas e suas conseqüências no trabalho realizado em colaboração com os dançarinos;
- b) aspectos especificamente artísticos, ligados à criação, manutenção e reconstrução de obras coreográficas, visando compreender as relações estabelecidas entre dançarinos e coreógrafos ao longo desse processo;
- c) aspectos ligados à formação de dançarinos, em particular aos processo de construção de corpos dançantes relacionados à participação na criação, manutenção e reconstrução de obras coreográficas.

Assim, utilizo uma abordagem etnográfica para compreender o sentido que essas práticas coreográficas têm para os dançarinos e as coreógrafas que participam desta pesquisa. Esta abordagem 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 e Lia Rodrigues Companhia de Danças. Em conseqüência, meu trabalho de campo se organizou através de dois estudos independentes, buscando favorecer a imersão no trabalho de cada companhia.

O primeiro estudo foi realizado com a coreógrafa Sheila Ribeiro e sua companhia, *dona orpheline danse*, por ocasião dos ensaios da peça coreográfica “Marché aux puces : nous sommes usagés et pas chers” em Montreal (Canadá), visando a recriação da coreografia para a realização de uma turnê pelo Brasil. Durante dois meses, em Montreal, procedi à observação de ensaios realizados como preparação para a turnê brasileira da peça. Quando do retorno da companhia a Montreal, entrevistei a coreógrafa e os dançarinos. O segundo estudo foi realizado com a coreógrafa Lia Rodrigues e sua companhia homônima, durante os ensaios da peça coreográfica “Aquilo de que somos feitos”. Durante dois meses, no Rio de Janeiro e em São Paulo, observei os ensaios realizados como preparação para as apresentações da peça na exposição

“Anos 70: Trajetórias”, na sede do Instituto Itaú Cultural/SP. No período de realização dos espetáculos, entrevistei a coreógrafa e os dançarinos.

Crítérios de escolha das coreógrafas e das companhias

À medida que se definia meu problema de pesquisa, desenhavam-se as características dos coreógrafos com quem eu desejava trabalhar. Não obstante as hesitações para definir o problema de pesquisa, tinha certeza de que situaria meu estudo no campo da dança contemporânea e que trabalharia com coreógrafos brasileiros. Era, também, importante para mim poder escolher artistas com os quais tinha uma certa afinidade estética. Assim, privilegiei coreógrafos cujas obras eu conhecia e apreciava. Finalmente, decidi que a escolha dos coreógrafos e das companhias me conduziria aos dançarinos, ou seja, os dançarinos convidados a colaborar com minha pesquisa seriam aqueles que trabalhavam nas companhias selecionadas. Assim, escolhi Sheila Ribeiro/*dona orpheline danse* e Lia Rodrigues/Lia Rodrigues Companhia de Danças a partir de três critérios:

- a) os processos de criação, manutenção e reconstrução coreográfica nestas companhias se fazem em estreita colaboração com os dançarinos;
- b) suas obras são reconhecidas pela crítica, pelo público e por seus pares como criações em dança contemporânea e são apresentadas em circuitos de difusão no Brasil e no exterior;
- c) essas coreógrafas são brasileiras e eu reconheço em suas obras aspectos de uma certa brasilidade; elas reconhecem que o fato de serem brasileiras e de terem vivido no Brasil acaba por influenciar o seu fazer coreográfico.

Instrumentos de coleta de informações

Utilizei como instrumentos de coleta de informações a observação participante e a entrevista. Como material auxiliar na coleta de informações, recorri a registros em vídeo das apresentações, programas de espetáculos, material de divulgação da companhia, matérias publicadas na imprensa e artigos da crítica especializada.

Escolhi a observação participante como instrumento de coleta de informações, porque ela supõe a presença do pesquisador no terreno da pesquisa, implicado numa atividade de observação direta de comportamentos e situações vividas pelos indivíduos num determinado contexto. No meu estudo, sempre considerei que minha presença nos ensaios seria importante para compreender os processos de realização coreográfica, pois me permitiria conhecer a dinâmica de trabalho de cada companhia. Desse modo, eu estaria em condições de entender quais eram as tarefas desempenhadas por bailarinos e coreógrafos na criação e recriação de coreografias e de perceber como se estabeleciam as relações entre estes artistas.

