

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

DANÇA-LICENCIATURA



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

A ARTE DA CRIAÇÃO E DA DOCÊNCIA:

Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso
de Dança Licenciatura da UFPEL

INDA RULIO BAJAR

Pelotas

2022

Inda Rulio Bajar

A ARTE DA CRIAÇÃO E DA DOCÊNCIA:

Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPEL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Dança - Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança. Nas Linhas de Pesquisa Formação Docente e Poéticas do Corpo.

Orientação: Dr^a Daniela Llopart Castro

Co-orientação: Dr^a Rebeca Recuero

Pelotas

2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B165a Bajar, Inda Rulio

A arte da criação e da docência : processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPel / Inda Rulio Bajar ; Daniela Llopart Castro, orientadora ; Rebeca Recuero, coorientadora. — Pelotas, 2022.

132 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança)
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Dança. 2. Processos criativos. 3. Formação docente.
4. Artista-professora-pesquisadora. 5. Metodologia prática.
I. Castro, Daniela Llopart, orient. II. Recuero, Rebeca,
coorient. III. Título.

CDD : 793.3

Inda Rulio Bajar

A ARTE DA CRIAÇÃO E DA DOCÊNCIA:

Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPEL

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

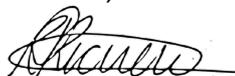
Data da defesa: 27/06/2022

Banca examinadora:



Prof. Dra. Daniela Llopert Castro (Orientadora)

Doutora em Motricidade Humana na especialidade de Dança pela Universidade de Lisboa (ULisboa)



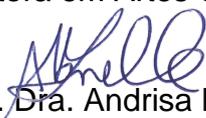
Prof. Dra. Rebeca da Cunha Recuero (Co-orientadora)

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)



Prof. Dra. Eleonora Campos da Motta Santos

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Prof. Dra. Andrisa Kemel Zanella

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

“La inspiración que buscas
ya está dentro de ti...
Quédate en silencio
y escucha...”
RUMI

“Enquanto a árvore estiver atrás de você,
você pode ver somente sua sombra,
Se quiser atingir a realidade,
é preciso se virar.
O ensinamento por imagens
utiliza palavras e ideias,
o ensinamento por substância
nos mostra a forma como vivemos.”
TAI XU (Mestre Zen)

*“Como el crepúsculo sobre el río,
así es la vida hoy,
Serena.
El ojo observa.”*

Jorge E. Rulio
(meu pai)

Dedico este trabalho ao Meu Pai, que inspirou a temática da minha obra, e que me fez mergulhar no mundo da arte desde a infância, brincando no seu atelier. Também dedico esta pesquisa a Minha Mãe, que tanto me apoia sempre e que também me proporcionou os meios para ser quem sou e para estar no caminho artístico.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, meus agradecimentos infinitos, por me ensinarem não só o caminho da arte, mas o da vida, por me dar as ferramentas para me virar nesse mundo.

À minha orientadora, pois sem ela não seria possível este trabalho, tendo trilhado esta pesquisa junto comigo a todo momento e complementado perfeitamente as minhas buscas, assim como facilitado meu processos criativos para este trabalho. Brigada pela guia e pela parceria.

À minha co-orientadora que chegou na hora certa, e que proporcionou o necessário para a construção da Videodança, agradeço pelos aprendizados tão valiosos não só para esta pesquisa mas para as futuras no assunto.

Aos/as quatro professores/as que foram entrevistados neste trabalho, meu muito obrigada por terem se disposto a participar das pesquisa e compartilhado seus pontos de vista sobre os assunto, assim como a viver a experiência performativa proposta para a entrevista. Também por terem contribuído nas minhas escolhas, durante a formação.

A Gopal, Lili, Patrezi, Jhae, Mateus, Bia, Gilberto e Luli, pelo apoio e participação neste trabalho.

Aos meus alunos da Colônia, da “Escola Estrela Dalva”, adultos e crianças, obrigada por todo o apoio e compreensão para este trabalho. Assim como, para o coletivo “Yoga das Hirmãs”, agradecendo às professoras colegas pela parceria e cooperação. À Shrii Shrii Ánandamúrti e Ananda Marga pela inspiração diária. À todos/as meus alunos/as, os presentes, os que passaram e os que virão, por me dar a oportunidade de ser professora, graças imensas.

Agradeço a todos/as os/as docentes do Curso de Dança-Licenciatura que fizeram parte de minha formação, assim como a todos/as meus/minhas

professores/as de fora da Universidade que deixaram suas sementes e me inspiraram ao longo do caminho.

À todos/as professores que me apoiaram e compreenderam neste semestre tão sobrecarregado, mil agradecimentos. À professora Nora por ter feito a validação da entrevista e participar da banca. À Andrisa também, por estar na banca deste trabalho e ter me acompanhado tanto durante minha formação, principalmente na docência, no PIBID e na Residência docente do Núcleo Artes.

Muito obrigada a meus colegas da Universidade pela companhia dançante. Meus agradecimentos especiais a todos meus amigos/as e parceiros/as que me apoiaram durante estes anos de formação e aos que me acompanham com sua amizade sincera sempre.

Agradeço também a todos os/as futuros/as leitores/as deste trabalho, pelo interesse e pelo tempo.

Resumo

RULIO BAJAR, Inda. **A ARTE DA CRIAÇÃO E DA DOCÊNCIA:** Processos criativos na formação de uma artista-professora-pesquisadora no Curso de Dança Licenciatura da UFPEL. Orientadora: Daniela Llopart Castro, 2022. 126 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

O seguinte trabalho é uma pesquisa sobre processos criativos, que se propõe a refletir a partir das experiências vivenciadas durante minha formação como artista-professora-pesquisadora no curso de Dança Licenciatura da UFPEL. Para o mesmo, utiliza-se a metodologia da pesquisa guiada pela prática, procurando experimentar, analisar e relacionar processos criativos em dança, desde o ponto de vista artístico e docente com referenciais teóricos que dão sustentação à temática do estudo. Os autores mais utilizados foram: Rocha (2016); Bondía (2002); Furtado (2013); Marques e Xavier (2013); Falkembach (2021) Hasman (2015); Fernandes (2014)(2012) et.al. (2022), entre outros/as. Na busca de compreender a temática proposta, me baseio em minhas experiências dentro do curso de dança-licenciatura da UFPEL e em um desejo por entender como estas marcaram minhas escolhas como professora e artista na relação com a teoria. Para maior aprofundamento no assunto, realizaram-se entrevistas com professores/as que trabalham dentro desta área nas disciplinas da licenciatura mencionada e que tiveram influência na minha formação como artista-professora-pesquisadora. Estas foram chamadas de "entrevistas-performativas". Para além das entrevistas, foi realizada uma obra de videodança, que se construiu a partir do processo criativo da pesquisa guiada pela prática em diálogo com as respostas das entrevistas. Posteriormente, através da análise das entrevistas junto à experimentação de movimentos, criação e montagem da videodança, foi possível compreender melhor como funcionam os processos criativos na criação artística e docente, refletindo e traçando relações sobre essas duas instâncias da formação em Dança, objetivo primeiro deste estudo. A partir da realização desta pesquisa, fica evidente a importância das vivências artísticas num processo formativo de docência para a constituição de uma professora de dança.

Palavras-chave: Dança. Processos criativos. Formação docente. Artista-Professora-Pesquisadora. Metodologia guiada pela prática.

Abstract

RULIO BAJAR, Inda. **THE ART OF CREATION AND TEACHING:** Creative processes in the formation of an artist-teacher-researcher in the Dance Undergraduation Course at UFPEL. Advisor: Daniela Llopart Castro, 2022. 126 f. Completion of course work. Arts Center. Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

The following work is a research on creative processes, which proposes to reflect from the experiences lived during my training as an artist-teacher-researcher in the Dance Degree course at UFPEL. For this, the method of research guided by practice is used, trying to experiment, analyze and relate creative processes in dance, from the artistic and teaching point of view with theoretical references that support the theme of the research. The most used authors were: Rocha (2016); Bondía (2002); Furtado (2013); Marques and Xavier (2013); Falkembach (2021) Hasman (2015); Fernandes (2014)(2012) et.al. (2022), among others. In order to understand the proposed theme, I base myself on my experiences within the dance undergraduation course at UFPEL and on a desire to understand how these marked my choices as a teacher and artist in relation to theory. For a deeper understanding of the subject, interviews were carried out with professors who work in this area in the disciplines of the course mentioned and who had an influence on my development as an artist-teacher-researcher. These were called "performative-interviews". In addition to the interviews, a videodance work was performed, which was built from the creative process of research guided by practice in dialogue with the responses of the interviews. Subsequently, through the analysis of the interviews along with the experimentation of movements, creation and assembly of the videodance, it was possible to better understand how the creative processes in artistic and teaching creation work, reflecting and drawing relationships on these two instances of dance training, the first objective of this study. From the realization of this research, it is evident the importance of artistic experiences in a training process of teaching for the constitution of a dance teacher.

Keywords: Dance. Creative processes. Teacher training. Artist- Teacher-Researcher. Practice-driven methodology.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 10 |
| 1 Referencial Teórico | 14 |
| 1.1. Processos Criativos..... | 14 |
| 1.1.1. Processos criativos em dança contemporânea..... | 14 |
| 1.1.2. Técnica e subjetividade: um encontro importante para os processos criativos..... | 19 |
| 1.1.3. A participação do/a espectador/a na Dança Contemporânea..... | 22 |
| 1.2. Artista-Professora-Pesquisadora..... | 23 |
| 1.2.1. Saber da experiência de ser artista-professora-pesquisadora..... | 23 |
| 1.2.2. Dança, criação e docência..... | 29 |
| 2 Caminhos do fazer | 34 |
| 2.1 Escolha do tema..... | 34 |
| 2.2. Percurso das entrevistas | 40 |
| 2.3. Videodança..... | 52 |
| 2.3.1. Pré-produção..... | 53 |
| 2.3.2. A Obra, produção..... | 61 |
| 2.3.3. Pós-produção..... | 65 |
| Considerações Finais | 70 |
| Referências | 74 |
| Bibliografia Complementar | 79 |
| Apêndices | 78 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho é de caráter teórico-prático, tendo como tema os processos criativos na criação artística e na formação docente. Desta forma, se propõe a pesquisar como acontecem os processos criativos na criação artística pessoal e na criação na docência em dança. Estas relações são traçadas a partir de uma pesquisa guiada pela prática, contando com entrevistas realizadas à professores que marcaram minhas escolhas dentro do curso de dança, o que me levou a refletir sobre como a visão de dança de cada professor/a, individualmente, têm influência na sala de aula, pois define quais serão as referências desses estudantes. Também tracei relações sobre estes assuntos através da pesquisa de movimento realizada a partir dos dados coletados nas entrevistas, assim como das experiências que vivenciei ao longo dos anos no curso de dança, o que teve como resultado a criação de uma obra de videodança. Esta videodança é uma releitura do trabalho que dirigi para a disciplina de Montagem de Espetáculo II, no ano 2018, durante a licenciatura em dança na UFPEL, e que deu origem aos questionamentos presentes nesta pesquisa. Mas, a diferença com a Montagem foi que nela atuei como diretora de um grupo, já, nesta criação, o processo foi de autodireção, partindo da mesma temática, que é o entendimento da morte a partir da sua natureza cíclica.

A questão de pesquisa que inicialmente impulsionou o caminho deste estudo, partiu da seguinte indagação: Como os processos artísticos vivenciados no curso de Dança Licenciatura da UFPEL influenciaram as minhas escolhas como artista e como professora de dança? Salientando que este trabalho não traz nenhuma verdade, mas sim a experiência que carrego junto a um processo de aprendizado, permitindo-me aprofundamento e apropriação do conhecimento adquirido durante minha formação como artista-professora-pesquisadora a partir das minhas vivências no curso de dança-licenciatura da UFPEL e, assim, a possibilidade de refletir e entender como as referências conhecidas marcaram nossas escolhas e vontades de pesquisa. Dessa forma, ao longo do processo, percebi que outras questões também norteavam os percursos deste trabalho, compreendi que da própria prática de pesquisa emergem novas indagações, e que são elas que conduzem a pesquisa, levando-nos em busca por descobrir soluções às necessidades vindas da própria prática.

Estas questões não foram definidas claramente no início, pois surgiram no caminho, tendo relação com a obra de videodança e seus desdobramentos como roteiro, produção, etc. Ou seja, a busca por me aproximar de uma nova linguagem de dança quase não explorada anteriormente nas minhas experiências. Por não conhecer, não seria possível tê-las imaginado de antemão para elaborar uma questão de pesquisa inicial concreta. Isso evidencia a necessidade da improvisação neste tipo de metodologia. Finalmente a obra se tornou o centro da pesquisa, passando a ser o ponto central de onde convergem os outros elementos deste estudo, que são as entrevistas e as reflexões sobre processos criativos na criação pessoal e na docência. Ao mesmo tempo, a vontade de definir meu próprio jeito de criação na minha formação como artista e docente foi o estímulo que guiou o trabalho, e foi a partir dessa vontade de entender minhas escolhas e concretizar a minha forma de ser artista-professora-pesquisadora, que se deu a construção do processo criativo na obra de videodança.

O objetivo deste trabalho é refletir sobre as relações traçadas entre processos criativos na formação docente e no fazer artístico, tendo como base a minha experiência dentro da licenciatura em dança da UFPEL. Por isto, com as entrevistas, pretendi me aproximar do mundo subjetivo que permeia a criatividade tanto na criação artística pessoal quanto nas possíveis criações na docência dos/as professores/as escolhidos, aprofundando nas diferenças e similaridades, podendo, assim, entender um pouco mais sobre meu processo enquanto artista-professora-pesquisadora e, dessa forma, trazer reflexões pertinentes a área da dança para assim contribuir com o entendimento da construção do/a professor/a de dança e do/a artista. Também, através da criação de uma videodança, pretendi passar por uma experiência criativa que me permita, com esta vivência, compreender melhor o que estou falando, trazendo assim um estudo teórico-prático característico da minha formação.

Escolhi trabalhar este assunto, primeiramente pela relevância que tem na minha formação como artista-professora-pesquisadora, que é uma formação que se complementa em si mesma. Para isso, gostaria de esclarecer porque decidi colocar a palavra artista na frente, sendo que muitos/as autores/as usam primeiro o termo professor/a. Um dos motivos é que este trinômio em questão ainda está em construção, por isso escolho colocar primeiro a palavra artista para reforçar este

ponto de vista. O outro motivo, e o mais importante pra mim, vem da minha experiência e do meu entendimento de que a partir da minha vivência como artista me construo como professora e sinto vontade de ensinar, ou seja, quando a minha prática artística transborda. Assim, sinto prazer em ensinar o que vivencio, sinto vontade de compartilhar o que sei e por isso me torno professora. Não posso afirmar que não é possível ensinar o que não se vive, mas acredito que o conhecimento é mais genuíno quando a prática se mistura com a teoria. Por isso, penso que sou primeiro artista, para logo me tornar professora.

Sobre a relevância da pesquisa na minha formação, posso dizer que este trabalho reflete o conhecimento do qual me apropriei na construção da minha identidade de artista-professora-pesquisadora. Existem muitas ramas dentro da dança e da licenciatura em dança, mas este trabalho reflete as minhas escolhas a partir do repertório que conheci no Curso de Dança da UFPEL e graças ao qual me transformei em quem sou hoje, pois certamente não sou a mesma de quando ingressei no Curso. Também a realização deste trabalho simboliza pra mim uma finalização completa desta etapa de graduação em dança, que faz parte da minha construção como artista-professora-pesquisadora, me permitindo assim, definir caminhos pelos quais pretendo continuar trilhando e que me compõem como esta profissional, e que só foi possível de entender melhor com esta pesquisa guiada pela prática.

