



# PRÁTICA COMO PESQUISA NA PESQUISA EM DANÇA: laboratório e cotidianidade como método de investigação

## ISABELA BERTO TESCAROLLO

É artista independente, pesquisadora em artes performativas e instrutora de Yoga (RYS 200h), formada no Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2020). Interessada pelo campo da dramaturgia em dança contemporânea, desenvolveu pesquisa na área, a partir da qual criou o solo em dança contemporânea *uma cena só* (2020, FAPESP processo 2018/1363-4). Também investiga as intersecções entre a dança e o cinema, produzindo obras audiovisuais. Site: <https://isabelabt.com/>. E-mail: [bt.isabela@gmail.com](mailto:bt.isabela@gmail.com)

## MELINA SCIALOM

é artista da dança, dramaturgista e pesquisadora da dança. É pós-doutora pelo PPG Artes da Cena (UNICAMP/FAPESP processo 2016/08669-5), doutora em dança pela University of Roehampton (Reino Unido), Especialista em Estudos Coreológicos pelo Trinity Laban (Reino Unido), Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. Foi pesquisadora do PPGAC UFBA (CAPES processo 88887.569909/2020-00) e atualmente é professora da Hong Kong Academy for Performing Arts. E-mail: [melinascialom@gmail.com](mailto:melinascialom@gmail.com)

## RESUMO

Este artigo discorre sobre uma pesquisa em dança contemporânea realizada através da metodologia da Prática como Pesquisa. O objetivo do artigo é de detalhar o como a metodologia foi utilizada e aplicada na pesquisa, oferecendo exemplos de método, documentação e de exposição da investigação realizada. Após apresentar a epistemologia da Prática como Pesquisa a partir das considerações trazidas por Nelson (2013), Fernandes (2016) e Scialom (2021), evidenciamos junto com Fernandes *et al.* (2019) o como a práxis de Rudolf Laban foi fundamental para a pesquisa e realização de laboratórios. Ao situar os laboratórios como método de investigação, trazemos exemplos de como eles fomentaram uma investigação que articulou práticas cotidianas e movimento expressivo na criação do espetáculo de dança contemporânea *uma cena só* (2020). Além disso, é discutida, através de exemplos da pesquisa realizada, a importância da documentação em pesquisas de cunho prático, além da exibição e do compartilhamento de tais pesquisas.

## PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Laboratório. Processo criativo. Dança contemporânea.

## PRACTICE AS RESEARCH IN DANCE RESEARCH: *laboratory and everyday activities as method of investigation*

### ABSTRACT

*This article discusses a contemporary dance research that was developed through Practice as Research methodology. The objective of the article is to detail how the methodology was used and applied in the research, offering examples of method, documentation and exhibition of the investigation developed. After presenting Practice as Research epistemology from Nelson (2013), Fernandes (2016) and Scialom's (2021) points of view, we evidence, together with Fernandes *et. al* (2019), how Rudolf Laban's praxis was essential for the research and the development of laboratories. When situating laboratories as a method of investigation, we bring examples of how they fostered an investigation that articulated everyday activities and expressive movement in the creation of the contemporary dance performance *uma cena só* (2020). In addition, the documentation and the exhibition and sharing of such researches is discussed, offering examples of the investigation pursued.*

### KEYWORDS:

*Practice as Research. Laboratory. Creative process. Contemporary dance.*



# INTRODUÇÃO: PRÁTICA COMO PESQUISA EM MOVIMENTO

Nas últimas três décadas, a pesquisa em artes cênicas tem, cada vez mais, avançado no desenvolvimento e na aplicação da epistemologia e da metodologia da Prática como Pesquisa, seja no Brasil ou no panorama internacional de pesquisa em artes. A metodologia é, de acordo com Scialom (no prelo), uma forma de articular o conhecimento oriundo da prática em pesquisas acadêmicas, em que a prática é compreendida como atividade epistêmica (SPATZ, 2015) e, portanto, produtora de conhecimento. Assim, a metodologia se revela enquanto uma operação e reflexão epistemológica realizada a partir de um fazer técnico, artístico ou criativo, no qual esse fazer é o próprio articulador de pensamento.

Ciane Fernandes (2016) lembra que a relação entre a prática e a pesquisa acadêmica não é algo novo, porém ela ressalta que o diálogo entre as duas nem sempre valorizou ambas da mesma maneira enquanto elementos produtores de conhecimento. Historicamente, a pesquisa acadêmica, relacionada à consolidação do método científico, separou a experiência do indivíduo da objetividade da coleta e do tratamento de dados, fazendo com que a prática – um conhecimento diretamente associado à experiência individual e/ou coletiva – se distanciasse dos métodos articuladores do saber.

Scialom (no prelo) explica que, quando as artes adentram o universo acadêmico, elas passam a dialogar com tais parâmetros objetivistas e cientificistas já em operação na academia, fazendo com que os processos e os produtos artísticos se tornassem objetos de pesquisa a serem analisados e discutidos a partir de teorias e filosofias já estabelecidas. Com o avanço das pesquisas em artes, foi se entendendo (ou até resgatando) que o fazer tácito (típico das artes) tem muito o que contribuir para a geração de conhecimento, tanto dentro quanto fora das artes. Esse entendimento traz novas perspectivas para as pesquisas dentro do campo, sendo uma porta para



o reconhecimento da prática artística enquanto um modo ou um meio de se pesquisar e de se produzir conhecimento.

Nesse âmbito, a prática artística deixa de ser o elemento a ser analisado, descrito ou um produto a ser apresentado e passa a assumir um lugar epistemológico na pesquisa, isto é,

a prática artística passa a ser a chave mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações. (FERNANDES, 2016, p. 106)

Dessa forma, a prática artística como pesquisa se revela não somente enquanto um modo de se fazer pesquisa, mas também enquanto um campo que reconhece e endereça modos de se pensar ou articular conhecimento que envolvem diferentes práxis como linguagens de pesquisa em sua articulação enquanto conhecimento acadêmico. Nesse sentido, Robin Nelson (2013) explica que ela necessariamente está relacionada a um projeto de pesquisa no qual a prática é a principal forma de se operacionalizar a investigação proposta. Tal prática, particular a cada projeto, evidencia (ou demonstra) a pesquisa e o conhecimento gerado através dela. Isso significa que a prática se torna uma forma não somente de realizar a pesquisa, e, portanto, atuando enquanto método, mas também de se documentar, revelar, discutir, apresentar, exhibir e compartilhar determinada investigação.