Laplantine (2000) explica que a observação partici-

cipante supõe um esforço para “fazer ver”: para além de ver, é necessário registrar a informação visual e, em seguida, transformar o olhar em linguagem escrita. Assim, a observação é uma atividade mediada, instrumentalizada e retrabalhada pela 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.

Em cada estudo, tive experiências diferentes em relação ao meu papel como observadora. Com Sheila Ribeiro e *dona orpheline danse*, minha inserção como pesquisadora foi tranqüila, pois Sheila Ribeiro se mostrou interessada, desde o primeiro contato, em colaborar na pesquisa. Os bailarinos também foram receptivos e o grupo permitiu as filmagens dos ensaios. Passados alguns ensaios, a coreógrafa, que também dançava no espetáculo, me pediu para ajudá-la a ensaiar o seu solo na peça. Desse modo, em alguns momentos, da função de observadora passei ao papel de ensaiadora do solo de Sheila Ribeiro e meu nome apareceu no programa do espetáculo como “olho externo”. Em outros momentos, ajudei a cortar pedaços de tecido para a confecção de figurinos e filmei, a pedido da coreógrafa, um ensaio geral, disponibilizando a fita para o grupo.

Com Lia Rodrigues e sua companhia, tive algumas dificuldades para estabelecer os primeiros contatos, o que me causou certa ansiedade e insegurança. No entanto, após uma primeira conversa com a coreógrafa, na qual apresentei meu projeto de pesquisa, obtive seu consentimento para assistir aos ensaios. Todavia, não fui autorizada a filmar os ensaios ou apresentações e meu papel como observadora foi mais discreto e passivo, se comparado ao trabalho realizado com Sheila Ribeiro e *dona orpheline danse*.

Não tenho dúvida de que o trabalho de campo, em geral, e as observações, em particular, foram influenciadas pelo fato de eu ser dançarina e ser brasileira. Isso fazia de mim uma “insider”, pesquisando aspectos da minha própria cultura, radicalmente enraizados na minha experiência. Assim, questionando sobre a presença de traços de certa brasilidade na obra de Sheila Ribeiro e de Lia Rodrigues eu me encontrava com minhas próprias experiências e idéias de brasilidade. Ao mesmo tempo, o fato de estar morando há um ano e meio em Montreal afetava profundamente minhas vivências e, em consequência, minhas concepções de brasilidade. Estar longe de casa, vivendo numa sociedade que não é a minha, permitiu perceber aquilo que em minha sociedade - e no meu comportamento - passava despercebido (LAPLANTINE, 2000). Assim, repetidas vezes, em Montreal, eu me sentia mais “brasileira” do que no Brasil: parecia-me que o modo como eu olhava para as pessoas, como eu gesticulava, como eu me mexia e como eu ria era muito diferente da maneira como as pessoas agiam nesta cidade. Fazer meu trabalho de campo com uma coreógrafa brasileira, em Montreal, e, posteriormente, com uma coreógrafa brasileira, no Brasil, aguçava minha percepção sobre o país e me obrigava a constantemente refazer meus conceitos de brasilidade.

O fato de ser dançarina e de ter vivido inúmeras situações semelhantes àquelas que eu observava também influenciou meu trabalho de campo. Durante as observações, minha experiência como dançarina ajudava a compreender a organização dos ensaios, as facilidades e dificuldades de comunicação entre a coreógrafa e os dançarinos, os procedimentos de criação das cenas, os encaideamentos de movimentos.