Escolhi esta metodologia, primeiramente por ter muita relação com a forma como penso e vivencio meus processos criativos. Sendo que, também é um processo criativo esta pesquisa, pois, acredito que a criação está presente não somente no fazer artístico e docente, mas também, em muitos outros aspetos da vida, e este trabalho teórico é um exemplo disso. Contudo, a escolha desta metodologia se deu também, pelo motivo de a mesma não ser ainda aceita completamente na área da pesquisa científica. Como acredito que a realização de uma pesquisa guiada pela prática fortalece a área e enfatiza a necessidade de flexibilizar os pontos de vista sobre pesquisa científica, busquei contribuir com a consolidação desta metodologia, entendendo que isto também é pesquisa. Por isto, neste trabalho procurei demonstrar na prática como isto acontece.

Acredito também na importância deste trabalho para a comunidade, desde o ponto de vista de que está em questão a formação de profissionais que atuam nas

escolas ou em espaços não-formais e informais, levando assim uma visão de dança para o mundo. Por isto, entender as nossas práticas, nos colocando para pensar a arte, bem como entender as relações entre a docência e a criação artística, contribui imensamente com a formação destes artistas-professores/as-pesquisadores/as em construção.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Na continuação seguem dois capítulos, chamados “Processos criativos” e “Artista-professora-pesquisadora”, divididos em subcapítulos, onde exponho alguns diálogos entre autores que permitiram dar um embasamento teórico ao meu trabalho, aprimorando os conhecimentos sobre os assuntos que rondam esta pesquisa e permitindo-me entender de forma mais consistente as ideias que pretendo ressaltar para este trabalho. Considerando que estes autores serviram de base para sustentar as questões que pretendo desenvolver mais adiante, foi possível aprofundar durante o processo, tendo estas ideias como disparadoras. Por isso, seguem alguns pontos interessantes para continuar as reflexões.

1.1 Processos Criativos

Este sub-capítulo se divide em três sub-capítulos, abordando algumas das questões referentes a este assunto como: o entendimento de como se dão os processos criativos na dança contemporânea, as técnicas e a subjetividade na construção dos mesmo, assim como a questão do diálogo com o/a espectador/a na dança, entendendo a importância destes processos na construção de uma artista-professora-pesquisadora.

1.1.1. Processos Criativos em Dança Contemporânea

Neste capítulo pretende-se refletir sobre o significado e importância dos processos criativos em dança contemporânea na vida de um/a artista, ou seja, entender qual é o sentido, na contemporaneidade, de dar ênfase aos mesmos, mais do que ao resultado final ou produto. Para isto, precisamos entender primeiro algumas questões que rondam sobre o conceito da dança contemporânea, Assim:

Na tentativa de sistematizar algumas características que nos permitem pensar sobre uma definição de Dança na atualidade, e mais especificamente no âmbito da Dança Contemporânea, deparamo-nos com uma primeira questão que tem marcado muitas das reflexões sobre esta prática artística, o binômio corpo/movimento. Uma das questões que frequentemente se coloca é a seguinte: A dança é movimento ou a dança é a presença do corpo? Estas duas dimensões, corpo e movimento, têm suscitado diversas reflexões em torno da definição de Dança e nomeadamente da Dança Contemporânea. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 7)

Todavia, existem diversas formas de ver a dança contemporânea. Uma delas refere-se ao movimento surgido após a dança moderna o qual desenvolveu certas características que se mantiveram presentes na conhecida dança contemporânea. Uma outra forma de entender este conceito é falar da dança vigente no momento, a dança da atualidade, e por isso ela é contemporânea. Sobre isso, Corrêa e Bertoni dos Santos (2014) colocam:

(...) a expressão contemporânea remete ao que se faz no tempo presente, o que leva a pensar na atualização do professor em relação às tendências da dança e às reflexões sobre a sociedade em que ele vive e no fato de a ação pedagógica deixar-se atravessar por correntes vivas e sujeitas a mudanças. O segundo é porque a dança que se faz na atualidade é fortemente influenciada por um movimento iniciado nas décadas de 1950 e 1960, que tinha por objetivo a defesa da democracia e da diversidade de corpos que dançam. (CORRÊA, BERTONI DOS SANTOS, 2014, p.3)

Para complementar esta ideia, cito a afirmação de Thereza Rocha, no livro “O que é a dança contemporânea”:

A contemporaneidade não é depois da Modernidade. Ela é extemporânea. Quanto a isso, a melhor definição que encontrei até hoje foi dada por minha amiga filósofa Luiza Poppe Taborde, quando tinha quatro anos. Filha de uma das mais célebres bailarinas de dança contemporânea do nosso país, quando perguntada, não por mim obviamente, acerca do que queria ser quando crescesse - uma bailarina de dança clássica ou uma bailarina de dança contemporânea -, respondeu com sagacidade não-dicotômica: “uma bailarina *sem*temporânea”. Nada mais a dizer, no silêncio ouço Nietzsche dando risadas. (ROCHA, 2016, p.23)

Estamos falando do tempo contemporâneo, mas enquanto o vivenciamos, a sua análise pode ser incompleta, nas palavras de Paiva (2020, p.70) “(...) neste tempo, 2013, lembram-se, a arte contemporânea estabelece outra irreverência, força uma implicação, alimenta um devir.” E com este devir surgem algumas características inerentes à contemporaneidade e que servem para defini-la, por exemplo:

As técnicas de dança contemporânea começam também a ter um reflexo importante na criação coreográfica contemporânea, nomeadamente na criação de “corpos” que se querem únicos. Charmatz e Launay (2011) afirmam que estes corpos têm uma qualidade própria. (MARQUES, XAVIER, 2013, p. 8)

No mundo da criação a subjetividade toma protagonismo na construção de sentidos que, como diz Falkembach, vem de corpos-sujeitos, e estes não podem ser separadamente, nas palavras da autora:

(...) de maneira geral, meus estudos têm como foco o que tenho chamado de produção do corpo-sujeito em práticas cênicas. Práticas cênicas, isto é, processos em que criamos, produzem corpos-sujeitos, nos produzem: nos formam. O conceito de corpo-sujeito (CAMOZZATO, 2015) está associado aos estudos foucaultianos (FOUCAULT, 2010) e, portanto, a ideia de produção de subjetividade. (FALKEMBACH, 2021, p.259)

Por isto, o ato de criar em si mesmo faz com que o processo criativo seja algo único e autêntico em cada artista, mesmo com o uso de técnicas básicas, nos transformamos nos processos criativos, e essa transformação é tão única e subjetiva quanto o próprio ato de criar. Para isto citamos a Icle falando do conceito de criação:

Criação, por sua vez, não é termo fácil de ser delimitado. Criar tem relação com outro termo que habitualmente o acerca: processo. Isso indica não apenas a processualidade da criação, opondo-se a algo que tem um início e um fim bem delimitado, mas, também, ao movente da criação, a dimensão que nos move, que nos transforma ao criarmos alguma coisa. (ICLE, 2021, p.31)

Durante o ato de criar, nesse processo surge o inesperado, e isso só é possível ao se colocar e se expor a criar, nos provocando reflexões, questionamentos e devaneios ao respeito:

Qualquer plano de composição institui emergência – uma urgência e um surgir – uma insurgência. Mas não de uma vez; um estado permanente, permanente em aquela duração, de insurgência. Empuxos de devir. Isto é o sentido menos como direção e mais, bem mais, como aquilo que foi sentido. Pensar então, um sentido que cresce para trás, modificando o que veio antes. É o passado que está em questão e em modificação aqui. Ruminando o que veio antes. É neste sentido que o sentido, uma vez pensado como percurso, periga. Periga se cumplicia perigosamente como a ação; a Ação. (ROCHA, 2016, p. 111)

A autora nos traz em forma poética e contemporânea uma reflexão sobre o sentido na arte, na criação, que revela ao mesmo tempo processos criativos, reforçando a ideia de Falkembach (2021) de que nos transformamos durante a criação, vamos construindo sentidos. Isto pode ser complementado com uma tentativa de se aproximar a uma definição da dança, que reflete sobre as memórias e o valor único de cada corpo:

(...) parece-nos antes fundamental reconhecer a Dança, na sua atualidade, como arte que se concretiza através da relação entre corpo e movimento reforçando a profunda relação que lhe reconhecemos na construção das diversas linguagens ou formas de comunicação. Nesta perspectiva, reconhecemos a Dança como uma disciplina que pretende organizar o intervalo entre a ausência e a presença de movimento do corpo, e que possibilita a pesquisa e exploração de um corpo que se pretende específico e singular. (MARQUES, XAVIER, 2013, p. 8)

Ou nas palavras de Strazzacappa (2001, p.63) “O corpo expressa o tempo todo, tanto no movimento como em sua ausência.”

Existem tantos métodos para criação como artistas, pois o processo criativo é algo bastante subjetivo, tanto de um indivíduo como de um grupo. Mesmo que se utilizem as mesmas técnicas, a ordem dos fatores serão escolhas transpassadas por experiências outras que de alguma forma trarão um diferencial para cada processo. Teresa Furtado concorda com esta ideia:

Essa concepção de “corpo único”, física e emocionalmente falando, a partir do início do século XX, passou a ser uma ferramenta para a criação coreográfica. Isto é, os coreógrafos passaram a explorar a história e o imaginário pessoal dos bailarinos, transformando esse material em arte, mais especificamente em movimentos de dança. Além disso, alguns bailarinos passaram a criar seus próprios trabalhos, surgindo uma geração de intérpretes-criadores. (FURTADO, 2013, p.2)

Vemos aqui que a valorização do subjetivo e da autenticidade de cada indivíduo e seu processo, não é algo que sempre aconteceu ou que está isolado no contexto geral da dança. Pelo contrário, tem sido uma construção histórica, que permitiu a valorização do processo criativo, em alguns momentos, mais do que o produto final. Nesta linha de pensamento, Falkembach (2021, p.259) disse: “Assim, configurar a matéria em dança, transformar o próprio corpo, é configurar o corpo-sujeito (a subjetividade). Portanto, nos formamos enquanto formamos a obra, numa mesma operação.” Reforçando a ideia de que o processo criativo se constrói e nos constrói enquanto acontece.

Teresa Furtado (2013) explica que ao se romper com a noção do corpo como objeto da arte, surgida no período renascentista, o/a bailarino/a torna-se sujeito, e com essa nova visão se constrói uma dança carregada de experiências e influências sociais, culturais, físicas e emocionais, que não são separadas deste sujeito, e que inevitavelmente interferem no seu processo criativo.

Thereza Rocha (2016) coloca que o corpo é uma construção social, a forma de pensar o corpo, na verdade, não é somente nossa mas, sim, influenciada pelo senso comum, e que este pensamento vigente interfere em nossas escolhas. Desta forma concorda com Furtado (2013) em dizer que somos influenciados/as pela sociedade. Como Rocha (2016) diz, somos pensados pelo pensamento vigente, então é possível afirmar que nossas experiências influenciam nossos processos, e assim nossos processos criativos também são marcados pela sociedade, pelo que a sociedade constrói sobre o corpo. Paiva complementa esta ideia:

Transportamos a história de nossos antepassados, tantos e tantos anos, e a responsabilidade de sermos presente, de sermos atuais. E isso quer dizer que temos de ter consciência do que é a atualidade, ser contemporâneo é ter essa percepção. (PAIVA, 2020,p.67)

Entretanto, nesse estarmos presentes, dialogamos com métodos que se repetem, entre as referências da dança moderna e contemporânea que atravessam os processos de muitos/as artistas contemporâneos, inclusive dentro do curso da UFPEL, como acontece por exemplo, com os viewpoints (BOGART e LANDAU, 2017), o método de Rudolf Laban (LABAN, 1978) entre muitos outros. Provavelmente a forma de aplicar estas técnicas é o que torna único cada processo criativo, pois cada artista traz o seu ponto de vista, o seu olhar, que é carregado de experiências que fazem o diferencial na hora de se apropriar de determinada técnica codificada, reforçando assim, a autenticidade de cada processo criativo, seja na criação artística, na direção ou até na docência. Como diz Rocha (2016, p.32) “Não há maneirismos de um sotaque de dança que se repete. Não há também a sedução fácil da última tendência”. Então, mesmo que as técnicas se repitam, cada olhar individual, desde sua óptica, tem a capacidade de transformar uma técnica padrão em algo autêntico e único. Para isto Furtado disse:

Penso que o corpo do bailarino, enquanto corpo de um ser humano, sempre foi e sempre será resultado da vida cotidiana, de processos de socialização, de educação, de influências culturais, de conflitos e medos, de fatores inconscientes. A técnica da dança, seja ela qual for, vai agir sobre esse corpo. (FURTADO, 2013, p.3)

Considerando estas influências, que são muito pessoais, tudo que cada indivíduo ou grupo fizer será indiretamente tocado pelas experiências anteriores que o/a conformam e pelo contexto social no qual vive. Laurence Louppe cita uma frase

da Isadora Duncan, “na dança contemporânea, não há senão uma e única verdadeira dança: a de cada um.” (ROCHA, 2016, p. 44)

Marques e Xavier trazem também reflexões a respeito da subjetividade do processo criativo, mesmo existindo métodos comuns:

A Criação Coreográfica Contemporânea através da composição abarca uma multiplicidade de métodos e processos de construção que se distinguem entre si. A procura de uma lógica de movimento própria, tal como refere Gil (2001), e a forma como essa lógica é posta em prática, através de conceitos operativos e de determinados procedimentos coreográficos, difere de coreógrafo para coreógrafo. (MARQUES e XAVIER 2013, p.54)

Através das técnicas e métodos existentes e a possível hibridização dos mesmos que permite a dança contemporânea, possibilita-se o surgimento de inúmeras formas para a criação, que são ferramentas a favor de um processo criativo em construção.

1.1.2 Técnica e subjetividade: um encontro importante para os processos criativos

Cada artista e/ou professor/a tem a sua particularidade, mesmo dentro de algo pré-estabelecido. O acúmulo de experiências é acúmulo de ferramentas para criar, isto incrementa a autenticidade de cada processo criativo, dando qualidade a questão técnica, porém, como essa técnica será utilizada, vai ficar a critério do/a artista e suas motivações.

Concordo com Larry Lavender (1996) que os futuros diretores e/ou coreógrafos precisam acumular experiências não somente em processos criativos, mas também explorar e incrementar o repertório de movimentos e aprender a reconhecer e aplicar conceitos básicos para compor em dança tais como ABA, cânon, ritmos básicos, literal e abstrato, simetria e assimetria, tema e motivo (BLOM; CHAPLIN, 1982) dentre outros. (VIEIRA 2012, p.5)

É importante fazer uso de técnicas oriundas da linguagem da dança para falar com propriedade do assunto, e o toque do/a artista é um reflexo de como este/a lida com estas ferramentas da linguagem, evidenciando como cada processo é subjetivo segundo esse toque único.