Para discutir a possibilidade de operar de forma artística-acadêmica no campo epistemológico da Prática como Pesquisa, o presente artigo traz o detalhamento de uma pesquisa em dança contemporânea realizada com base em tal metodologia. Tal pesquisa teve o intuito de desenvolver uma composição coreográfica em dança contemporânea em que as práticas cotidianas da performer foram investigadas como disparadoras da dramaturgia do processo criativo. O resultado foi, além do próprio processo – prática – de investigação, a criação de um espetáculo cênico apresentado em espaço formal (teatro). Nesta pesquisa, entende-se como práticas cotidianas as atividades realizadas fora da sala de aula e de ensaio – como correr, ler, praticar yoga, meditar, escutar música, caminhar, realizar rituais diários etc. Durante o processo de pesquisa, as percepções oriundas da experiência cotidiana da criadora fomentavam a construção da partitura cênica desenvolvida no estúdio, portanto, configuravam desde a coreografia e a dramaturgia da



obra, até os componentes cênicos como trilha sonora, figurino, design de luz e a escolha da disposição do público. O foco deste artigo está na metodologia desenvolvida para realizar a pesquisa em detrimento de focar nas questões artístico-filosóficas e teóricas trabalhadas e concluídas, já que estas foram discutidas e publicadas em TESCAROLLO e SCIALOM (2021).

Na pesquisa em questão, seu conteúdo, ou seja, as práticas de dança formais e as cotidianas foram investigadas através de laboratórios realizados dentro e fora do estúdio de dança. Os laboratórios foram, portanto, um dos principais métodos de pesquisa utilizados. Além de detalhar tal método, o artigo apresenta as formas de documentação realizadas na pesquisa e as maneiras pelas quais o trabalho artístico e de pesquisa foi compartilhado com o público, buscando evidenciar a produção de conhecimento realizada em tal investigação.

Seguimos, junto com Nelson (2013), em busca de uma forma de expor e de compartilhar uma pesquisa artística realizada através da prática. Isso é feito não através de uma tradução do movimento expressivo para a linguagem escrita, mas através do empenho em se criar ressonância entre a escrita que acontece através da prática e o comentário sobre prática em si. Essa ressonância é evidenciada tanto na escrita desse artigo quanto no *website* criado para compartilhar a pesquisa, discutido mais adiante.

---

## PRÁTICAS LABANIANAS

---

Para iniciar a discussão sobre a Prática como Pesquisa realizada, trazemos a práxis de Rudolf Laban, que fundamentou as práticas, os pensamentos e as análises de movimento trabalhadas ao longo da investigação. A relação entre Rudolf Laban, sua epistemologia e a Prática como Pesquisa, data do início do século XX (FERNANDES *et al.*, 2019). Apesar de não ser chamada enquanto tal na época em que Laban estava imerso em suas investigações práticas, Fernandes *et al.* concluíram que o trabalho que Laban fez na primeira metade do século XX pode ser visto como um possível protótipo para este tipo de pesquisa.



Isso porque, ao longo de sua trajetória, Laban tinha como um de seus objetivos postular a dança enquanto um conhecimento humano e expressivo e buscou traduzir tal conhecimento para linguagens – escrita (em diferentes línguas) e simbólica (o que chamou de Kinetografia Laban) – para que fosse entendido como material científico. Tal empenho resultou em mais de 20 publicações (entre os principais livros e artigos) que apresentam seu pensamento, sua filosofia e seus postulados sobre a expressão e a educação humana através do movimento, além de um sistema e um manual para notação simbólica do movimento dançado. Isso resultou em um acervo gigantesco de publicações de ensaios, artigos e livros que buscavam *cientificizar* a dança e postulá-la como uma forma de se pensar através do movimento (SCIALOM, 2020). Para estabelecer a dança enquanto uma área de conhecimento, Laban passou a chamá-la de Arte do Movimento.

Para estudar e incorporar a Arte do Movimento a fim de trabalhar com sua práxis no desenvolvimento deste projeto de pesquisa, foram realizadas sessões de estudo específico da Coreologia de Laban. Essas práticas, que ocorreram durante um semestre em sessões de duas horas semanais, tinham o intuito de estudar e corporalizar as escalas de Laban (LABAN, 1966) da categoria Espaço dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP, 1980), assim como os fatores ou qualidades de movimento (fluxo, peso, tempo e espaço) (LABAN, 1978), que são pertencentes à categoria da Dinâmica dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP, 1980).

Em maiores detalhes, foram estudadas as escalas de defesa que acontecem na geografia do octaedro; a escala A e a escala primária (realizadas na geografia do icosaedro) e a escala diagonal (pertencente à geografia do cubo). Após a compreensão das geografias percorridas pelo corpo em movimento através de deslocamentos pelo espaço, também foram investigadas as possíveis variações de acento e as transformações que isso gera em termos de sensação/emoção no corpo. Foi possível perceber, por exemplo, que, para atender a determinada proposta de acento, era necessário reorganizar o engajamento muscular. Isto quer dizer que era necessário antecipar mentalmente tal organização corporal para que fosse possível realizá-la no tempo proposto.

Por exemplo, se uma sequência de três pontos no espaço percorrendo os vértices do icosaedro vai, pela direita, do alto do plano da porta para diagonal trás do plano da mesa para baixo trás plano da roda, sendo que o acento está no primeiro (alto direita do plano da porta) e no terceiro ponto (baixo trás plano da roda), no momento em que se está no primeiro ponto era necessário pensar não somente no próximo ponto, que seria o segundo ponto e o de passagem, mas,



principalmente, no terceiro e último ponto, onde haveria um acento. Para o segundo ponto, o de transição, o corpo precisava se engajar de tal maneira que tornasse possível a chegada ao terceiro ponto dentro da rítmica imposta pelos acentos. Isso modificava não somente a qualidade do movimento (mais rápido ou lento, por exemplo), como também trazia diferentes sensações e emoções para quem os realiza. Para a pesquisa, isso indicou como é possível (e necessário) pensar o movimento: um pensamento que acontece conjuntamente e através do próprio corpo que se desloca pelo espaço.