Ao mesmo tempo, eu não estava desempenhando o papel de intérprete e minha tarefa principal era observar e tomar notas e não dançar. Observar o trabalho da companhia provocou em mim reações de ordem afetiva. Eu me encantava olhando os dançarinos trabalhando os detalhes de um gesto, refazendo obstinadamente uma seqüência de movimento, tentando encontrar a dinâmica correta, ou seja, profundamente engajados em dar corpo a uma obra coreográfica. Ao mesmo tempo, sentia-me frustrada por não estar dançando: o apelo ao corpo e ao movimento era muito forte, a experiência da observação ressoava, antes de tudo, no meu corpo. Em consequência, quando terminei o trabalho de campo com *dona orpheline danse*, comecei a trabalhar em uma coreografia solo. Assim, parafraseando Fortin (1994), posso dizer que minha corporeidade foi intensamente interpelada durante o trabalho de campo.

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 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 uma 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 mo-

vimentos desenvolvidas pelos intérpretes e pelas coreógrafas.

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 conseqüências 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. A realização das entrevistas seguiu um roteiro constituído por questões abertas, elaboradas a partir dos objetivos da pesquisa, do quadro teórico e dos temas que surgiram a partir das observações. A estrutura das entrevistas era similar para os dois grupos, mas havia questões específicas para cada companhia. Havia também diferenças em algumas questões formuladas aos intérpretes e às coreógrafas. As questões se referiam aos seguintes temas:

- a) formação e percurso artístico;
- b) critérios de escolha dos dançarinos (entrevistas com coreógrafas) ou razões para trabalhar com esta coreógrafa (entrevistas com dançarinos);
- c) processos de realização coreográfica, compreendendo procedimentos de criação, manutenção, apresentação, reconstrução coreográfica, bem como métodos e técnicas de treinamento corporal específicos à obra coreográfica analisada.
- d) respostas e reações do público em geral, do público brasileiro e do público estrangeiro;
- e) avaliação de seu trabalho como intérprete desta obra coreográfica.

Realizei um total de quinze entrevistas, com duração de uma hora até uma hora e meia cada. Em cada estudo, entrevistei a coreógrafa e todos os dançarinos que faziam parte da companhia no momento de meu trabalho de campo. Nos dois casos, as entrevistas foram realizadas após o período de observação dos ensaios. As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra. Com o consentimento dos entrevistados, decidi desvelar suas identidades.

Todo instrumento de pesquisa tem seus limites. Nos últimos vinte anos, autores como Denzin (2001) questionam se a entrevista é capaz de revelar a autenticidade da experiência do entrevistado ou se a entrevista é uma forma de narrativa através da qual as pessoas contam histórias sobre si mesmas. Levando em conta essa perspectiva, mas tentando preservar a entrevista como uma técnica que pode dar conta de certos aspectos da experiência do entrevistado, Poupart (1997) propõe que o discurso produzido nas entrevistas seja visto como uma co-construção, da qual participam o entrevistador e o entrevistado.

Dessa maneira, os sentidos das questões e das respostas são construídos mutual e contextualmente por entrevistador e entrevistado. Sob esse ponto de vista, o papel do entrevistador não se limita unicamente a fazer os outros falarem, mas é central no processo de produção da informação. Identifico-me à proposição de Poupart (1997) e constato que o fato de ter entrevistado dançarinos e coreógrafos possibilitou contrastar diferentes perspectivas sobre um mesmo tema. Assim, pude trabalhar a partir do ponto de vista de dançarinos, de coreógrafas e do meu próprio ponto de vista como observadora. Poder dar conta dessas perspectivas é um dos objetivos do processo de análise e interpretação das informações.

A análise e interpretação das informações

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 e codificado para análise e interpretação. Na realidade, a coleta de informações e as primeiras etapas da análise foram concomitantes, pois a transcrição e as primeiras leituras das notas de campo e das entrevistas já constituem uma etapa preliminar de análise. Como eu havia decidido fazer os dois estudos, separadamente, num primeiro momento realizei a coleta e a primeira etapa da análise das informações obtidas junto à *dona orpheline danse*. Num segundo momento, trabalhei com a Lia Rodrigues Companhia de Danças, seguindo procedimentos semelhantes. Desse modo, o processo de análise da informação nos dois estudos foi similar, seguindo as mesmas etapas. Descrevo a seguir o processo geral de análise das notas de campo e das entrevistas, ressaltando que estes procedimentos foram realizados separadamente para cada estudo.