Furtado (2013, p. 3) afirma que: “nesse sentido, a técnica, ao mesmo tempo em que possibilita ao bailarino experiência e preparo, também impõe limites no sentido de formatar o corpo dentro das limitações de um determinado modelo”. Isto reforça o entendimento que as influências híbridas dão maior liberdade para manter a noção de corpo único, e processo criativo único. Todavia, há outra questão:

[...] o conceito de técnica é muito estreito e preciso nos seus objetivos, sendo necessário perceber que é a partir desta que o aluno adquire uma disciplina que irá permitir aliar quer as suas habilidades técnicas de movimento, quer as qualidades pessoais, com o propósito de se expressar artisticamente pela Dança. (MARQUES, XAVIER, 2013, p. 4)

Ou seja, a técnica é importante como conhecimento da linguagem, e nos possibilita liberdade de comunicação, mas ela não pode ficar engessada, enrijecendo o processo do/a artista. Furtado (2013) reforça a diferença de visão da atualidade a respeito de antigamente:

O bailarino, que antes se constituía de um corpo objeto, construído de forma coerente com uma visão, com uma série de referenciais simbólicos, para atingir determinado modelo, hoje é um corpo eclético, isto é, aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, contraditórios. (FURTADO, 2013, p.3)

A maneira de criar em dança contemporânea busca envolver o contexto dos artistas, desta forma os processos criativos são inevitavelmente atravessados pelas influências que fazem parte da nossa história, de nossas memórias e que nos tornam artistas únicos e irrepitíveis, inclusive a respeito de nós mesmos, ou seja, mesmo que passando por etapas exatas de um processo criativo, se vivenciado este em diferentes momentos ou contextos, não poderíamos reproduzi-lo exatamente, sendo único e irrepitível, pois assim como o sujeito, com suas experiências, influência no processo, o contexto e o tempo também. Para isto vemos que:

[...] o processo de composição depende de um conjunto de elementos de movimento, experimentados e praticados pelo intérprete, não havendo portanto um estilo ditatorial, sendo inicialmente uma combinação intuitiva dos diversos elementos em exploração, que, por sua vez, dará lugar a uma variedade ilimitada de passos e gestos, concretizados de forma cada vez mais consciente, e que posteriormente poderão ser organizados e estruturados coreograficamente. (MARQUES, XAVIER, 2013, p. 3)

Desta forma, se bem a técnica auxilia, num processo de criação, outros elementos entram em jogo, permitindo uma certa flexibilidade moldável a cada subjetividade criante, Furtado explica:

Logo, em dança contemporânea a regra é exatamente o fato de que elas não são rígidas. O processo criativo ganha mais valor. O aprender fazendo, o experimentar, o mudar as “regras” durante o caminho, de acordo com o que se sente. Surgem novas estratégias de composição que contrariam a linearidade, a continuidade, a representação, a figuração, em favor de estruturas com outra lógica, da simultaneidade, da justaposição e da repetição. O corpo dançante ganha um novo conceito. O bailarino passa a ter um treinamento que se utiliza de diversas áreas, como yoga, teatro, artes marciais, etc., buscando o corpo híbrido e multidirecional. (FURTADO, 2013, p.2)

Com as mudanças de paradigmas ao longo da história, vemos como os processos criativos ganharam importância em relação ao produto final. Anos atrás, era mais relevante o resultado, a obra final, mas hoje isto mudou, valorizando-se também o processo de construção e experimentação, o que torna a criação artística mais flexível e permite que a autenticidade de cada ser, para que o mesmo se expresse e se torne parte do processo. Por isto, vemos que:

Os textos da dança são os repertórios dançados. São organizados em processos criativos (composição coreográfica e improvisação) e em processos interpretativos (repertórios). A composição coreográfica busca recortar, escolher e finalizar produtos. Já a improvisação não possui preocupação com recortes, fixação de sequências e finalizações, o que não significa que seja um processo sem consciência e escolhas, mas que se dá no próprio processo da dança. Em repertórios, apesar de serem resultados, eles não são fixos, podendo ser mudados a cada lugar que são dançados e vistos. (ARAÚJO; MUNIZ, 2021, p. 64)

Vemos que sobre os processos depende muito do ponto de vista de como são olhados, existindo uma gama de possibilidades para aceitar olhares e interpretações aos mesmos. Entretanto, isto também pode ter um ponto questionável, segundo Furtado:

Hoje, por vezes, a noção de democratização é tão forte – todos podem dançar e de qualquer forma – que se corre o risco de perder de vista qualquer tipo de critério de avaliação da performance dos dançarinos; não há uma melhor forma de se fazer algo, tudo é válido e aceitável. Podem-se ver corpos treinados e corpos não treinados em performances que ocorrem em locais inusitados, distantes do tradicional teatro. (FURTADO, 2013, p.3)

O processo fica tão aberto que se perde um pouco o critério de qualidade da arte e dos processos criativos, assim como de preparo do/a dançarino/a, dando mais valor a questões conceituais da obra do que técnicas. Então o processo é uma construção em aberto:

Estou falando das artes da cena, mas entendo que todo processo de criação é realizado pelo corpo, pelo gesto, pela intenção, pelo engajamento

corporal, posso entender todo processo de criação em arte como uma formação da obra e do corpo-sujeito. (FALKEMBACH, 2021, p.260)

Assim, torna-se interessante nessa construção equilibrar a técnica com a liberdade de criação, sem se prender a regras fixas, mas se permitindo utilizar de ferramentas e métodos que nos auxiliem durante a criação, para estabelecermos um diálogo com a dança vigente. Sendo, desta forma, consciêntes dos elementos técnicos com os quais pretende-se romper, mas utilizando ao mesmo tempo elementos que permitam identificar as características dessa linguagem técnica em questão, para trazer um sustento a criação.

1.1.3 A participação do espectador na Dança Contemporânea

Outra questão interessante, é o ponto de vista do/a espectador/a, que difere do olhar de quem passou por um processo criativo. Estando em outra posição, o/a espectador/a recebe apenas um resultado do processo e faz uma interpretação disso, que nem sempre é a que o/a artista deseja comunicar. Como Furtado (2013) coloca, o importante são as infinitas possibilidades de interpretação, isso que dá riqueza à obra. Por isto, um desafio de processos coreográficos em dança contemporânea é encontrar equilíbrio no diálogo artista-espectador, considerando a criatividade mas também a clareza e coerência da mensagem, permitindo que o espectador se sensibilize e se conecte ou se identifique de alguma forma com a dança. Rocha (2016) complementa a ideia quando diz, “ A plateia não é mais, nunca fora, aliás, o centro atribuidor de sentido, antes, move-se ali junto com o espetáculo.” Para isto, Falkembach afirma:

No momento que as pessoas me acolhem e se permitem me ver e perceber esse meu novo movimento, então eu me sinto parte. Eu me sinto como se a minha ação fosse parte do mundo. Ela não é só minha, ela é parte do mundo. Reitero, portanto, que eu entendo que a criação implica a coletividade. A criação sempre acontece na relação: fazer, ser feito, fazer e ser recebido, falar ser escutado, e escutar, escutar, escutar... deixar chegar (FALKEMBACH, 2021, p.262)

A dança também se constrói com o/a espectador/a, ela ganha sentido, e esse sentido é conhecido somente após o contato com quem vê o resultado do processo, mesmo que incompleto, ou em processo. O processo ganha sentido e se torna resultado quando compartilhado.

Não há mediação obra/espetador dada pela Dança, pelas garantias de uma noção dada de antemão; há tão somente a própria mediação. Aliás, neste nosso contexto aqui, Dança, assim com “D” maiúsculo, não existe, existem as danças que são feitas cujas formatação e análise não são dadas de antemão. Só as conhecemos depois. (ROCHA, 2016, p. 31)

Vemos que a interpretação é também um processo subjetivo, que dialoga com o processo subjetivo de criação da obra. Colocando, assim, a dança no lugar de contato entre os processos subjetivos do/a artista e do/a espectador/a. Desta forma, como explica Falkembach, (2021, p. 263) para ela a obra termina quando sente vontade de compartilhar o processo, isto se dá, às vezes, por sentir que é a hora ou porque o tempo corre na relação com pessoas e/ou contextos, mas a afirmação a ser destacada é a de que o processo acaba quando compartilhado. Por isto, a perspectiva do público como criador do sentido final da obra, tem muita coerência com esta ideia de artista/espectador/a se complementando.

1.2 Artista-Professor/a-Pesquisador/a

Este sub-capítulo contém dois sub-capítulos que tocam questões sobre a formação como artista-professor/a-pesquisador/a, abordando primeiro a importância da experiência em cada um dos três campos, e no conjunto dos três combinados. Assim como questões sobre docência, dança e criação.

1.2.1 Saber da experiência de ser artista-professor/a-pesquisador/a

Um/a artista-professor/a-pesquisador/a é uma construção completa de ser artista e de ser professor/a, na qual a pesquisa não existe isolada, somente como uma teoria, e sim, fazendo parte do ser artista e docente. Desta forma, se prioriza, para além de dançar, o fato de pensar a dança, combinando perfeitamente teoria e prática. Afirmando então o caráter completo deste profissional, se disse que:

O termo artista/professor foi usado inicialmente por George Wallis, em meados do século dezenove, e vem sendo construído desde então, um retrato pedagógico da identidade associado ao termo. Uma rede de empreendimentos foi desenvolvida para entender o processo de pensamento que discute o artista/professor, que é um processo conceitual de aplicar um modo artístico e estético de pensar o ensino. (LAMPERT, NUNES, 2014 ,p.5)

O ofício de ser artista-professora-pesquisadora, é algo que se aprende na prática, para isto precisamos vivenciar a experiência em cada um destes campos. Como disse Bondía (2002, p. 21) “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (...)” Precisamos permitir que as experiências nos toquem, ou seja, não apenas passar pelas coisas de forma rápida e superficial mas, se deixar impregnar pelas mesmas. Por isto um/a artista que é professor/a e pesquisador/a passa pela experiência de diversas formas:

Embora utilize este trinômio artista-professor-pesquisador, os nomes deixaram de ser um lugar dicotômico para mim: tornou-se uno, indissociável, experiências que se costumam e se entre-atravessam por isso a utilização de hífen. O que vivo em sala de aula possibilita que minhas potências criativas criem arte. A arte que eu crio possibilita que eu escreva sobre ela. Escrever sobre arte possibilita transformar os fazeres metodológicos em sala de aula, e todos os ciclos se atravessam e retornam a si, em um círculo virtuoso de criação de potências, de modo afirmativo, o devir artista-professor-pesquisador. (CYPRIANO; CARVALHO, 2021, p.3)

Para a construção deste profissional a Universidade se torna um espaço essencial para possibilitar espaços de experiência, onde se forma este saber vindo da subjetividade experimentada durante as experiências, segundo Paiva:

E se as universidades são campos de complexidade e de cedência, onde o tempo já não existe, há muitos espaços de indignação, de insurgência contra as lógicas hegemônicas, e aí abrem-se espaços para os artistas/professores mergulharem na análise de suas próprias práticas, confrontarem-se nas narrativas que prolongam os discursos de ontem, das cedências a que as circunstâncias institucionais estabelecem. (PAIVA, 2020, p.73)

E para isto, as áreas de ensino, pesquisa e extensão, contribuem dentro da formação para se constituir um bom artista-professor/a-pesquisador/a. Desta forma, destaca-se a importância da experiência e o diferencial de conhecimento que produz:

Chauí (2002) comenta que, em várias obras, Merleau-Ponty destaca a experiência do artista para vislumbrar no ato de pintar ou escrever um mundo visível e falante e discutir a experiência como uma cisão que não separa, em que o artista e sua obra se aproximam e se distanciam; estão entremeados mas não se confundem. Nessa perspectiva, compreendemos que o indivíduo desenvolve modos próprios de atuar profissionalmente frente à diversidade de experiências que compartilha no mundo com outras pessoas e em contextos diversos. Referimo-nos a uma formação contínua, que acompanha e move o indivíduo durante toda a sua preparação para a

atuação profissional, inclusive extrapolando os ambientes de educação institucionalizada e o tempo cronológico. (PORPINO, 2014, p. 45)

Durante a experiência se constrói um saber, que não pode ser estudado em livros, ele vem da prática, do risco, de se expor a experiência. Ela é do campo subjetivo a diferença do conhecimento apreendido de fora, como explica Bondía:

A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. (BONDÍA, 2002, p.22)

Ser artista-professor/a-pesquisador requer um “saber da experiência” adquirido, que parte desde uma visão subjetiva artística e que se torna objetiva com a docência, como disse Falkembach (2021, p.263), “no processo de formar inventando como formar, de formar-se inventando como formar-se, aquele que faz, deixa de ser objeto para tornar-se sujeito.”

[...] o aprendizado da dança, longe de se resumir ao ensino de passos codificados, embrenha-se em um campo muito mais amplo de aprendizado que perfaz todo o caminho de conhecer-se como pessoa e estar aberto para viver uma experiência intensa, seja harmônica, seja desconcertante. Estar aberto para a dança, nesse sentido, é estar aberto para conhecer-se, mesmo que em segredo, é estar disponível para tomar consciência fluxo energético que faz pulsar a existência, querer conhecer suas intensidades, seus limites e possíveis entraves ainda a descobrir. (PORPINO, 2014, p.8 e 9)

Ou seja, o limite entre formar e formar-se não pode delimitar-se de forma clara. Na construção de um/a artista-professor/a-pesquisador/a a docência vem do “saber da experiência” de ser artista. A pesquisa está presente nos dois processos, contribuindo para construir o “saber da experiência”, e não somente nos referimos a pesquisa teórica, mas também prática, de movimento, de criação. Por isto, o repertório não nos serve de nada sem a experimentação. Então, a pesquisa é necessária, mas, isoladamente, carece de sentido suficiente. Segundo Bondía (2002) quando a experiência é objetiva não “nos acontece”, precisamos que se torne subjetiva para que nos traspasse e se torne um “saber da experiência”. Ele disse mais:

[...] a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. [...] Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e

o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (BONDÍA, 2002, p.23)

A experiência como prioridade vai ter diferença na qualidade do artista-professor/a-pesquisador/a. Paiva, complementando, coloca:

Um professor de educação artística será mais completo se for um artista. Não pelas competências técnicas e criativas na construção de formatividades que tem de possuir, mas por questionar permanentemente o sentido de seus trabalhos e as pregnâncias culturais que constrói a partir de seu posicionamento crítico face ao que o circunda, neste ano de 2014, sempre no presente que habitamos, como já referimos. (PAIVA, 2020, p.71-72)

Por isso, podemos ensinar melhor o que compreendemos desde um olhar subjetivo, vindo da experiência e da reflexão, criando assim formas de ensinar a partir destas vivências e permitindo a construção de ser artista-professor/a-pesquisador/a na prática, assim como de alunos/as participantes de seu próprio processo de aprendizado. Para isto, Icle nos traz um pensamento interessante:

E a relação que aqui enfatizamos é a da possibilidade de criação. Ao usar a ideia de Oliveira (2014), de que a pedagogia cria didáticas, admitimos que ela produz modos de ser, de praticar, de performar as condutas, portanto, ela cria os meios para realizar as obras, ao mesmo tempo que cria a obra. Trata-se de camadas sobrepostas de criação. Mas, ainda, se pedagogia é uma forma de conduzir os outros, de produzir sujeitos, essa forma não está isenta de produzir-se a si mesma. Assim, ambos os partícipes – tanto aqueles e aquelas que se posicionam como ensinantes quanto os(as) que se posicionam como aprendentes – criam a si mesmos enquanto criam alguma coisa, dito de outra forma, criam a si mesmos enquanto formam (dão forma) a si mesmos. (ICLE, 2021, p.31)

O ensino e a arte que parte somente de teorias pode ser algo superficial, sem aprofundamento. E o processo de construção de artista, de professor/as requer tempo, tempo para experimentar, tempo para ser, assim:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (BONDÍA, 2002, p. 143)

Uma das diferenças entre um professor/a e um professor/a-artista-pesquisador/a é que este/a último é um sujeito carregado/a do saber da experiência artística, o que, certamente, contribui na docência. Uma coisa é saber algo na teoria,

mas quando vivenciamos isso na pele temos um conhecimento vindo da experiência que supera qualquer conhecimento somente estudado, somos parte daquilo que acontece, e sobre nossa experiência temos capacidade de realizar escolhas e nos deixar transformar por esses acontecimentos.