Além disso, este trabalho ajudou a pensar na concepção de dramaturgia a partir das variações de dinâmicas espaciais que acontecem ao incorporar diferentes padrões ou propostas de movimento. A corporalização da práxis da Coreologia se tornou um tipo de conhecimento acionado nos laboratórios de pesquisa. Nesse sentido, concorda-se com Ben Spatz (2015) em seu argumento de que a práxis de Laban corporalizada se torna um conhecimento (epistêmico) ou um modo através do qual a pesquisa é articulada.

---

## LABORATÓRIOS COMO MÉTODO DE PESQUISA

---

Uma das principais maneiras de investigar o entrelaçamento entre a dança e as práticas cotidianas na criação de um espetáculo foi através de laboratórios individuais realizados em estúdio, que aconteceram três vezes na semana, em sessões de 3 horas cada, durante 10 meses. A realização dos laboratórios combinou métodos sugeridos por Melina Scialom (2021) e por Ciane Fernandes (2010), sendo que, enquanto a estrutura de realização de laboratórios de pesquisa foi feita de acordo com a proposta apresentada por Scialom (2021), a relação estabelecida entre a prática dos laboratórios e os materiais midiáticos (vídeo, fotos e sonoridades), recolhidos tanto na experiência cotidiana quanto em laboratórios, foi inspirada na prática de Fernandes (2010).



Segundo Scialom (2021, p. 4), laboratórios realizados no âmbito da pesquisa em artes são um espaço de experimentação que “associa a prática cênica com o campo investigativo experimental”. Eles fornecem um espaço para a realização da pesquisa artística que associa o experimentalismo ao rigor sistemático da pesquisa científica. Ao mesmo tempo, eles permitem o desenvolvimento de experimentações que desafiam as convenções já estabelecidas, rumo a descobertas no âmbito artístico, pedagógico e criativo.

Os laboratórios realizados na pesquisa tiveram o objetivo de trabalhar e de investigar a expressividade das corporeidades cotidianas vivenciadas no dia a dia. Dessa forma, ao longo da semana, eram observados os estímulos gerados em atividades como andar na rua, estar no quarto, fazer tarefas cotidianas etc. Procurava-se observar, por exemplo, de que forma uma caminhada no parque, uma corrida ou as leituras realizadas afetavam a corporeidade da performer, assim como se procurava perceber de que forma uma música despertava certos desejos de qualidades corporais. Era com base em tais percepções que se refletia como elas poderiam ser exploradas em termos de movimentação no momento dos laboratórios em estúdio.

Após a experimentação e a investigação em estúdio das qualidades e dos estados corporais emergentes nas práticas cotidianas, as sensações/emoções oriundas destas práticas foram analisadas. Por exemplo, foi notado que certas intenções, qualidades de movimento e estados corporais se repetiam de um laboratório para o outro. Essas análises incitaram a construção de uma dramaturgia do corpo em cada experimentação, assim como também indicavam a criação de um universo pelo qual a corporeidade da performer transitava nas experimentações, trazendo pistas da dramaturgia da composição cênica em questão, como detalhado a seguir.



# CORPOREIDADES ELABORADAS EM LABORATÓRIO E PRÁTICAS INVESTIGATIVAS CRIATIVAS – PESQUISA E CRIAÇÃO DENTRO E FORA DO ESTÚDIO

No decorrer da pesquisa, a experiência conjunta das práticas cotidianas e laboratoriais fomentaram o desenvolvimento de três corporeidades de características e de qualidade de movimentação distintas, que, mais tarde, foram a base para a criação do espetáculo. São elas: a *criatura*, a *guerreira* e o *devir*. Cada uma delas revelou um universo poético e estético particular, além de precisarem de práticas de treinamento, de preparação e de investigação, que foram sendo delineadas ao longo do processo.

Ao longo da pesquisa, as atividades corporais cotidianas realizadas pela pesquisadora, como a meditação, a leitura, a corrida e as caminhadas, foram compreendidas como práticas de investigação criativa. Além destas, destaca-se também a práxis do Yoga, que já foi pesquisada enquanto prática de sensibilização criativa e preparação corporal da intérprete-criadora em pesquisa outrora (ver TESCAROLLO; CAVRELL; SCIALOM, 2019).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nesta pesquisa, o Yoga enquanto preparação corporal de artistas da cena dialoga com a noção de “cultivo de si”, apresentada pelo pesquisador Cassiano Quilici (2012, p. 2). O autor aponta a relevância de práticas que “extravassam o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida”. Segundo ele, a formação do artista do palco “implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual.” (2012, p. 2). É justamente a partir deste pensamento que o Yoga não se limitou a uma forma de preparação – física – corporal, mas transbordou o tapete (local onde acontece a prática das posturas/*asanas*) para o processo criativo, e vice-versa, permeando o processo como um todo (TESCAROLLO; SCIALOM, 2021).



A seguir, será comentado o processo de criação de cada corporeidade, incluindo as atividades cotidianas que influenciaram sua criação, bem como suas características e qualidades cênicas. No entanto, cabe ressaltar que, apesar de descritas de modo separado, em determinado momento do processo, as práticas cotidianas, de investigação e de preparação corporal não se distinguem. Em outras palavras, à medida que as corporeidades ganhavam uma Forma<sup>2</sup> cênica (FERRACINI, 1998) e a dramaturgia do espetáculo também ganhava contornos, a experiência do cotidiano fomentava o conjunto da obra em si e não cada corporeidade de maneira isolada.