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. Unidades de análise são definidas como os menores elementos de informação auto-suficientes (LAPÉRIÈRE, 1997). 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. A definição das categorias de análise exigiu constante interrogação e reflexão sobre sua adequação à informação coletada. Apresento a seguir as principais categorias de análise, comuns aos dois estudos realizados: a) formação e experiência em dança; b) técnicas de dança e treinamento; c) concepções de corpo; d) relação coreógrafa/dançarino; e) processos de criação; f) relação entre criação, ensaios e apresentações; g) apropriação/incorporação da coreografia; h) compreensão da obra coreográfica; i) relações obra/dançarino/platéia; j) relações da obra com a cultura brasileira; l) ser brasileiro no exterior/ sentir-se estrangeiro no Brasil; m) dança e vida.

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, assim, que este constante movimento de retornar à leitura das entrevistas e das notas de campo se constituiu numa parte importante da minha análise da informação. Dessa 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.

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. Assim, pude constatar que, 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 conceituais 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.

Considerações finais

Neste texto, procurei justificar as principais escolhas metodológicas para realização de uma pesquisa em dança. A sistematização de minhas experiências como pesquisadora pode dar a impressão de que este é um processo bastante organizado e objetivo. O que não é verdade, pelo menos no meu caso: a hesitação, a dúvida, a angústia, a tensão são sempre presentes nos diferentes momentos de realização da pesquisa. Por outro lado, o desejo de compreender certos fenômenos que, antes de se tornarem objeto de pesquisa, fizeram parte da minha experiência artística, foi o que sempre norteou o desenvolvimento deste estudo. Assim, o tema desta investigação – a participação nos processos de realização coreográfica como fator de construção de corpos dançantes no contexto da obra de duas coreógrafas contemporâneas brasileiras – está intimamente ligado a minhas experiências como bailarina e como brasileira vivendo por algum tempo no Canadá. Tenho certeza de que este foi o principal motivo que me permitiu concluir esta tese.

Para finalizar, evoco Hanstein (1999), para quem a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança. Como salienta a autora, não devemos esquecer de 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.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de "aquilo...": criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Revista Movimento**, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/agosto 2005.

FORTIN, Sylvie. La recherche qualitative dans le studio de danse: une relation dialogique de corps à corps. **Revue de l'association pour la recherche qualitative**, v. 10, p. 75-85, 1994.

_____. Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pur la recherche en pratique artistique. In: GOSELIN, Pierre; LE COGUEC, 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.

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

GOSELIN, Pierre. La recherche en pratique artistique: spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. In: GOSELIN, Pierre; LE COGUEC, Eric (Org.). **La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 21-31.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**, Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002, p. 17-33.

_____. Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. In: GOSELIN, Pierre; LE COGUEC, Eric (Org.). **La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 9-20.

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

LAPÉRIÈRE, Anne. La théorisation ancrée (grounded theory): démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées. In POUPART, Jean et al. (Org.) **La recherche qualitative: Enjeux épistémologiques et méthodologiques**. Montréal: Gaëtan Morin, 1997, p. 309-340.

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

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

MOLINA NETO, Vicente. Etnografia: uma opção metodológica para alguns problemas de investigação no âmbito da Educação Física. In MOLINA NETO, Vicente; TRIVIÑOS, Augusto N. S. (Org.). **A pesquisa qualitativa na Educação Física: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Sulina, 2004, p. 107-139.

PATTON, Michel Q. **Qualitative Research and Evaluation Methods**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.

POUPART, Jean. L'entretien de type qualitatif: considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. In POUPART, Jean et al. (Org.) **La recherche qualitative: Enjeux épistémologiques et méthodologiques**. Montréal: Gaëtan Morin, 1997, p. 173-210.