Em *Arte como experiência*, Dewey (2010, p. 122) diz que “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive”. Tomando essa frase isoladamente, conclui-se que toda interação do homem com qualquer objeto do mundo é uma experiência. (DA SILVA, DA CUNHA, 2021, p.36)

Um/a professor/a que é artista vivencia na sua pele a arte e a partir do seus saberes advindos da experiência, compartilha seus olhares sobre arte na docência. Assim, a prática docente está baseada num saber da experiência de quem se expõe a viver processos artísticos, mas Bondía explica que:

Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p.25)

Ensinar pode se tornar um processo criativo, se pensamos em criar formas diferentes de ensinar, usar a criatividade nas aulas, explorando diferentes formas de ensinar cada conteúdo.

Assim, finalmente, sobre o ensino/aprendizagem e o processo da construção do conhecimento do objeto pintura/educação, ancora-se a experiência que atravessa o sujeito, em meio a percepção de sua subjetividade, seja como pintor/artista e/ou artista/professor, conforme o pensamento de Dewey (2010). (LAMPERT e NUNES, 2014, p 103)

É também um estudo, requer muita pesquisa pessoal, primeiramente, para assim poder ensinar o conhecimento do qual já nos apropriamos anteriormente, e o qual é parte da nossa própria experiência, é nosso saber da experiência, como sujeitos da experiência conseguimos compartilhar melhor o que faz parte de nós, do que já nos apropriamos, como artistas- professor/as-pesquisador/as, por isso chega de uma forma diferente do que se repetir somente uma teoria rasa, desconhecida para nossa subjetividade. Assim:

Dewey (1971, p. 14) acredita que a “educação genuína se consuma através da experiência”, mas isto não implica afirmar que todas as experiências escolares são “genuínas e igualmente educativas”. Experiência e educação não são termos equivalentes, pois algumas experiências podem ser “des

educativas", pois produzem "o efeito de parar ou distorcer o crescimento para novas experiências posteriores", ocasionando, no futuro, a incapacidade de "controlar as experiências, que passam a ser recebidas como fontes de prazer, descontentamento ou revolta". (DA SILVA e DA CUNHA, 2021, p.37)

Nesse sentido, a experiência traz qualidade ao ser professor/a e isto geralmente se dá no contexto de professora-artista-pesquisador/a, pois é necessário o campo da pesquisa para aprofundar tanto como artista quanto como professora, ao mesmo tempo a experiência se dá no contexto da ação, e é necessário levá-las para o campo da reflexão para poder ensinar a partir das nossas experiências vividas. Desta forma:

Pode parecer óbvio questionar sobre as experiências do dançar para os professores de dança, é fato que os professores só podem ensinar a partir de suas próprias experiências. No entanto, nos referimos a como o professor é capaz de compreender suas experiências do dançar como desencadeadoras do fazer docente e, isso não está sempre dado de antemão. (PORPINO, 2014, p. 46)

Por isto, este tipo de trinômio, artista-professor/a-pesquisador/a, é complementar em si mesmo e cria a completude desta profissão. Assim como um diálogo interessante entre as três áreas que interagem se fundindo a modo de se tornar uma coisa só, algo holístico, que não funciona em equilíbrio sem alguma das três engrenagens. Como disse Bondía (2002, p. 25) o sujeito da experiência é um sujeito tombado, derrubado e tombado, ou seja, a experiência nos deixa marcas que passam a fazer parte de nós, pois nos "tombam". As experiências nos ensinam, e nos transformam. Pra completar ele diz:

No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõe, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. (BONDÍA, 2002, p.27)

A experiência então, carrega um saber que vai além das palavras e das explicações, se trata de vivência. Como disse Porpino (2014, p.45): "A experiência de movimento é compreendida nessa pesquisa como nosso modo de ser no mundo, como forma de percepção da própria existência." Por isto, a partir da experiência se aprende, e se criam formas próprias de ser artista-professor/a-pesquisador/a que também vão além das palavras e que é fruto de uma junção de aprendizados de experiências combinadas que nos formam como estes profissionais.

Desta forma, no plano da experiência, a agulha te atravessa, sem volta, ela te marca. Como a pedra lançada, um tiro ou a fotografia disparada, a experiência segue sua entropia. Expansiva, contínua, sempre em frente. Não há regresso. O que sobra é a memória do acontecido, os processos de subjetivação do que nos acontece. (CYPRIANO e CARVALHO, 2021, p.3)

As experiências são relativas às nossas escolhas mas também às nossas oportunidades e nos marcam sem passar batidas, experiências são como tatuagens nas nossas memórias, deixam um aprendizado que só pode ser compreendido após o contato profundo com as mesmas.

No caminho de um/a artista-professor/a-pesquisador/a a experiência se dá nos três campos, permitindo-nos traçar relações entre os mesmos, percebendo os diálogos entre criação artística e docência.

1.2.2 Dança, criação e docência

Nossas influências influenciam. Na sala de aula de dança, é possível perceber uma influência direta e indireta de conhecimento e repertório sobre o assunto, e isto se deve à experiência de dança vivenciada por cada professor/a e que inevitavelmente será referência no entendimento da dança de certos alunos/as. Desta forma, não só as influências importam, mas também as escolhas, seja dos/as professores/as ou dos/as alunos/as.

Está em jogo na sala de dança o que o professor (e a professora, sempre) entende que a dança seja ainda o que ele acredita que deva ser. Se ele entende a dança como uma certeza, ou uma dúvida e se ele, por exemplo, trabalha o movimento a partir da lógica do controle do vir-a-ser da dança ou a partir da experimentação e, portanto, do manejo, de seu dever. Em pauta, o futuro da dança definido a partir do conceito de dança ali praticado, do que ele inclui e exclui. Pratica-se na aula - em qualquer aula - um pensamento de dança. Sempre. (ROCHA, 2016, p.30).

Desta forma, assim como existe uma linha de pensamento em dança dada pelo/a professor/a, existe um posicionamento dos alunos frente a dança, e tem relação com suas buscas e gostos, mas também com as possibilidades e ferramentas conhecidas até o momento, dentro e fora da sala de aula, e que inevitavelmente marcam suas escolhas. Como reforçam Marques e Xavier (2013, p. 3) “[...] consideramos que os modelos ou estratégias propostos pelo professor e/ou artista, podem ou devem fazer refletir o seu “olhar” sobre a realidade das

práticas artísticas atuais.” Ou seja, a visão do/a professor/a de dança, vai ser essencial para a construção da visão de dança desses/as alunos/as, tanto na forma de produzir dança quanto de fruir-la. Porém, é um caminho de mão dupla, pois o/a professor/a de dança também se forma dando aula, Falkembach explica:

Então, parece que fica evidente que nesse processo de formação também sou eu que estou sendo formada. Nesse sentido, mais uma conexão com a prática freireana: a horizontalidade entre educador e educando. Se eu estou inventando um jeito de formar enquanto eu estou me formando - entendo que esse inventar implica sair daquilo que costumo fazer -, eu também estou me inventando. (FALKEMBACH, 2021, p.261)

Assim, a relação é de mão dupla, e vai se construindo durante a prática docente. Andrade (2020 p.8) diz: “ Nesse sentido, reforço o entendimento de Bondía (2018) de ‘como é e como fazer isso de ser professor’, que só acontece e é gerado sendo professor. Ou seja, na prática.” A autora também explica que cabe a/o professor/a de dança poder ouvir a turma e estar disposto/a a abrir mão do seu planejamento para ouvir suas demandas e poder oferecer as ferramentas necessárias para potencializar esses processos de ensino/aprendizado. complementando isto Falkembach (2021) conecta ideias com a teoria Freiriana:

Alguma conexão com a proposta de educação de Paulo Freire, considero absolutamente freireana essa necessidade da professora construir uma escuta extraordinária para perceber cada pessoa e compreender como vai trabalhar a formação desses alunos. Considero freireanos o gesto e a conduta de ir inventando a formação ao longo do processo, como efeito dos estímulos externos. Aqui, os estímulos externos para a professora-artista, são os processos de cada aluno. (FALKEMBACH, 2021, p.260)

Então, a escuta e a improvisação de criar mudando o planejamento conforme ao material existente, ou seja, o que o/a aluno/a tem e propõe, nos permite percorrer um processo criativo no ato da docência. Então, vemos que as experiências nos influenciam, e que existe uma relação entre o fazer artístico e o fazer docente dentro da sala de aula, sendo possível assim estabelecer conexões entre o processo criativo do/a artista e do/a professor/a. Considerando também que existe um fator subjetivo no aspecto criativo, como explicam Marques e Xavier (2013, p. 6) “Grande parte dos estudos concluem que os professores vão tendo diferentes concepções de criatividade e, segundo Andiliou e Murphy (2010), existe uma ausência de modelos que permitam enquadrar o entendimento sobre as concepções de criatividade.” No

texto de Lampert e Nunes (2014), se estabelece uma relação entre as metodologias usadas em sala de aula e no atelier de Artes.

No livro *Studio Thinking*, Hetland (2007), é apresentada a perspectiva da sala de aula de Artes Visuais, pensada como estúdio, não a fim de compará-los, mas sim, em articulação. Sendo que em ambos os espaços (aparentemente distantes) desenvolvem-se procedimentos metodológicos semelhantes: apresentação de proposta de trabalho, onde o professor desenvolve explicação teórica fornecendo exemplos e apresentando referências (LAMPERT e NUNES, 2014, p.2)

Podemos fazer uma analogia disso para a linguagem da dança, na criação como artista e na criação inserida na docência, pois estas profissões estão entrelaçadas. Em constante diálogo, se complementam no fazer artista/professor/a e vice versa, pois um/a professor/a que é artista ensina através do que vivencia na sua experiência e não somente o que estudou como teoria, e um artista que é professor/a compartilhará a sua experiência para além de somente vivenciá-la. O conhecimento se complementa nos dois mundos, interno e externo, subjetivo e objetivo. PORPINO (2014) afirma que as experiências de movimento são tão importantes para o fazer artístico quanto às práticas pedagógicas do/a professor/a, pois nos abrem possibilidades de revisitar nossas próprias referências estéticas. Nos reinventamos ao ensinar, ou seja:

Reescrevo, agora, o conceito de *formatividade* e, no gesto de escrever, ou no gesto de ler, imagino um processo educativo: fazer, inventando o jeito de fazer. Dar forma, inventando como formar. Se pensarmos em pessoas: vou formando pessoas inventando esse jeito de formar. (FALKEMBACH, 2021, p. 260)

Paiva (2020, p. 65) complementa: “Se sou professor, sou de educação artística, espaço onde o fazer artístico é primordial, e onde o que tenho de artista se entranha no professor.” E ele diz mais: “Poderia também dizer, talvez, que sou um investigador, olhando o que passa à sua volta, implicado nas ações que elege, confiante nos outros que partilham suas inquietações. Pesquisador do que a palavra não diz.” (PAIVA, 2020, p.65). Por isto, podemos dizer que o/a professor/a-artista-pesquisador/a se completa em si próprio/a, pois carrega aspectos complementares, vendo a pesquisa como intrínseca ao processo criativo em si mesmo e necessária para o ato de ensinar. Por pesquisa entende-se pesquisa de informação mas também de movimento, de estratégias pedagógicas, em síntese, pesquisa de tudo que seja necessário para a construção de ser artista e professor/a. ou seja:

[...] É fato que a formação do professor de dança requer o acesso e a articulação de uma gama de conhecimentos de várias áreas acadêmicas; esse tema tem sido discutido por pesquisadores brasileiros. Mas compreendemos que tal formação também requer a observação de como professores e alunos percebem sua própria maneira de produzir conhecimentos no contato com essas referências, de suas formas de sensibilizar-se com o mundo para produzir sua própria arte e seus modos de ensinar. (PORPINO,2014, p.5)

Desta forma, e como afirmam Marques e Xavier (2013, p. 3), “parece-nos ainda fundamental que se compreenda que a Dança e a Criatividade devem ser aferidas, valorizando-se a vertente criativa no Ensino da Dança.” Assim, é possível relacionar processos criativos e ensino de dança, considerando o elemento subjetivo da criação e a forma objetiva de comunicação que precisa. Então:

Ao mesmo tempo, nesse processo, se produz a forma. No caso de um processo artístico, a forma é a obra, neste caso de processo educativo - pensado a partir da ideia de *formatividade* -, a forma é o conhecimento. Quando arte e educação se fundem em um mesmo processo, formamos obra, conhecimento, educando, educador e artistas. (FALKEMBACH, 2021, p. 262)

Por isto, um/a artista-professor/a-pesquisador/a está constantemente em processo criativo, seja na criação artística ou na docência, dialogando com estas áreas e produzindo sentido e relações com as mesmas. Por isto:

Visando essa possibilidade de um ateliê não necessariamente no espaço/lugar, mas na sua constituição poética e prática por parte de quem e como o utiliza , permite-se pensar nas relações entre a educação formal e o ateliê, sendo pelo espaço da aula de artes visuais, da sala de artes e do lugar onde o professor produz, seja esta produção voltada para sua atividade docente ou não, mas sim, como *locus* de uma experiência criativa. (LAMPERT e NUNES, 2014, p. 104)

Refletimos assim sobre esta relação, entre os processos criativos no caminho artístico e no caminho docente. Compreendendo assim, que a docência é também um processo criativo, e que parte das experiências vivenciadas no espaço de criação de arte, podendo assim desenvolver narrativas diferentes em cada subjetividade, seja na área artística ou de ensino. Então:

Essa subjetividade singular proposta ao experienciar o mundo poderá ser encontrada em cartografias, como possibilidade metodológica, onde pelo traçar do caminho feito pelo pesquisador, novos percursos surgem, derivando possibilidades de rede. Propõe-se um pensamento sobre os vínculos da cartografia e o espaço do ateliê, de forma que esta relação venha a ser transfigurada em potência criativa, voltada para o planejamento e o diário do professor de artes visuais, permeando o contexto da produção de sentido do professor artista. (LAMPERT e NUNES, 2014, p.105)

Desta forma, o olhar subjetivo das experiências abre caminhos para para descobrir novas formas, e é nesse diálogo entre o criar e o fazer que emergem novas possibilidades às vezes inesperadas, seja na docência ou na criação artística.

2 CAMINHOS DO FAZER

Neste capítulo aborda-se o processo metodológico do trabalho e analisam-se os resultados. Relatando e refletindo, no primeiro subcapítulo, sobre como cheguei até esta pesquisa. No seguinte, sobre o processo das entrevistas, explicando a sua construção, aplicação e expondo os resultados das mesmas. E por último, um subcapítulo sobre a videodança, tratando desde a concepção, a criação e a finalização desta obra, assim como sobre os aprendizados durante este trajeto.