## **Criatura**

A “criatura” foi o nome dado à corporeidade que transitava em quatro apoios, com os cabelos soltos em frente ao rosto. Ela foi o primeiro estudo que surgiu em laboratório, ligada ao processo de preparação por meio da meditação e da leitura dos livros *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (1998) e *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estes (2018). Ambos os livros tratam de questões do feminino, da descoberta do corpo, do amadurecimento e da emancipação da mulher e, no caso específico do livro de Clarissa Pinkola Estes, a obra nos conduz a um mergulho no arquétipo da “Mulher Selvagem” (ESTES, 2014, p. 15). A partir da leitura, podemos dizer que os livros alimentaram o universo imaginário e poético das pesquisas corporais. Inclusive, o seguinte trecho do livro de Lispector, essencial ao processo, tornou-se parte da sinopse do espetáculo:

A urgência é ainda imóvel, mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefez em duas lágrimas. E enfim o céu se abrandava. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

Em laboratório, a primeira ação feita pela performer era a de se sentar e meditar ao som de algumas músicas pré-selecionadas. Neste momento, também eram feitos exercícios respiratórios, procurando inalar e exalar profundamente. Para realizar tais exercícios, o Yoga foi a práxis fundante. A partir disso, procurava-se se atentar aos desejos de movimentação e impulsos internos. O intuito deste tipo de proposta de preparação somática era atentar-se às micropercepções, elaboradas

---

**2** O conceito de Forma é apresentado pelo pesquisador e ator Renato Ferracini (1998) em par com o conceito de Vida. Segundo ele, Forma e Vida são dois polos que coexistem no exercício de composição cênica e referem-se a diferentes dinâmicas de condução do exercício criativo em seu processo de elaboração. Nesse sentido, o componente Vida integraria as dinâmicas orgânicas do processo criativo, entendidas nesta pesquisa como a experiência cotidiana. Já a Forma estaria relacionada ao exercício de composição cênica em si (a concepção da dramaturgia, coreografia, design de luz, cenografia etc).



por José Gil (2009) e reconhecê-las como território de origem e propulsor dos gestos e movimentos que se desdobrariam em seguida. Neste processo, a “criatura” foi se consolidando a partir do momento em que a pesquisadora se estabeleceu na posição dos quatro apoios. Uma vez assim, começaram explorações de formas de deslocamento e maneiras de desenhar trajetórias no espaço, trazendo uma movimentação bem articulada do punho, escápulas, joelhos e pés. No espetáculo, a sonoridade deste momento era a de crepitar do fogo e a iluminação era feita apenas com uma luz baixa de chão, criando um ambiente de penumbra e fazendo com que sombras da performer nessa movimentação em quatro apoios fossem, por vezes, projetadas na parede.

## **Guerreira**

A guerreira foi uma corporeidade construída essencialmente por estímulos sonoros (músicas). Na experiência pessoal da pesquisadora, a música sugere qualidades específicas de movimentação e elaboram um imaginário dramático de determinada corporeidade em movimento. A partir de uma pesquisa sonora, foram criadas *playlists* para cada corporeidade que, no caso da guerreira, envolviam músicas do gênero eletrônico e também instrumentais de países do Oriente Médio, sobretudo da Palestina, com o grupo Le Trio Jourbran. Essas sonoridades incitavam qualidades de força, determinação, atenção, prontidão, instintividade, tônus muscular alto, tempo acelerado e com fraseado rítmico que se repetia. Essa *playlist* era utilizada tanto em práticas de corrida quanto em improvisações em laboratório.

O uso da música como estímulo para a investigação das qualidades expressivas do movimento é sugerido por Fernandes (2006, p. 122). A autora, inclusive, recomenda como exercício trabalhar a relação da expressividade do movimento com a música de três maneiras diferentes: em um primeiro momento, ela propõe o dançar com a música, ou seja, que a resposta corporal seja a favor do estímulo sonoro. Em um segundo momento, no qual a resposta corporal seja contrária ao som e, por último, que seja independente da proposta musical. Além disso, para a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), a música é reconhecida como facilitadora do que ela chama de salto perceptivo (GOUVÊA, 2012), ou seja, uma mudança em que acontece um aprofundamento da experiência de fluxo do movimento. Isso quer dizer que:

Há nesta mudança um engajamento total dos sentidos corporais, que não mais podem ser definidos claramente por meio de sensações específicas, mas apenas



por uma espécie de mistura de sensações, a qual, modificando a qualidade da recepção (interior) e a da emissão (exterior), acaba por transformar a própria experiência [...] (Gouvêa, 2012, p. 36).

As qualidades que emergiam com a investigação corporal passaram a ser analisadas a partir da categoria Expressividade (ou Esforço ou Eucinéctica) – fluxo, espaço, peso e tempo (FERNANDES, 2006, p. 119). Compreendendo que a expressividade está relacionada à forma como esses quatro fatores combinam entre si, a pesquisadora passou a investigar como essas associações se davam no processo de construção da corporeidade da guerreira. Em termos gerais, o fluxo oscilava entre livre e contido; o peso era forte, o tempo tinha nuances entre acelerado e desacelerado, enquanto o espaço era direto. No espetáculo, este momento foi determinado por uma iluminação em tons quentes que abrangia grande parte do espaço cênico, iluminando a performer e o público ao redor.

## **Devir**

O processo de construção desta corporeidade esteve atrelado às práticas de caminhada ao ar livre, ouvindo músicas dos gêneros clássico e minimalista, bem como de momentos de contemplação da natureza. Diferentemente da corporeidade da guerreira, marcada por uma qualidade mais expansiva e energética, no devir houve uma mudança na maneira como a performer se relacionava com o espaço e na qualidade de seu movimento. Neste momento, a pesquisadora assumiu uma postura introspectiva e receptiva, caracterizada por um tônus mais leve e uma movimentação com fluxo livre, junto com giros, movimentos circulares e pausas (suspensões). No espetáculo, esta cena foi iluminada pela combinação entre as luzes azul e branca, criando uma atmosfera mais calma e etérea, com uma sonoridade também mais suave, acompanhada de uma ambientação sonora de barulho de chuva.