2.1 Escolhendo o tema

O meu interesse pelo tema da pesquisa iniciou quando me tocou ocupar o papel de diretora nas disciplinas de Montagem do Espetáculo I e II, no curso de licenciatura em dança da UFPEL. Neste lugar, consegui ter outro olhar sobre a composição coreográfica, me questionando o porquê de certas escolhas. Foi a partir desse momento que comecei a definir de forma mais clara o caminho que estava trilhando na formação como artista-professora-pesquisadora e, assim, poder definir meus interesses. Quando comecei a preparar os ensaios desta obra, pensei na ideia de Débora Hey, que minha orientadora da Montagem II, Alexandra Dias, trouxe: O que quero? E o que tenho? Ou seja, comecei a pensar no que procuro, tanto estética quanto simbolicamente e o que tenho disponível no momento, referindo-me aos meus conhecimentos e as aptidões dos/as meus dançarinos/as. Por isso, comecei a me questionar sobre a epistemologia das minhas escolhas. Serão minhas escolhas somente gosto estético? Ou tem relação com minhas experiências e oportunidade? Se tivesse tido contato com outras referências estaria onde estou hoje? Também percebi que dentro do que tenho, ainda posso escolher. Contudo, foi na montagem que aproveitei para aprofundar o que mais me interessava e definir o trajeto que marca a construção da minha identidade como artista-professora-pesquisadora.

Anteriormente, já tinha dirigido coreografias, mas dirigir um espetáculo foi algo diferente. Escolhi o tema da morte pois é um tema que me tocou mais de perto aos dezoito anos, quando meu pai morreu. Nessa época, muitos questionamentos e reflexões sobre a morte me atravessaram e me transformaram, mostrando-me diferentes pontos de vista sobre o assunto. Naquele momento, também outras

mortes internas me atravessavam, mortes relacionadas a mudanças, que são mortes em vida e trazem muito aprendizado, como encerrar um ciclo e iniciar outro. Essas e outras experiências me trouxeram reflexões sobre a morte, mas também sobre a vida, sobre o medo, sobre as transformações e a transcendência entre outras coisas. Todavia, o contato com filosofias orientais e a visão da morte destas culturas me trouxe também um grande aprendizado, pois, através do Yoga me aproximei bastante de uma visão de morte diferente à que tinha aprendido desde criança, o que me levou a me questionar: se eu tivesse nascido em outra cultura, como seria minha visão sobre a morte? Será que o medo da morte é uma construção cultural? Entre outras perguntas existenciais sobre vida, morte e ciclos. Assim, novamente, as experiências vividas marcaram as escolhas, só que desta vez escolhas de crenças inconscientes. Para tanto, surgiu o espetáculo: Afinal de contas...o que é a morte?

Durante o processo criativo dessa obra, adaptei várias experiências que tinha vivenciado em disciplinas como Expressão Corporal, Análise do Movimento e Dança Contemporânea, criando exercícios inventados para despertar um processo criativo durante a pesquisa de movimento nos ensaios, a partir destes exercícios como estímulos de criação. Os primeiros ensaios foram fortes, por ter relação com a morte, foram seguidos de conversas profundas com os/as participantes, e assim fomos construindo um sentido mais poético, que era meu foco para o tema, entendendo a morte como algo natural. Por isso, elementos da natureza estiveram presentes no cenário, nos figurinos e nos textos. Assim, com as ferramentas que estavam ao alcance no momento, bem como suas limitações, ou seja, tanto meus conhecimentos técnicos para dirigir, quanto às habilidades técnicas dos meus dançarinos/as e músicos/as, fomos criando caminhos coletivamente a partir das minhas propostas de dinâmicas e logo selecionando material. Como coloca Falkembach e Könzgen:

Deste modo, esta perspectiva confia no professor implicado no processo. De corpo inteiro, escutando e agindo, o professor pode desenvolver um processo coletivo: pode perceber as sutis diferenças do grupo, pode perceber a grandeza das configurações de movimento simples, pode perceber a complexidade dos arranjos e pode confiar em suas escolhas e proposições.(FALKEMBACH e KÖNZGEN, 2014, p.58)

Foi realmente uma experiência de processo criativo construída na prática, e foi tão interessante que tive vontade de dançar também, mas na hora não era pertinente, já que estava num momento de vivenciar o papel da Direção e Roteiro. Como eram vários/as dançarinos/as, foi difícil juntar todos/as para apresentar novamente, sendo uma apresentação única. Entretanto, ficou pendente uma vontade de retomar essa temática algum dia e dançar.

Outra questão que também surgiu durante a montagem de espetáculo a partir do lugar de diretora, foi perceber as minhas escolhas como artista e coreógrafa e sua relação com a docência. Fiz uma analogia do papel da diretora com o de professora, no sentido de me colocar como observadora e proporcionar ferramentas para que os/as dançarinos/as pudessem criar e potencializar suas capacidade. Os ensaios eram como aulas de dança de criação coreográfica. Isto, foi possível, justamente por minha escolha prévia de ter um processo criativo com dançarinos/as-intérpretes-criadores/as. Para isto, proporcionei dinâmicas para que criassem, a partir do seu repertório, movimentos com as metáforas que eu propunha. Isto foi fruto de minhas experiências dentro do curso de licenciatura, e das experiências prévias ao curso, principalmente da área do circo, de onde vim antes de ingressar no curso de dança e de onde trago muitas das minhas referências. Assim, com o repertório de cada um a criatividade toma um caminho criativo, Marques e Xavier (2013) falam que:

Grande parte dos estudos concluem que os professores vão tendo diferentes concepções de criatividade e, segundo Andilou e Murphy (2010), existe uma ausência de modelos que permitam enquadrar o entendimento sobre as concepções de criatividade. (MARQUES e XAVIER 2013, p.51)

Então percebi, no processo, que o limite entre diretora e professora é quase inexistente na hora da criação, neste tipo de experiência criativa, e que os/as participantes se tornam ativos/as sendo protagonistas do processo criativo, no lugar de apenas receptores de comandos prontos. Assim, o que acontece é resultado das experiências únicas e individuais de cada participante, sendo potencializadas por esse olhar externo que dirige o andamento do processo e cria a partir das improvisações dos/as participantes. “Assim, tratamos aqui de processos de criação e processos educativos fundados em uma ética, em processos que enfatizam o ato de selecionar, discernir e problematizar.” (FALKEMBACH e KÖNZGEN , 2014, p. 57)

Mais de ano depois, cursei a disciplina de Metodologia da Pesquisa II, onde foi se gestando lentamente o meu TCC. Ainda não sabia exatamente o que queria, mas tinha claro que queria falar sobre processos criativos e queria entrevistar professores de cursos de dança licenciatura no Brasil para entender melhor esta questão das escolhas que vinha me cutucando desde a montagem. A intenção era me aproximar do mundo subjetivo de artistas/professores de referência nestes cursos para assim aprofundar o conhecimento sobre a construção dos processos criativos em cada subjetividade, o que torna a sua lógica de difícil cognição. Na época, queria saber quais eram as referências de dança nos outros cursos de licenciatura do Brasil e inclusive de Buenos Aires. Claro que depois isso se tornou inviável pela magnitude da pesquisa e foi sendo simplificado conforme o que tinha ao meu alcance no momento.

Em Projeto de Pesquisa em Dança, disciplina onde montei o meu projeto de TCC, ainda não conseguia construir claramente o que pesquisaria, mas de alguma forma já estava se concebendo, pois ainda não abria mão, nem do assunto nem das entrevistas que tinha em mente. Já em TCC I, o tema tomou forma e conheci a metodologia que viria nortear minha pesquisa, tive contato com a mesma através da minha orientadora, e assim entendi que era isso exatamente o que procurava, uma pesquisa guiada pela prática, que fosse se construindo no fazer durante o caminho.

Me senti identificada com esta metodologia, característica da pesquisa em arte, pois segue a lógica do meu jeito de criar, levando esta criação para a pesquisa a partir de uma relação com a construção da minha identidade de professora-artista-pesquisadora. Assim, comecei a pesquisar mais sobre o assunto e descobrir as afinidades para com o método. Como disse Brad Haseman (2015), a pesquisa guiada pela prática veio para romper com os moldes tradicionais de pesquisa quanti ou quali ou quanti-quali. Sendo uma alternativa a estes paradigmas, a pesquisa guiada pela prática serve a pesquisadores/as que querem iniciar a pesquisa sem abrir mão da prática artística. Desta forma, a pesquisa não se torna algo fechado e sim está aberta a transformações durante o processo. Conforme Sandra Rey (1996), “a obra se faz antes de começar a trabalhar, se faz na mente primeiro. Quando começamos a obra aparece o conflito, e ele justamente que nos move.” No meu caso, fazendo uma pesquisa artística, a obra e a teoria se constroem juntas, e dialogam, através dos conflitos e soluções criadas. Durante o processo surgem

reflexões novas, que antes de passar pela experiência, já existiam, mas sem as quais não teríamos esse saber, o “saber da experiência” (BONDÍA, 2002), nem sequer conseguiríamos imaginá-lo. Sandra Rey (1996) afirma que a obra está em processo de formação e significado, enquanto isso nós, artistas, somos processados pela obra, pondo em questionamento nossos paradigmas. Artista descobre coisas novas que só pode ter acesso por meio da obra. Desta forma vemos que graças ao acaso inerente ao processo de criação a pesquisa se constrói na prática, nos revelando outras formas de cognição. Para isto, Falkembach complementa:

Assim, é inerente a um processo educativo constituído de corpos inteiros a desconstrução das dicotomias entre mente e corpo e entre emoção e razão. Isso propicia, entre outras coisas, uma noção de construção de conhecimento que não se restringe a aspectos lógico-racionais. Noção que também abarca a intuição e o conhecimento sensível. (FALKEMBACH e KÖNZGEN, 2014, p.58)

Deixando claro que o “saber da experiência” não segue a linha de um conhecimento puramente teórico, a produção do conhecimento num processo criativo e educativo em arte é de caráter vivencial. Isto nos leva a uma pergunta: “O que seria a prática? A prática é como comer uma manga: doce, gostosa, mas que ao ser degustada ela suja e deixa seus fiapos no dente, incomoda.” (FERNANDES, LACERDA, SASTRE, SCIALOM, 2018, p. 14). Bondía (2002) utiliza, para explicar a mesma ideia, a expressão de sermos “tombados pela experiência”, nas suas palavras, ela é o que nos acontece e não o que acontece. Desta forma a prática como imersão na experiência nos traz um saber único do qual nos apropriamos quando deixamos-nos vivenciar por ela.

Assim, através da metodologia guiada pela prática, teoria e prática vão se construindo em paralelo, lado a lado, caminham juntas na produção de um novo saber. Como explica Sandra Rey (1996) existe uma diferença entre a metodologia de pesquisa em arte, e de pesquisa sobre arte. A primeira refere-se ao processo criativo do/a artista, enquanto a segunda faz alusão a pesquisas feitas a partir de outras áreas de conhecimento sobre a temática da arte. Mônica Dantas (2007) também explica esta diferença, segundo ela, a pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, conduzida pelo artista a partir do início da obra. A produção em interação com a obra. As problemáticas vem dos seus campos de estudo. Já a pesquisa sobre arte, ponto de vista exterior sobre as obras de arte, se

constrói a partir de perspectivas extrínsecas a prática coreográfica. Diferentes áreas de conhecimento, (história, pedagogia, etc.) fazem da dança/arte seu objeto de estudo.

Por isto, afirmo que a minha pesquisa é uma pesquisa em arte, e foi se construindo sobre o alicerce do método da pesquisa guiada pela prática, justamente por esse possível diálogo entre a prática e a teoria da dança, e a possibilidade de viver o presente. Desta forma, me tornei uma pesquisadora performativa, que, segundo Haseman (2015) é quem segue este tipo de método, também conhecido como pesquisa performativa. De natureza empírica, o autor coloca que se caracteriza pelo surgimento de novas formas de exposição artística e estabelece relações com o problema de pesquisa, diferentes às convencionais.

Importante salientar que, segundo Fortin e Gosselin (2014), os alunos não devem se formar produzindo apenas um trabalho artístico, pois, nas políticas institucionais das universidades, os artistas são convidados a uma demonstração de habilidades e conhecimentos, sendo necessário um envolvimento entre a prática e a teoria. A criação artística na universidade, apesar de ser a mesma que no ambiente não acadêmico, requer um enquadramento adequado, assim, quando estão envolvidos em uma pesquisa performativa em artes, os pesquisadores formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua obra, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico.

Poderia dizer que esta metodologia me encontrou e não que eu a descobri ou procurei, pois ela se encaixou perfeitamente com o processo que estava experimentando, me permitindo não precisar ter exatamente um assunto fechado logo no início, e sim me possibilitar ir construindo conforme o processo fosse revelando o caminho. Dessa maneira, encontrei meu tema de pesquisa, que relaciona os processos criativos artísticos e a docência, chegando a estas reflexões a partir do conhecimento adquirido nas minhas experiências no curso de Dança Licenciatura da UFPEL. Alicerçada nessa intenção de pesquisa, a proposição reberverou em minha produção artística através da construção de uma obra de dança.

2.2 Percurso das Entrevistas

Já tendo definido o tema e a metodologia, consegui partir para o que tanto esperava desde a disciplina de Metodologia II quando comecei a pensar neste trabalho, as entrevistas. Gil explica que:

Pode-se definir entrevista como a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação. A entrevista é, portanto, uma forma de interação social. Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação. (GIL, 2008, p.109)

Mas, falando das entrevistas desta pesquisa, desde que se conceberam na minha mente, nunca pensei nelas como entrevistas tradicionais, e sim como uma performance, entendendo este termo no sentido de se expor para ver o que acontece, minha ideia era provocar os/as professores/as a passar por um processo criativo durante a experiência da entrevista, “deixar chegar” (FALKEMBACH, 2021, p.262) a improvisação, procurando entender assim como funciona subjetivamente este processo em cada professor/a, sendo que as dinâmicas da entrevista tinham muitas características inspiradas nas aulas destes/as professores/as em questão, pelo que achei interessante ver como isto funciona no corpo deles/as através do movimento. Por este fator, a entrevista foi de caráter teórico-prático, sendo chamada de “entrevista-performativa”. Gil (2008, p.10) explica que as entrevistas são os instrumentos de coleta de dados mais flexíveis e por isso existem diversos tipos de entrevista segundo a estruturação. Poderia dizer que entrevista performativa se assemelha com a entrevista por pautas, segundo define o autor:

A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso. As pautas devem ser ordenadas e guardar certa relação entre si. O entrevistador faz poucas perguntas diretas e deixa o entrevistado falar livremente à medida que se refere às pautas assinaladas. Quando este se afasta delas, o entrevistador intervém, embora de maneira suficientemente sutil, para preservar a espontaneidade do processo. (GIL, 2008, p. 112)

Assim, a entrevista performativa foi estruturada levando em conta três etapas: sua construção, sua aplicação e a análise posterior, a partir dos dados coletados. O instrumento foi composto por três partes. Para a primeira parte, pensei que seria

interessante proporcionar uma interiorização inicial para assim trazer a atenção voltada para dentro e que as respostas surgissem a partir dessa conexão profunda com as memórias dos processos. Para isto, utilizei meus conhecimentos sobre Yoga, pois sou professora dessa prática e trabalho com isso também. Logo, a entrevista começava pedindo pra se sentarem, aquietando a respiração por meio de uma interiorização guiada por mim, para promover o estado de presença, também conhecido como atenção plena (NHAT HANH, 2001, p.79). A primeira parte da entrevista foi composta por 4 visualizações com exposição teórica e prática, eu pedia para que eles/as visualizassem um processo criativo, expusessem-no verbalmente e depois dessem conta de responder com o corpo e a voz. Para assim, obter respostas com movimento para além do que somente com palavras.