# DOCUMENTAÇÃO DE PESQUISA

No decorrer da pesquisa, as ideias de corpo cênico e de estado cênico (FABIÃO, 2010)<sup>3</sup> foram incorporadas como inerentes ao exercício criativo realizado. Com uma atenção sensível ao cotidiano, a pesquisadora percebeu ser imprescindível ter cuidado e zelo aos meios de documentação de suas percepções e experiências do seu cotidiano. Assim, foram desenvolvidos diferentes procedimentos e mecanismos de documentação de tais processos, sendo eles: escrita, desenho, fotografia, vídeo e gravação de áudio. Nelson (2013) explica que a documentação em projetos de Prática como Pesquisa é um tema bastante sensível, pois diversas vezes ela envolve o registro de acontecimentos efêmeros e não reproduzíveis. Porém, acima de tudo, ela traz uma materialidade valiosa para os processos e os fazeres, podendo também impulsionar o ato criativo, como já discutimos acima na elaboração das corporeidades. Além disso, o autor lembra que a documentação e a criação de um arquivo de pesquisa fazem parte dos requisitos necessários para se realizar um trabalho acadêmico, sendo, portanto, de extrema importância.

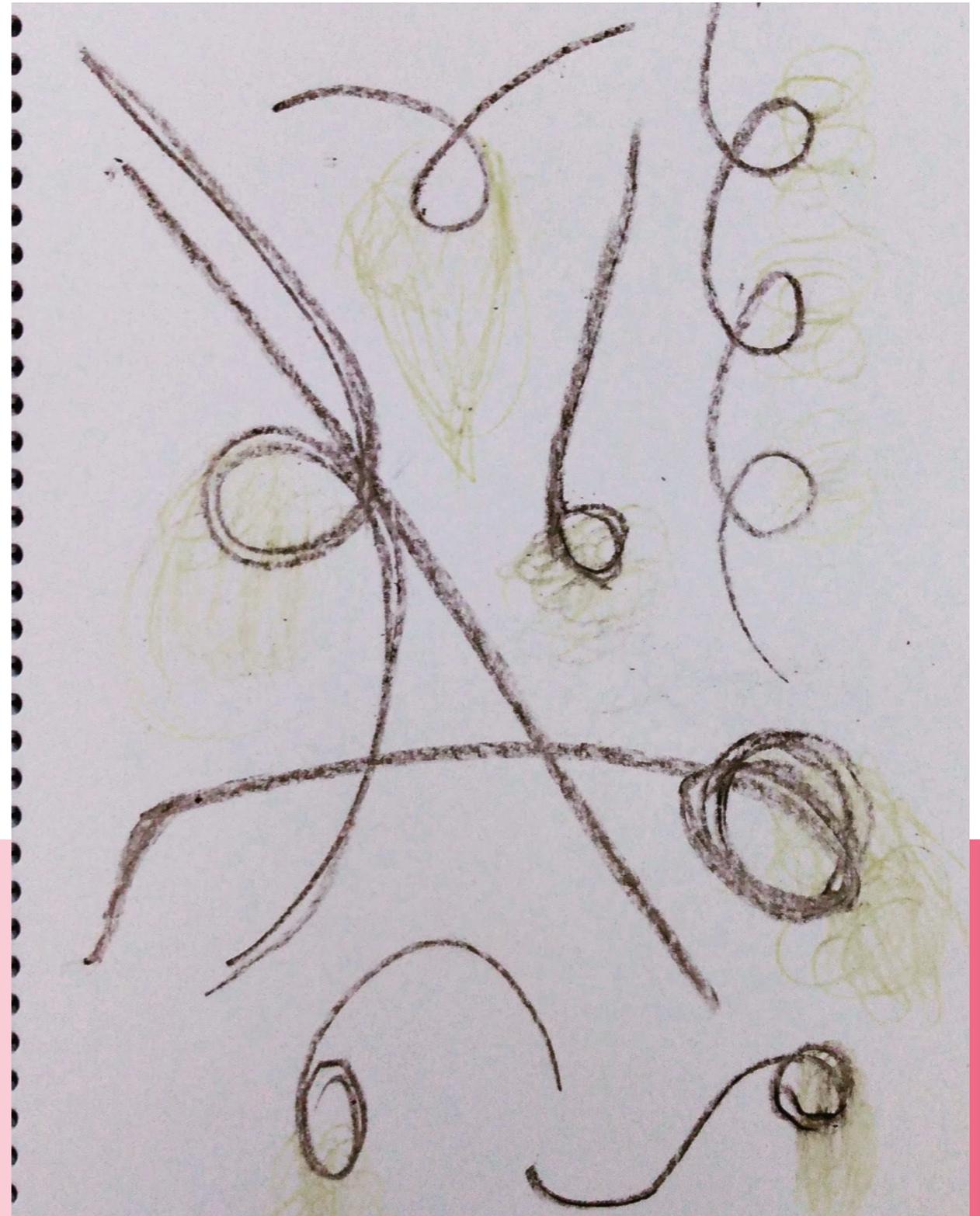
Enquanto a escrita já é um modo de documentar práticas aceito pela academia, o desenho ainda vem sendo discutido enquanto modo de documentação. De acordo com Maarit Mäkelä e Nithikul Nimkulrat (2011), o desenho como modo de documentar uma Prática como Pesquisa funciona como uma reflexão consciente *em* e *na* ação do próprio fazer. Tanto a escrita quanto o desenho foram abordados de duas maneiras distintas: a primeira como parte do procedimento regular do processo criativo, em que após cada prática de laboratório eram realizados escritos e/ou desenhos a partir da reverberação da sensação da experiência vivida naquele dia. No que diz respeito ao desenho, a pesquisadora deixava que os traços e as cores fossem conduzidos pela sensação corporal na criação do que foi nomeado de *imagem-sensação* (Imagens 1 e 2). Já a segunda abordagem era livre e acontecia de acordo com a necessidade expressiva emergente em determinada experiência, podendo acontecer durante os laboratórios ou fora do estúdio, em momentos distintos.

---

<sup>3</sup> Para Eleonora Fabião (2010), os conceitos de corpo cênico e estado cênico referem-se a uma postura que o performer-criador incorpora em sua experiência cotidiana, tornando-se mais sensível a si, ao outro e ao meio. Segundo ela, o estado cênico diz respeito a um estado de atenção sensível e o corpo cênico, em suas palavras, “é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010, p. 323).



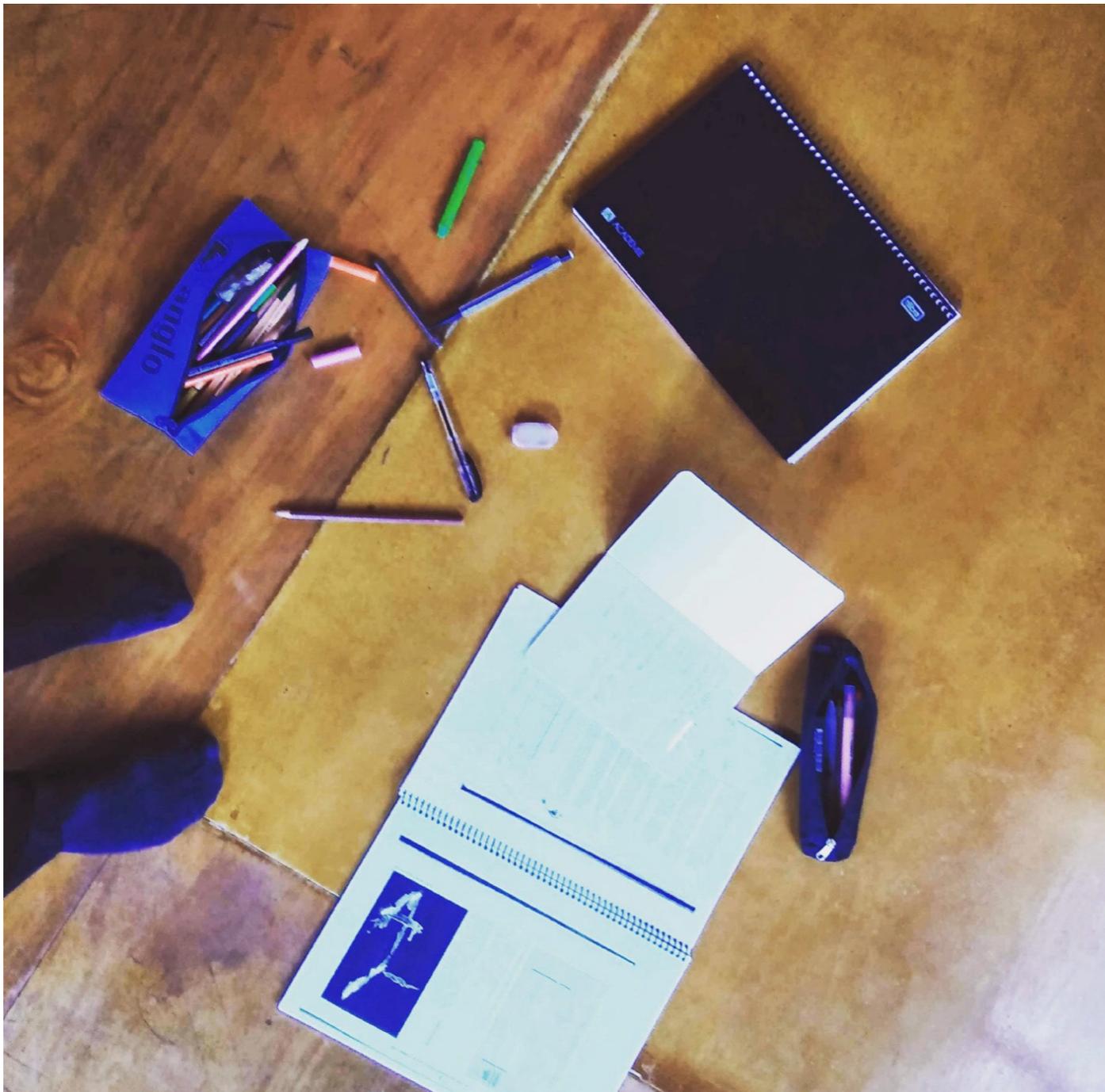
**IMAGEM 1**  
(Arquivo da autora)



**IMAGEM 2**  
(Arquivo da autora)



Além disso, o caderno de pesquisa estava sempre presente para a realização de registros, sobretudo porque a pesquisa buscava informações do próprio cotidiano da pesquisadora. O uso do registro escrito reforça o pensamento de Quilici (2014, p. 120) no que diz respeito à escrita como uma “técnica de si”. Segundo o autor, o exercício da escrita implica, por parte de quem escreve, “a criação de uma perspectiva distanciada”, (2014, p. 120), um deslocamento, o que ele aponta como uma espécie de “alteridade”, que permite “uma apreensão impessoal das vivências interiores” (2014, p. 120). Ela se tornou recurso que auxiliava no registro e, em seguida, na reflexão sobre as práticas tanto dentro quanto fora do estúdio.



**IMAGEM 3**

Exemplo dos materiais utilizados pela pesquisadora: caderno de pesquisa, lápis de cor, giz de cera e bibliografias fundamentais. Arquivo da autora.