Inicialmente focamos nos processos criativos de forma geral, na segunda visualização em um processo ao qual dirigiram, depois, que atuaram e, na última se focavam na relação dos processos criativos como artista e como docente, quais relações entre sua arte e sua sala de aula. Entre cada visualização existia um momento de pausa, para assim neutralizar as memórias sobre esse processo, focando novamente a mente no presente para entrar na visualização seguinte. Com a pausa também se pretendia dar um respiro, pois como eles/as estavam falando e se mexendo, a pausa era essencial para manter o fluxo da entrevista, tornando-se uma vivência, uma pequena imersão. A segunda parte da entrevista era composta por perguntas e respostas de forma convencional, onde abordei questões sobre a construção de possíveis caminhos dos processos criativos, referências, aspectos tanto da composição coreográfica quanto da escolha de cenários, figurinos e outros assuntos relacionados à criação e também à docência e a criação das aulas, visando entender a docência também como um processo criativo. Na terceira parte da entrevista, contextualizei brevemente meus/minhas entrevistados/as sobre o processo criativo em construção, com a temática da morte desde um entendimento cíclico, de morte e renascimento, o qual vinha se gestando na prática, por isso, nesta etapa, encaminhei dinâmicas e perguntas que iriam participar da construção deste meu processo em andamento.

As questões pediam para que imaginassem um processo criativo a partir do meu tema, e assim eles propunham dinâmicas a partir das minhas provocações. Por exemplo, pedi para eles criarem três exercícios de criação de movimento com essa

temática, se tivessem que escolher o figurino, o que escolheriam, ou elementos cênicos, etc. Para cada um fazer sugestões como se estivessem criando sobre este assunto. Desta forma era possível se aproximar do método que cada professor/a escolhia para pensar a criação, tornando visível o mundo subjetivo da criação em arte e na docência. Por isto:

A dança potencializa a manifestação da expressividade humana. Ela conduz a vivência de uma dimensão sensível que amplia e ressignifica o entendimento da realidade. O corpo é o meio pelo qual a dança se manifesta e neste sentido ela se torna expressão particular de cada indivíduo. Esse modo único de cada indivíduo desenvolver sua expressão criativa é muito importante dentro do debate sobre Autoria (ALMEIDA, 2019, p. 35)

Assim, a intenção desta terceira parte da entrevista era poder utilizar os dados coletados como propulsor de criação de movimento na obra artística do meu trabalho, incluindo as entrevistas como parte do processo criativo. Como pesquisadora performativa criei minha própria forma de entrevistar os/as professores/as para me aproximar do que me interessava, que era conhecer melhor a forma como estes vêm a criação pessoal e a criação na docência para assim poder também entender com mais propriedade as referências que caracterizam minhas escolhas e contribuir com a área para se pensar nestes assuntos.

Após a construção da entrevista (Apêndice 1), a mesma passou por um processo de validação, com uma professora doutora na área do estudo. De acordo com Raymundo (2009), a validade de conteúdo refere-se ao julgamento sobre o instrumento, ou seja, se ele realmente cobre os diferentes aspectos do objeto de estudo, resultado do julgamento de um examinador, que analisa a representatividade dos itens em relação às áreas de conteúdo e à relevância dos objetivos a serem alcançados (Apêndice 2). Desta maneira, foi solicitada a validação do conteúdo do instrumento pela professora Dra. Eleonora Campos da Motta Santos e, a partir de suas sugestões, feitos os reajustes necessários para a finalização do mesmo (Apêndice 3).

Foram entrevistados/as quatro professores/as do curso de licenciatura em dança da UFPEL, que trabalham com os métodos que fazem parte do meu repertório de escolhas vindas a partir das experiências vivenciadas durante a graduação, e que se somam as minhas experiências prévias. Os/as professores/as escolhido/as e por ordem no qual foram entrevistados/as são: Maria Falkenbach

(Maria), Alex Almeida (Alex), Alexandra Dias (Xanda), Débora Souto Allemand (Deca). Para a seguinte análise das entrevistas opto por chamá-los/as com o nome abreviado que é o nome pelo qual são conhecidos no ambiente do curso de dança na UFPEL.

As entrevistas foram feitas de forma híbrida conforme as possibilidades de cada um/a (Apêndice 4). Com Maria e Xanda foram presenciais, sendo uma num pátio de casa e a outra numa sala da universidade. As outras duas, com Alex e Deca, foram de forma remota, pela plataforma ZOOM, pois estes professores/as não se encontravam mais na cidade, inclusive não estavam mais atuando na UFPEL no momento das entrevistas. As mesmas foram realizadas entre outubro e dezembro de 2021.

Entrei em contato com os/as entrevistados/as e marquei data e horário para o encontro. Iniciei com a Maria que preferiu fazermos na sua casa. Por ser a primeira, acabou sendo teste para algumas coisas, por exemplo, sobre a questão do tempo da entrevista, a mesma durou em torno de duas horas, mas não conseguimos realizar a terceira parte da entrevista. Depois, nas entrevistas seguintes, fui simplificando a minha elaboração da pergunta e informando de antemão algumas questões práticas da dinâmica da entrevista que iriam otimizar o tempo. Aconteceu com a Maria que as primeiras perguntas foram muito longas e já no final dava pra ver que ela estava cansada. Por isso, nas entrevistas seguintes, avisei com antecedência o processo de cada etapa, no início de cada uma das três partes da entrevista, e explicando de forma geral o que seria feito, para que assim pudessem administrar o tempo das respostas equilibrando, aproximadamente, o cumprimento das mesmas.

No meu diário de bordo, ou diário de processos, escrevi algumas questões que achei interessantes enquanto aplicava as entrevistas. Vieira (2001/2002, p.1) valoriza esta escrita pois: “a escrita diária de anotações e de comentários críticos permite ao(à) pesquisador(a) recuperar com precisão acontecimentos passados ao longo do processo discursivo que, de outro modo, passariam despercebidos.” Estes apontamentos me permitiram criar um diálogo entre os/as entrevistados/as e traçar relações e reflexões entre criação e docência, pois, para além do que acontece, contém reflexões momentâneas que sem o registro provavelmente muitas seriam esquecidas.

Um dos objetivos da realização da entrevista foi entender como estes/as professores/as pensam seus processos criativos. A Maria parte de algo recorrente no momento, um artigo ou obra literária, e gosta de se colocar “na relação” com os/as participantes do processo para construir e criar a partir dessa relação. Seu processo criativo se dá “na relação” com os/as outros/as. Se existe algum desconforto no processo é aí que o processo se move, a partir do incômodo. Na prática, observando o caminho que Maria traça durante a improvisação de movimento, a partir das visualizações das entrevistas, observa-se a conexão com os estímulos externos para a criação, vinda do treinamento em Viewpoints, de Bogart e Landau (2017), sentir também o próprio corpo, abrir a escuta corporal, com atenção plena, e dar respostas de movimento a estes estímulos. Percebe-se uma qualidade de movimento (Laban, 1978) bem solta, com predominância do movimento fluido e leve, com alternância entre tempo rápido e lento, bastante deslocamento no espaço delimitado para o movimento, e com movimentos nas três cinesferas e níveis (Laban, 1978) gerando um ar de fluidez e continuidade de movimento. O uso da palavra veio como um complemento do movimento, por vezes relatando sensações e memórias, permitindo uma percepção clara do que se estava comunicando e expressando uma vontade de explorar.

Outra forma de criação que Maria já utilizou nos seus processos, foi a criação a partir de ações encontradas em obras literárias. Inspirada em Grotowsky e seu livro “Em busca de um teatro pobre” (1987), Maria se baseou em ações e as transformou em movimento de dança. Também transformou os movimentos que foram inspirados em ações, em uma composição coreográfica. Para isto, juntou as experimentações separando-as por cenas, as quais trocavam quando havia troca de ações. Trouxe também ações com objetos e a relação com os mesmos para dançar, procurando a percepção com o corpo e evitando representar. Utiliza a respiração como forma de entrar no trabalho e a conexão com seus ancestrais, principalmente as mulheres.

Maria é diretora do grupo Tatá¹, projeto de extensão da UFPEL, do Núcleo de Dança Teatro, e no qual dancei, desde 2018, no espetáculo “Quando você me toca”², dirigido por ela. Neste trabalho aparece novamente a questão da relação,

¹ grupotata.blogspot.com

² Quando Você Me Toca - versão em vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=ZprOc0UJvQ4>

mas não só da relação com os/as participantes do processo, mas também para com o tema. Para a concepção da obra, pensou questões referentes ao toque, como por exemplo: Quais são as relações envolvidas no toque? Assim foram se escolhendo diferentes pontos de vista sobre o toque, sentimentos e reações envolvidas no assunto, pondo este em relação também com os/as dançarinos/as-intérpretes-criadores do grupo. Então, como diretora, ela usou o método de experimentação e a partir das relações, criar, escolhendo o material após esta etapa. Como Maria explica na entrevista, o processo dela se dá na relação. Por isso, se constrói a partir das propostas dos/as participantes através dos estímulos dados por ela. Este foi o método que utilizei também em Montagem de Espetáculo II, vindo de referências da Maria entre outros/as professores/as do curso. Assim, a partir do que surge das experimentações é possível criar e compor cenas, separadamente a partir dessas relações, e como ela explica, o último que faz é juntar as cenas, fazer a costura da obra. Ela ressalta algo interessante, que gosta de deixar aspectos da obra para subentender, e não dar tudo pronto. Isto contempla a ideia do papel do/a espectador/a, concordando com Theresa Rocha (2016, p.28) na ideia de que as chaves não estão dadas de antemão, quem completa a obra é o público, por mais que esta tenha um sentido para o/a artista, o olhar do público é o que vai dar a interpretação final da obra, enfatizando a importância da relação.

Maria afirma que de fato existe relação entre o processo criativo pessoal e a docência. Mas quando, durante a entrevista, foi solicitado explicar com movimento, ela achou difícil ter que dançar as semelhanças e diferenças, logo disso, afirmou novamente que pra ela o centro é a relação. Após as visualizações realizadas na primeira parte da entrevista, perguntas convencionais foram feitas e gravadas em forma de áudio, já sobre as visualizações, existem vídeos gravados com o celular, este registro está entre os anexos em um link com acesso restrito.

Durante as perguntas me surpreendi ao conhecer as referências de Maria, eu achava que ela iria responder, Laban, viewpoints, contato-improvisação, etc., pois, são muitos dos métodos que inclusive conheci através dela. Mas, ela disse que eram só técnicas que chegaram depois pra ela, então citou como suas referências, novelas, leituras de detetives, um filme chamado "Hair", grupos de teatro que participou e outras literaturas. Ela sugere que a chave para criar é ver muito espetáculo, muita leitura e o máximo de vivências que envolvam as artes.

Maria recomenda trabalhar variações, durante a criação, para construir significado. “Encontrar maneiras de dizer aquilo (tema) em movimento”, sendo para ela o desafio sempre a base de um processo criativo. E para dialogar com o desafio ela pensa em tarefas de movimento para criação de scores. Por falta de tempo, e porque tinha se estendido bastante as duas primeiras partes da entrevista, decidimos deixar a parte três para outro dia, e finalmente não foi concluída este momento, por vários motivos. Chegando a conclusão com minha orientadora de que não seria necessária, se chegou até onde deu.

Vale a pena ressaltar que não segui uma regra para as anotações no meu diário, nem uma lógica de análise padronizada, o meu foco foi ouvir o que cada um dos/as professores/as tinha para aportar a partir das provocações e assuntos colocados nas dinâmicas e perguntas. Como explica Brass Hassman (2015), uma das características de um/a pesquisador/a performativa é que evita as limitações de metodologias padronizadas, permitindo assim, deixar mais espaço para a criatividade e dando um caráter pessoal para a pesquisa. A escolha desta metodologia deixou o processo criativo deste trabalho fluir sem um padrão pré-estabelecido para a análise das entrevistas quanto à espontaneidade das minhas anotações. Rocha em sua escrita poética e contemporânea diz: “Sou uma habitual colecionadora de coisas, pela escrita. Sem metodologia qualquer que me seja dada a priori, recolho notas diariamente. Sou também, por isso, contumaz colecionadora de cadernos.” (ROCHA, 2016, p.38). Ela também chama o diário de bordo de: “Caderno/anotatório: suporte dramaturgico em aberto”. Assim, o diário é um suporte incompleto que nos ajuda a completar-nos. Também se constrói desta forma a análise, por ter optado por deixar em aberto as respostas, permitindo que cada professor/a se expressasse conforme o que interpretou do assunto. Desse modo, esta análise é resultado das minhas reflexões no diário de processos e das respostas não padronizadas dos/as meus/minhas entrevistados/as.

A segunda entrevista que realizei foi com o professor Alex de forma remota. O professor contou sobre um processo criativo seu, chamado “Ritual do tempo”, o qual tratava sobre o passar do tempo. Me chamou a atenção pois percebi a proximidade com o tema de minha obra, a temática da morte, a qual acredito ter relação com o passar do tempo. Ele contou que usou como elemento cênico areia da praia para simbolizar a passagem do tempo, depois, na parte prática das

visualizações, improvisou alguns movimentos relacionados. Vendo ele se movimentar, me lembrei de um relógio de areia, que a gente vira até cair toda a areia, e logo desvira novamente. Assim, num segundo momento, a movimentação do professor fez parte do meu processo criativo na videodança. Ele não tinha registro desse solo, me deixando curiosa para assistir o trabalho.

Alex não utilizou a voz, apenas movimentos, dando conta claramente de comunicar o necessário apenas com a linguagem corporal. A movimentação dele era lenta e controlada, com predominância de braços, muitos movimentos que pareciam de mimo corporal, comentando depois que tinha feito treinamento de mimo. Também utilizou os três níveis, baixo, médio e alto, e se movimentou pelo espaço, que era pequeno, aproveitando também para interagir com a parede. O professor falou mais da obra do que do processo em si, pelo menos durante as visualizações. Uma coisa que achei muito interessante e me identificou enquanto professora, é que ele traz elementos interdisciplinares das Artes para contribuir tanto na criação quanto nas suas aulas. Poesias, desenhos, textos, estimulam os processos de criação, assim como também são utilizados no final das suas aulas. Por isto, podemos dizer que a interdisciplinaridade nos apresenta uma maior liberdade de atuação, tanto para a pesquisa quanto para o ensino. Heitor Leis diz que “A busca pelo conhecimento não pode excluir a priori nenhum enfoque (LEIS, 2001). O que interessa é o avanço do conhecimento através de suas diferentes manifestações.” (LEIS, 2005, p.9) Lembro de uma aula de Análise de Movimento II, ministrada pelo professor Alex, na qual ele levou argila para a gente trabalhar, provocando a fala sobre a técnica de contato-improvisação que tínhamos praticado previamente. Eu, como sou também artista plástica, formada em Buenos Aires na Escola de Belas Artes “Manuel Belgrano”, gosto muito de misturar as áreas sempre que possível nas minhas aulas, por isto me identifico bastante com esta metodologia.