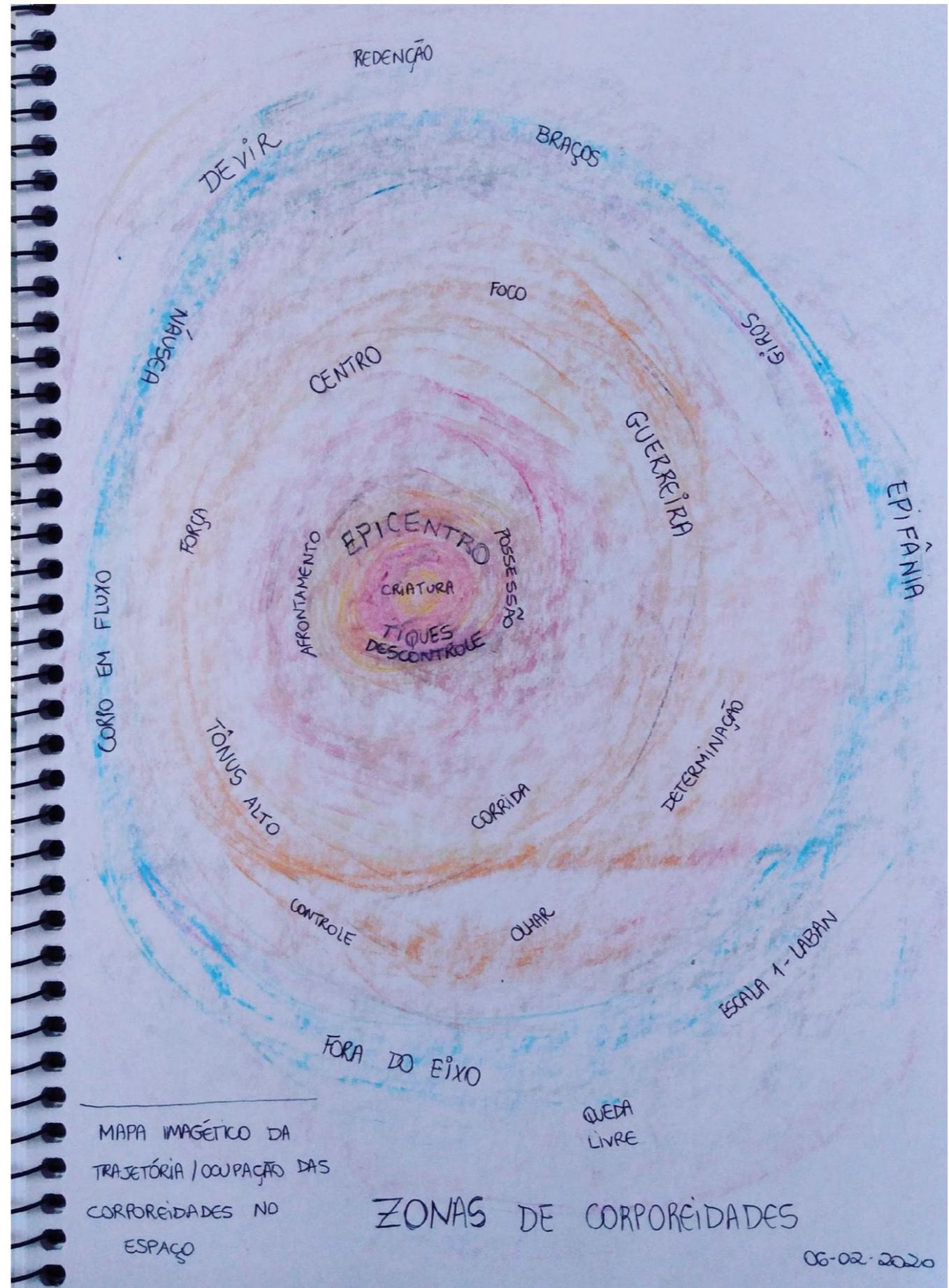


Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, notou-se que era à noite – antes de dormir e na solitude do quarto – o momento mais suscetível para a elaboração desses registros. Tais momentos tornaram-se parte do processo, sendo nomeados como *ritual da meia-luz*. Foi em um destes momentos, por exemplo, que se fez um desenho intitulado *zonas de corporeidades* (Imagem 4). Ao ilustrar a maneira como era percebida a trajetória das corporeidades no espaço ao longo do espetáculo, este desenho não somente registrou de forma gráfica as movimentações realizadas no estúdio, mas também fundamentou imagetivamente a compreensão acerca da estruturação cênica da obra em processo, ajudando na concepção do espetáculo como um todo, tornando-se mais tarde um guia dramaturgico da obra.

Além disso, a captação de imagem (fotografias), vídeo e áudio foi imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa e construiu um acervo de material midiático do processo. Nelson (2013) ressalta que o acervo de uma Prática como Pesquisa é tão importante quanto os produtos dela resultantes. Assim como a escrita e o desenho, a captação audiovisual do processo de

**IMAGEM 4**

Arquivo da autora.





pesquisa também foi um meio de evidenciar como o exercício criativo transpassa e transita pelos ambientes e contextos de vida da pesquisadora. O uso de diferentes plataformas multimídias on-line foi uma tentativa de capturar os ecos de um sujeito-sensível-receptível no mundo (em fluxo) e de entender as experiências cotidianas como experiências também criativas. Tais mídias foram organizadas e publicadas em um perfil de Instagram privado, exclusivo para a pesquisa. Enquanto os áudios permaneceram arquivados no computador, os vídeos foram compartilhados (de forma “não listada”) em uma página de YouTube, para que pudessem ser inclusos/compartilhados nos relatórios e apresentação final da pesquisa. Os materiais podem ser encontrados no *website* da pesquisa, nas seções *acervo de imagens* e *acervo de vídeos*, que serão comentados a seguir.

---

## **WEBSITE COMO PLATAFORMA PARA ORGANIZAR E COMPARTILHAR PRÁTICA COMO PESQUISA**

A ideia de elaborar um *website* como forma de organizar e compartilhar os materiais da pesquisa foi profundamente influenciada pela experiência do isolamento social em virtude da pandemia do coronavírus em 2020. Com a impossibilidade de continuar com as práticas regulares em estúdio, as ferramentas midiáticas se tornaram dispositivos fundamentais para a continuação dos trabalhos, além de única maneira de compartilhá-lo, já que as apresentações cênicas em espaço formal foram suspensas por tempo indeterminado. Assim, o *website*, enquanto uma plataforma virtual deste processo acadêmico-criativo, foi criado como uma tentativa de expor uma pesquisa *em e com* dança, compartilhando os movimentos



que nascem dela, que a transpassam, permeiam e circulam num fluxo que se dá de dentro, de fora e para além do próprio corpo. Essa tentativa reflete a importância que Nelson (2013) apresenta acerca da elaboração de modos, meios e mídias para apresentar e compartilhar Prática como Pesquisa. Estes passaram a ser tanto um processo de pesquisa como também um produto dela. Nesse sentido, o material documentado ao longo do processo se tornou uma comprovação da pesquisa realizada, já que o aprimoramento e a circulação espetáculo não poderiam acontecer durante a pandemia em voga. Como trabalhar com o conhecimento gerado no processo de pesquisa e criação na plataforma multimídia oferecida pela internet? Essa foi a pergunta que movimentou a criação do *website* – *uma cena só pesquisa*.