Nas suas aulas, e segundo ele mesmo, Alex trabalha com criação coletiva e individual, propondo desafios, tarefas de movimento a partir de estímulos, memórias, etc. Ele se vê diferente como professor que como diretor ou dançarino. Como professor ele se acha mais rígido, pois entende que conforme o local de ensino devem se seguir determinadas regras e ele se coloca um pouco mais distante dos alunos para poder ocupar o lugar de observador e assim potencializar os processos

tanto individuais como da turma. Já como diretor ele é mais brincalhão, mais solto, e como dançarino assume que seu processo criativo é algo caótico (parafrazeando ele mesmo).

Para o professor o tema de uma criação tem que ter relação com o/a outro/a. Para ser escolhida para um processo, a temática deve ser algo que o mova e lhe desperte a vontade de fazer os outros refletirem sobre tal assunto.

Respondendo a uma das questões da entrevista, que pede para listarem as etapas de um processo criativo, Alex explica a importância, ao iniciar um processo que ele dirige, de sensibilização e discussão sobre o tema, escuta-se a ideia de todos/as, e se experimentam matrizes de movimento a partir de estímulos e desafios, individuais, em dupla, trios ou grupais. Ele leva também trechos de coreografias prontas para dançarinos aprenderem. Depois, seleciona movimentos, brinca de juntar, repetir, etc, até chegar na montagem coreográfica e montagem cênica, decidindo local onde será realizado o espetáculo, música ou não, intenção. E finalmente faz a limpeza da obra, polindo detalhes. Enquanto ele falava sobre essas coisas, eu visualizava uma similaridade no meu processo criativo na montagem e percebendo como vão se dando estas etapas na ordem de cada um, como um processo subjetivo. Não se pode esquecer do figurino, da divulgação e o feedback ou debate com o público. Ele acha importante escolher bem os elementos de cenas, pois ajudam a expressar a ideia, mas é importante que tenham um sentido, e não colocá-los somente por gosto estético, tem que se perguntar: sem esse objeto consegue-se dançar? A cena teria sentido mesmo sem ele? Se a resposta for sim, então esse objeto não é necessário. Sobre a maquiagem e o figurino podemos dizer algo similar, em relação à importância do sentido de ter estes elementos na obra. Alex propõe olhá-los como outro corpo que dança.

Alex contou que foi aluno da primeira turma do curso da UFPEL, em 2008, nessa época era Dança e Teatro juntos, e tinha um só professor, uma vez por semana, as referências eram mais do teatro naquela época. Como suas referências ele cita Pina Bausch, Rudolf Laban, Klauss Vianna, Augusto Boal, entre outros/as. E no campo pedagógico a Strazzacappa, Isabel Marques, Paulo Freire.

Na terceira parte da entrevista o professor deixou vários aportes interessantes para a construção da minha obra, que naquele momento ainda não tinha sido definido que seria videodança. Alguns foram utilizados e outros não por

falta de tempo, mas ficaram registrados para outras oportunidades. Um dos exercícios para criação de movimentos que ele propôs foi imaginar os pés como raízes, e se movimentar a partir dessa base, depois um dos pés sai do chão, dando sequência nas possibilidades de experimentação. Outro exercício, um pouco forte, com esta temática em questão, a morte, é dançar dentro de um caixão, ou caixa se não tiver, trazer a sensação de claustrofobia, e por último um exercício de improvisação mais livre com alguma música melancólica que insinue morte, criar movimento a partir dessa palavra: morte. Algo interessante que ele sugeriu foi o uso da caveira e roupas leves como uma túnica, também uma maquiagem com uma linha preta atravessando o rosto, simbolizando alguma passagem.

A entrevista seguinte foi com a professora Xanda. O processo criativo dela é de caráter intuitivo, e se desenvolve na medida que as coisas vão acontecendo. Ela utiliza *scores* (tarefas de movimento). Nas palavras dela própria, seus trabalhos seguem uma “lógica onírica”. Enquanto o processo está acontecendo ela tem sonhos com o trabalho, e esses sonhos revelam informações criativas. Mas esta intuição só funciona quando ela está inteira no trabalho, e sua função é traduzir as ideias do mundo onírico para o mundo real. A professora utiliza movimentos sentidos, vindo da experimentação, ela inclusive fala que para ensinar ou dirigir um processo criativo precisa que este passe pelo seu corpo primeiro, pois as coisas tem que estar acontecendo primeiro dentro da gente, experimentando primeiro nela mesma para ver se funciona. Assim, a metodologia de criação dela é experimentar, logo anotar ou desenhar o que funcionou da experiência, processando isto várias vezes até selecionar movimento, até que as sequências apareçam. Por isso, pra ela tem bastante importância seu caderno de prática. Xanda faz uma imersão tão profunda no processo que não se preocupa com o resultado, aceitando que este pode ser ruim, mas ela diz que acontece, porque o que importa é o risco do processo.

Xanda utilizou movimentos pequenos, mais associados a complementar sua fala, com predominância de movimentações das mão e com bastante uso da voz. Na maioria das experimentações corporais ela utilizou como principal meio de expressão a fala improvisada e o movimento como um complemento dessa improvisação com palavras, exceto na primeira visualização onde trouxe movimentos bem sentidos da sua pesquisa sobre a conexão “boca-vagina”, estes

eram movimentos que ela já tinha pesquisado no seu processo. Para a criação ela se pergunta quais são as questões de movimento que aparecem, e cria a partir disso e de imagens. Diferentemente da Maria, que fala da importância das variações, diz que às vezes busca a monotonia, dependendo da intenção e do que ela quer no momento em cada processo. Segue uma lógica não linear, sem uma ordem estabelecida. A Xanda propõe, assim como Maria, assistir muitos espetáculos para ter repertório de criação. Após um processo criativo ela gosta de fazer um ritual de agradecimento, como forma de valorizar o privilégio que é ser artista e poder viver da arte no tempo atual. Ressalta também que não cria movimentos, mas estes aparecem.

Para ela, assim como para o professor Alex, existe uma diferença em como se coloca em aula e no seu processo criativo, pois, para suas aulas, pensa nos desejos dos seus/suas alunos/as, tendo a preocupação de monitorar a prática e despertar o senso criador destes/as alunos/as. Ela sustenta que na aula e numa criação os objetivos são diferentes, na aula quem cria são os/as alunos/as e no processo os dançarinos/as.

As referências dela vão mudando, mas fazendo uma linha do tempo inicia com Eugenio Barba, com questões interdisciplinares e conexões entre Dança e Teatro, Performance Art, Débora Hey (Judson Church) e seu livro "Meu corpo o Budista", Jackeline Smith Autard, Demian Jalet, Pina Bausch (mas hoje em dia não mais), o grupo Peeping Tom, entre outros.

Na terceira parte da entrevista, ela propõe primeiro experimentar no meu corpo, vida e morte, o que acontece a partir disso, propõe imagens da cobra que come o próprio rabo, e relação com o infinito, bem como também trabalhar a partir de algo que me dê medo, trabalhar o oposto. Ela foi falando e criando exercícios, improvisando essa criação, sugeriu também a imagem de um grão de areia, do pó de estrela, relação com o universo, a palavra "noite" e sugeriu como figurino o corpo nú.

A última entrevista foi com a professora Deca de forma virtual. O seu processo criativo começa pelo meio, ele vai se construindo, por isso ela diz que é uma pesquisa na prática. Ela, assim como Maria, vê uma maior possibilidade de criar na relação com os/as outros/as, usa bastante improvisação e cenas abertas. Deca chama seu processo de "rizomático" pois não tem um início nítido. Usa como

exemplo um processo que começou experimentando figurino, logo passou para a experimentação de movimento, escolhendo sequências de quatro movimentos, experimentando cheiros para estimular a memória corporal, e outras estratégias para despertar a criatividade. Ela tem em seus processos criativos uma predisposição a olhar para o espaço e dançar em relação a este, isto vem da sua formação como arquiteta.

Segundo Deca, existe um paralelo entre o processo criativo em aula e na criação artística e é justamente a relação. Mas também aponta uma diferença, a aula, pra ela, é mais linear, existe um passo a passo, já o seu processo criativo é uma pesquisa que vai sendo construída pela própria prática.

Para explicar a similaridade, entre processos criativos em criação pessoal e em docência através do movimento, ela dançou com um objeto para simbolizar a relação com o outro, achei uma solução excelente e muito espontânea do momento e contexto na hora da entrevista. O espaço onde ela estava era pequeno, mas ela explorou este espaço, inclusive interagindo com alguns elementos do lugar, utilizou movimento com cinesfera grande principalmente, mas também média e pequena, assim como os três níveis, e variações de qualidade de movimento.

O processo criativo para ela começa, também, a partir de um incômodo, e tenta potencializar o que tem, olha o espaço e experimenta a partir das possibilidades deste local. Tem preferência por espaços urbanos, e traz como exemplo experimentações feitas com o projeto que ela coordenava “Caminhos da dança na rua” na Praça Pedro Osório e no calçadão, no centro de Pelotas, onde os integrantes interagiam com as pessoas que passavam, experimentavam possibilidades de movimento nos bancos da praça, e estavam abertos/as às questões que surgissem no processo na relação com o espaço e com os/as outros/as.

Ela mencionou algumas referências como Cena 11, Márcia Strazzacappa e sua performance de clown, Luciana Bortoletto (hai kai), elementos de Lenora Lobo, entre outras como a Berê Fuhro Souto, uma das suas professoras que também foi minha primeira referência de dança contemporânea.

Na visualização três, Deca deu várias ideias interessantes, que vão ao encontro com a ideia que trouxe na Montagem de Espetáculo (mesmo ela não tendo visto) que é a questão da morte em relação à natureza. Ela propôs, para entender a

relação com a morte, o processo que acontece numa composteira, as minhocas, húmus e a terra onde se planta. Também trouxe a ideia de transformações a partir de elementos da natureza, utilizando por exemplo uma folha seca, sentir a textura, o peso, mexer-se como se fosse essa folha, isto pode ser aplicado a outros elementos da natureza como areia, água etc. Outra ideia é a partir da imagem de pássaros como seres capazes de transportar vidas, podem fazer nascer e morrer e acessar vários lugares. Por último sugeri experimentar movimento e pausa, utilizando esse contraste; achei excelente essa ideia para simbolizar vida e morte. Ela recomenda um figurino com cores verdes, ligado a natureza e a utilização de elementos cênicos como terra, folhas, plantas e luz cálida. Sugeri assistir vídeos de dança Butoh de Kazuo Ohno, Ana Medeiros e Lako, assim como de Luciana Bortoletto.

Assim, finalizei as entrevistas com vontade de realizar muitas mais, pois me trouxeram um aprendizado riquíssimo, e um entendimento mais profundo do meu próprio processo criativo. Por ser algo subjetivo, sempre tive a curiosidade de saber como outros/as pensam a criação, quais são os percursos a seguir e confirmo, após as entrevistas, que cada artista tem seu processo e traça seu caminho, mesmo com referências similares, as escolhas são algo muito pessoal. Foi muito emocionante ver meus/minhas professores/as dançarem e se entregarem ao processo que estava se propondo. Desta forma, pude vê-los/as no lugar que nos provocavam em aula, colocando em prática muito do que aprendi em suas aulas, foi interessantíssimo e sinto que completou e aprofundou muito meus aprendizados.

2.3 Videodança

Aqui, apresentam-se em três subcapítulos, as etapas da obra artística que surgiu do processo criativo guiado pela prática, vivenciado para esta pesquisa que trata sobre processos criativos na dança e na docência. Para isto, foram utilizados os resultados das entrevistas a modo de dialogar com esta experiência artística, assim como com os conhecimentos prévios. Mostra-se aqui o encadeamento e as reflexões que surgiram a partir deste estudo.

2.3.1 Pré-produção da obra

Desde o início tive vontade de realizar alguma produção artística para este trabalho, sentia que não estaria completo sem esse processo. Desta forma, trouxe a proposta como parte da pesquisa guiada pela prática, para distinguir este trabalho de outros processos criativos, como foi o caso da minha montagem de espetáculo. Desta vez, a obra dialoga com a teoria. Vemos que:

Isto significa que a prática artística é diferente da prática artística como pesquisa acadêmica. Nesse momento vale a pena lembrar da própria definição de pesquisa, que se configura como uma atividade que tem a finalidade de investigar algo para a descoberta de novos conhecimentos, quaisquer que sejam eles. (FERNANDES, LACERDA, SASTRE e SCIALOM, 2018, p. 10)

Então, em diálogo com a metodologia guiada pela prática e com o tema dos processos criativos, e as entrevistas, fui definindo algumas questões iniciais. Por exemplo, sabia que seria uma releitura da minha montagem de espetáculo, mas desta vez seria um trabalho de autodireção mantendo a temática da morte, no sentido cíclico. Para isto Gatti (2012, p.2) disse: “nesse sentido, (re)-ler, (re)-criar e (re)-interpretar obras poéticas, abre para ‘um pensar mais uma vez’, dando a possibilidade de desdobrar e reconstruir num outro contexto com novos sentidos.” Não tinha definido como seria feito exatamente, preferi deixar em aberto, e deixar que o próprio processo mostrasse o que seria necessário, focando primeiro nas entrevistas e deixando-me levar por elas até algum insight para o início da criação. Como acontece na Practise as Research (PaR) ou prática como pesquisa que “na verdade, colocar a prática artística no centro da pesquisa é a condição mesma da PaR³; a prática conduz o processo.” (FERNANDES, LACERDA, SASTRE e SCIALOM, 2018, p. 8).

Após as entrevistas, já em TCC2, surgiu a ideia de fazer uma videodança⁴, pois seria algo interessante após severos tempos pandêmicos onde se potencializaram tanto os recursos tecnológicos. Desta forma, procurei trazer um olhar contemporâneo para a área de dança, correspondente ao contexto presente e a força da hibridização da arte e o audiovisual eminente. Segundo Aires:

³ Practise as Research

⁴ VIDEODANÇA /- A final de contas... O que é a morte? / Parte II
<https://vimeo.com/721479778/2a7f271335>

A videodança é um emaranhado de pertencimentos que o corpo percorre em seu movimento e que se hibridiza à dança e ao audiovisual, pressupondo igual importância tanto para o movimento quanto para a tecnologia. A videodança tem entre suas inúmeras potências, a capacidade de lidar com processos de continuidades e descontinuidades de espaço e tempo, dilatando concepções tanto da palavra coreografia, quanto da ação do corpo em presença cênica. (AIRES, 2021, p.25)

A videodança tem também outras vantagens como possibilitar tanto mudanças de cenários, permitindo criar ambiente que ajude a falar e a dançar junto com o corpo, permitindo, também, ser assistido de forma assíncrona e sem limite de vezes, tendo um alcance maior. Além disso, “tempo e espaço são dois elementos-chaves para a criação audiovisual e, em nosso caso, em videodança, que são esculpidos primeiro pela captação/ação da imagem pela câmera e depois pelo processo de edição.” (ARRIECHE; FACHEL, 2021, p.42)

Desse modo, foi decidido que o audiovisual seria um ótimo recurso, e seria útil para também ganhar tempo, o que depois se revelou como sendo um trabalho bastante complexo. Tive poucas experiências prévias de videodança achando que seria mais simples do que uma apresentação presencial, mas, na prática, aprendi que videodança é um processo que requer dedicação, principalmente na construção dos roteiros, antes e depois da obra, ou seja para a gravação e a edição da mesma. Como explica Aires (2021, p. 25), “a videodança se elabora em um serviço de pré-produção, produção e pós-produção, sequência essa absorvida do universo audiovisual.”