Inicialmente, o *website* foi elaborado em cinco seções: acervo de imagens, acervo de vídeos, referências sonoras, referências bibliográficas e quarentena. Nas quatro primeiras citadas, a maior parte do material refere-se ao processo anterior à pandemia, em que havia a possibilidade de frequentar o estúdio e de realizar as atividades cotidianas habituais. A seção referente à quarentena diz respeito às criações e às novas explorações e anseios de pesquisas que emergiram em decorrência do isolamento social. À medida que o material era organizado, um outro olhar para a pesquisa e para o processo criativo surgia, já que era possível reunir em um único espaço – o virtual – imagens, registros, criações e momentos do processo de pesquisa distintos e que eram aparentemente distantes uns dos outros.

Ao compartilhar as mídias documentadas durante o processo criativo, a criação do *website* não foi uma forma de finalizar a pesquisa; pelo contrário, foi justamente uma forma de dar continuidade a ela, em um momento em que sua conduta mudou abrupta e drasticamente, devido à pandemia. Porém, o *website* não foi o único dos desdobramentos que a pesquisa teve com a pandemia. Dois outros trabalhos surgiram, como a ação *231 segundos para ver de olhos fechados*<sup>4</sup> (2020) e *uma cena só, uma (re)leitura poética*<sup>5</sup> (2020).

Assim, além de conter e disponibilizar materiais oriundos do processo criativo, o *website* passou também a abrigar os desdobramentos posteriores citados acima e também as produções acadêmicas ligadas à pesquisa, como por exemplo as publicações realizadas em congressos, simpósios e revistas científicas da área.

O *website* pode ser acessado através do link: <https://umacenasopesquisa.wordpress.com/>

---

<sup>4</sup> Acesso através do link: [https://umacenasopesquisa.wordpress.com/ultimo-ato\\_-231-segundospara-ver-de-olhos-fechados/](https://umacenasopesquisa.wordpress.com/ultimo-ato_-231-segundospara-ver-de-olhos-fechados/)

---

<sup>5</sup> Acesso através do link: [https://umacenasopesquisa.wordpress.com/desdobramentos-da-pesquisa\\_uma-cena-so-uma-releitura-poetica/](https://umacenasopesquisa.wordpress.com/desdobramentos-da-pesquisa_uma-cena-so-uma-releitura-poetica/)



---

## CONCLUSÃO

---

Esse artigo buscou apresentar e discutir a metodologia da Prática como Pesquisa e os métodos utilizados para se realizar uma pesquisa em dança que se desenvolve através da prática. Ao encarar os próprios fazeres envolvidos no processo acadêmico-artístico como maneiras de articular pensamentos tácitos e criativos, foram elaborados métodos para que estes conhecimentos pudessem tanto dialogar entre si, como também avançar conhecimento em dança – que, no caso da pesquisa, envolveu um entendimento da possibilidade de se trabalhar com práticas cotidianas como maneiras de sensibilizar e treinar o/a intérprete-criador/a. O artigo detalhou como a práxis labaniana alimentou uma forma de se pensar através do movimento e também fundamentou o processo analítico e investigativo dos laboratórios de pesquisa. Também foi evidenciado o modo como os laboratórios operaram na pesquisa expressiva que gerou um espetáculo de dança. Por fim, foram discutidas a importância e as particularidades da documentação no processo de pesquisa e a elaboração de um *website* para compartilhar o processo de pesquisa e seus resultados.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- » FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 321 – 326, set. 2010
- » FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. rev. São Paulo, SP: Annablume, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Entre Impulso e Estrutura: Análise em Movimento e Vídeodocumentário no Processo Criativo em Dança-Teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta, FERNANDES, Sílvia, org. *Ensaio em Cena*. São Paulo: Cetera, 2010, p. 82 – 93.



- » FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. In: COSTAS, ANA MARIA RODRIGUEZ *et al.* *Arte, Corpo e Pesquisa na Cena: experiência expandida*. Belo Horizonte: ABRACE, 2016. p. 103–113.
- » FERNANDES, Ciane *et al.* A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. 2019, Natal, UFRN. *Anais...* Natal, UFRN: ABRACE, 2019. p. 1–24. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- » FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 1998. 271 f. + Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- » GIL, Jose. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009. 223 p.
- » GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. 160 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP
- » LABAN, Rudolf Von. *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, 1966.
- » LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. Sao Paulo: Summus, 1978.
- » LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- » MÄKELÄ, Maarit; NIMKULRAT, Nithikul. Reflection and documentation in practice-led design research. In: *NORDES '11: THE 4TH NORDIC DESIGN RESEARCH CONFERENCE MAKING DESIGN MATTER*, 2011, Helsinki, Finland. *Anais...* Helsinki, Finland: Nordic Design Conference, 2011. p. 120–128.
- » NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. London; New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- » PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language isn't it?* London: The Laban Centre for Movement and Dance, University of London, Goldsmith College, 1980.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. *O treinamento do ator/performer: repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais*. *Urdimento (UDESC)*, v. 19, 2012.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. *O campo expandido: arte como ato filosófico*. *Sala Preta*, 14(2), 12–21, 2014.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. As “escritas de si” e o artista cênico contemporâneo. *O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p.117–128, jan. 2014. Semestral



- » SCIALOM, Melina. *A prática-como-pesquisa nas artes da cena*: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. No prelo.
- » SCIALOM, Melina. Os Estudos Coreológicos como Práxis para Construção de uma Dramaturgia Afetiva. *Revista Cena*, v. 12, p. 9–17, 2020.
- » SCIALOM, Melina. Research Laboratories: embodied research methodology in performing arts. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 4, p. 1–28, 2021.
- » TESCAROLLO, Isabela Berto; SCIALOM, Melina. O Pensar Dramatúrgico como Chave para Descentralizar a Criação Coreográfica do Estúdio de Dança. *Revista Arte da Cena*, v.7, n.1, jan-jul/2021. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em 20 jan. 2022.
- » SPATZ, Ben. *What a Body Can Do*: Technique as Knowledge, Practice as Research. New York; London: Routledge, 2015.