Logo, esta pesquisa guiada pela prática, me surpreende a cada instante, apresentando-me novas necessidades que me levam a buscar formas de resolvê-las e, assim, aprofundar cada vez mais na pesquisa, o que está me trazendo um forte aprendizado e contribuição para meu caminho como artista-professora-pesquisadora. Como explica Brad Haseman (2015) no Manifesto pela pesquisa performativa, os/as Pesquisadores/as guiados pela prática iniciam a pesquisa pelo entusiasmo da prática e não a partir de um problema específico pré-estabelecido. É algo desregrado, mais livre, e não se sabe exatamente no que vai dar, mas há algum interesse nesse caminho e a ideia é ir descobrindo como a pesquisa se torna interessante com os resultados da prática, seria algo similar a uma improvisação em pesquisa, por isso acho que tem muita relação com a dança e principalmente com processos criativos.

Assim, esta pesquisa me ensinou muito, inclusive a como fazer uma videodança. Mesmo não sendo minha intenção inicial, foi algo necessário que veio como resultado desta característica intrínseca da minha metodologia de pesquisa, que é a construção do processo conforme o andamento do mesmo. Aires (2021) explica também que:

Algo que o leitor interessado na criação em videodança vai inevitavelmente precisar é se aventurar na descoberta do desconhecido, seja ele aquele que possui formação ou conhecimentos da linguagem do audiovisual e que desconhece as poéticas do corpo e a corporeidade gerada pelos corpos dispostos ao fazer videodança, seja aquele bailarino/coreógrafo/diretor que desconhece a linguagem audiovisual, seus equipamentos, luz, enquadramentos, planos, movimentos de câmera e recursos de edição de imagens. Na criação em videodança algumas figuras, expertises e padrões precisam esgaçar suas fronteiras e contaminar/contagiar seus horizontes de ação(...) (AIRES, 2021, p.26)

Neste momento de novos desafios, eu e minha orientadora decidimos chamar a professora Rebeca Recuero para auxiliar na construção desta videodança. Eu tinha dividido já as cenas e começado a traçar o caminho da pesquisa de movimento relacionando-a com as entrevistas, tanto com a terceira parte da mesma quanto com algumas anotações que realizei durante as entrevistas que pudessem vir a contribuir, desde observação de qualidade de movimento até frases, exercícios, entre outras coisas. Assim, criei algumas dinâmicas relacionadas com as entrevistas e com minhas vivências como diretora, para criar e experimentar sequências de movimento correspondentes a cada cena.

A partir desta compreensão, a experiência artística poderia ser caracterizada como uma vivência de um percurso/trajeto de invenção/inventividade, onde não há uma predeterminação do caminho a ser percorrido, mas a disponibilidade para o risco de construí-lo durante a própria caminhada. (AQUINO, 2011, p.2)

Idealizei a obra com o conceito de ciclo, ou seja, algo que começa e termina para logo recomeçar, que não tem início nem fim, é cíclico. Esta ideia veio se construindo desde a montagem do espetáculo. Assim, pensei em algumas cenas que dessem sentido ao ciclo da vida. A primeira surgiu com a intenção de simbolizar o nascimento, depois vem o desenvolvimento da vida e o passar do tempo, seguido da morte e assuntos que rondam o tema como o medo da morte; por último, desde uma perspectiva cíclica, uma cena final de renascimento, que é um renascimento carregado de “saber de experiência” (BONDÍA, 2002), pois cada morte deixa

consigo uma transformação profunda seguida de aprendizado, por isto renascimento.

Para a cena 1, pensei movimentos que estivessem relacionados ao nascimento, ao crescimento de uma planta, desde a semente até as folhas (exercício parecido ao feito em aula com Deca durante o curso na disciplina de Expressão Corporal), pensei também em Maria Fux⁵ (1983), que traz a ideia de imaginar-se no ventre da própria mãe, e pensar como eram os movimentos que fazíamos aí dentro, que movimento fizemos para nascer? Esta artista foi referência para minhas aulas de Estágio e do Programa de Residência Pedagógica Núcleo Artes, ao qual participei. A ideia de Fux, me levou a pensar também movimentos relacionados ao parto, a ação de parir, trazendo aqui o ponto de vista que Maria Falkembach apresentou durante a entrevista, de criar movimentos a partir de ações presentes numa obra literária, por exemplo. Assim, em torno de um tema surgem muitas provocações possíveis, basta se colocar em processo com a própria obra, se conectar com o mundo subjetivo que nos leva a criar, descobrindo formas próprias e emprestadas de criação. De alguma maneira, poderia dizer que para mim criar é colocar nossas marcas ao que já existe, organizando isto de forma poética a partir de nosso olhar e da experiência que carregamos. Criar coreograficamente envolve vários processos, por isto:

Esta compreensão coloca a coreografia como um espaço de criação artística. Dela fazem parte o experimento, o processo, bem como todas as ações necessárias para a construção de um artefato de dança. Para isso, a construção de uma coreografia exige do artista um domínio dos elementos estéticos em relação ao corpo em movimento. (ALMEIDA, 2019, p.34)

Por isto, todo o conhecimento técnico prévio auxilia na construção do processo e no diálogo com as linguagens em questão. Para isto: “Prodanov e Freitas (2013) lembram que “pesquisa não é só um procedimento realizado para a fabricação de conhecimento, mas é também um procedimento para a fabricação de aprendizagem.” (PRODANOV; FREITAS *apud* FERNANDES; LACERDA; SASTRE; SCIALOM, 2018, p.10)

⁵ Dançarina e coreógrafa Argentina, criadora do método *Danzaterapia*, especializada em trabalho com pessoas surdas e com deficiências. Ela disse, “todos podemos dançar”, cada um dança com o que tem. <https://fb.watch/dy-NEv9CP7/>

No meu caso, assim como o professor Alex, meu processo criativo também é caótico e não linear, se visto de fora, mas pra mim vai se construindo, completando-se em si mesmo e tomando forma, acontecendo paralelamente várias etapas do processo. Desta forma, “segundo Morris (2005), a criatividade apresenta fatores abrangentes que funcionam como uma sucessão de etapas, que podem ou não ser lineares: “[...] attentiveness; engagement, intent; and the material of discipline [...]”. (MORRIS *apud* MARQUES e XAVIER, 2013, p. 5) Por isto, quando comecei a pensar dinâmicas que me colocariam para criar movimento, precisando ser objetiva por falta de tempo, não poderia me dar ao luxo de experimentar sem foco, dessa forma, enquanto criava os exercícios, senti necessidade de saber quais músicas iriam fazer parte do processo para já incluí-las na criação. Assim, fui criando de forma não linear ou caótica, mas atenta ao andamento do processo.

Procurei algumas músicas na internet e selecionei as que achei que tinham relação com a qualidade de movimento que desejava, entre elas escolhi uma música de Paco Ibañez, “*La nana de la mora*”, que é uma música que eu ouvia quando criança e lembro que tinha medo dela, acreditando que, poderia criar um clima interessante, por isso pensei usá-la para simbolizar o medo da morte. Mas, veio depois a questão dos direitos autorais. Dessa forma, duas pessoas me ajudaram e criaram uma trilha acorde com meu roteiro, que ainda estava se construindo no momento. Para isto, expliquei a intenção que procurava para cada cena, ou seja, o clima que queria criar, para, dessa maneira, a trilha ser mais um elemento de diálogo com a temática em questão.

Enquanto isto, já tinha em mente os possíveis locais, e o cemitério foi sem dúvida escolhido, pelo que fui e tirei fotos dos possíveis espaços para a cena. Gosto do cemitério de Pelotas, pois tem natureza ao redor dos túmulos, o que me passa um ar mais orgânico para a ideia da morte e de entendê-la como algo natural. Como disse a frase de Visakha Devi Dasi no livro “*Vedas, segredos do oriente*”:

O que existe de mais espantoso?, perguntou-se certa vez a um rei sagaz. “o que existe de mais espantoso”, o rei respondeu, “ é que embora todos saibam que estão destinados a morrer, exatamente como seus parentes e amigos morreram, ninguém se prepara para a morte. Todos agem como se fossem viver para sempre. (PRABHUPADA, 2013, p.143)

Ou seja, sermos conscientes deste processo que nos chegará um dia, inevitavelmente.

A minha intenção era realizar no cemitério uma cena no horário do pôr-do-sol seguido do anoitecer, simbolizando a morte do dia. Ao mesmo tempo, para ter uma cena de dança com fogo em cima do túmulo, referente à ideia de transformação. Porém, isto não foi possível, somente consegui autorização no cemitério até as 17h, e com algumas restrições, pelo que tive que adaptar minha ideia. Num primeiro momento pensamos que seria possível no Parque da Baronesa, no Bosquezinho, mas também não é permitido fazer atividades com fogo naquele ambiente, então regresssei para Barro Duro, na praia, onde seria filmada a cena 1 e 4, de nascimento e renascimento. Assim, tive que adaptar o que quero ao que tenho, novamente como a professora Xanda parafraseou Débora Hey na orientação de montagem e durante a entrevista. Para isso, foi criada a conexão entre o cemitério e a praia, através do crânio como elemento cênico conector, e do qual ia me afastando para entrar na parte da transformação, com o elemento fogo. Aproveitei as vantagens da videodança e a possível edição para criar soluções improvisadas a questões de tempo, espaço ou imprevistos que fogem de nosso controle, concordando com Arrieche e Medeiros:

E aqui me alinho à Iomana Rocha em reconhecer a potência dos recursos “gambiarrísticos”, “como alternativas interessantes para [...] transpor ideias de forma poética, criativa e funcional, num contexto de poucos recursos, equipe reduzida, tempo apertado” (2017, p. 64). (ARRIECHE e FACHEL, 2021, p.41)

Paralelamente, veio a necessidade de fazer um roteiro detalhado (Apêndice 5), para facilitar a gravação, e dar um ar um pouco mais profissional ao processo, me permitindo mergulhar nos recursos do audiovisual em construção. Dessa maneira, tive uma aula intensiva de roteiro para videodança com a professora Rebeca e aprendi nomenclaturas de planos, ângulos, movimento de câmera, que embora não eram estritamente necessárias, fiz questão de me desafiar a usá-las a modo de facilitar a comunicação, bem como para incorporar novos conhecimentos. Foram excelentes estas ferramentas para economizar tempo e sermos mais precisos/as na hora da gravação. Na construção do roteiro, foi necessário desenvolver um olhar mais cinematográfico e ir imaginando cada instante da cena. Um trabalho demorado, mas que valeu a pena e simplificou os passos seguintes.

O processo criativo da videodança se deu em um tempo curto, aproximadamente dois meses desde a decisão de utilizar este formato. Assim, as ideias foram surgindo enquanto os ensaios iam acontecendo, definindo sequência e intenções de movimento. Entraram elementos cênicos, como o crânio, sugestão do professor Alex e elemento que acredito ter muita relação com o assunto, também a utilização de algumas ferramentas do mundo circense que são elementos que tenho no meu acervo de habilidades, relacionando o fogo, e o swing, que é uma dança com fogo no mundo circense, com a ideia de transformação, de mudança. Desde um olhar budista pode-se entender a morte como a não-morte, ou seja, não existe morte nem nascimento, existe a transformação e esta é um pouco a ideia cíclica de como é pensado o tema desde o início da sua concepção na montagem do espetáculo, Thich Nhat Hanh (2001, p.165) explica isto com o seguinte exemplo: “se queimamos uma folha de papel, ela se transforma em fumaça, se desaparecesse, para onde iria?” Então a morte não existe desde esse ponto de vista, o que existe é a mudança de forma.

Também durante o percurso surgiu a ideia de inserirmos o tecido vermelho com 18 metros, o qual utilizo no circo na realização das acrobacias aéreas, para simbolizar o fio condutor da vida ao longo do tempo. Início me desenrolando dele, como se ele fosse um longo cordão umbilical, por isso está amarrado a mim em torno do abdômen, e finalmente volto me enrolando através do mesmo. Este cordão como uma metáfora do caminho da vida, até chegar à morte, onde a enfrento frente a frente, utilizando, para isto, o crânio como elemento cênico e o local do túmulo, simbolizando não somente a morte física, mas a morte em vida, de momentos, ciclos e mudanças que nos acontecem em vida, mas representam mortes e renascimentos de nós mesmos/as. Me afastando da morte, danço a transformação até o renascimento, onde conservo um elemento (luvas) que simboliza o aprendizado após a experiência de vida e morte. Desse modo se construiu meu roteiro, fui colocando conexões e reflexões em movimento, imaginando as tomadas que queria filmar para realizar a conexão entre as imagens. Um desafio, pois pouco conhecia do assunto, mas, ao mesmo tempo, um processo muito rico de aprendizado e que enfatiza a profundidade da prática como pesquisa neste trabalho, no sentido de imersão no processo. Desta forma, isto fortalece a formação como

artista-professora-pesquisadora porque me permite ir além da zona de conforto e me colocar em processo.

O autoconhecimento se afigura importante tanto na formação quanto na prática atual do artista-pesquisador, propiciando-lhe redescobrir suas potencialidades e perceber como se está a transformar a cada dia. O que para nós é significativo tanto na Arte do Movimento quanto na Prática como Pesquisa é que ambos proporcionam esse autoconhecimento, e, ao mesmo tempo, só funcionam através dele. (FERNANDES, LACERDA, SASTRE e SCIALOM, 2018, p. 5)

Este processo de autoconhecimento só acontece na prática, se colocando no risco, vulneráveis às voltas do processo e abertos/as a aprender a lidar com o que se apresenta. Como disse Passos e Zimmermann (2011, p.2), “a criatividade é sempre o resultado da tensão entre a espontaneidade e as limitações.”

Em pouco dias também, resolvi a questão do figurino. Já com uma ideia concebida, solicitamos ajuda da Larissa Martins, a figurinista da UFPel, e criamos a ideia de um vestido com capuz o qual me inspirei numa referência da videodança *Painted*.⁶, usando embaixo do mesmo roupas beges. Finalmente, adicionei uma camisa branca, com tons beges para a parte logo após o nascimento da cena 1, na areia, simbolizando o início da vida, com a ideia de que nascemos desnudos/as e, em seguida, estamos vestidos/as, seguindo a sugestão da professora Xanda de utilizar o nú para o figurino, numa perspectiva parecida.

Neste processo caótico, enquanto iam se gestando as partes da obra separadamente, continuava minha pesquisa de movimento vinda de conexões com as entrevistas, pensando elementos que gerassem contrastes, pausas, como ideia de morte, fazendo-me perguntas, entre outras coisas. Para isto criei uma folha com anotações (Apêndice 6) do que achei interessante das entrevistas e que tivesse relação com meu processo criativo, selecionei o que servia pra mim no momento e o que seria interessante como material para outro processo. Como disse Rocha:

Cadernos podem ser anotários de alguém que estabelece um dado percurso e vai recolhendo recados, pequenas iscas de um pensamento-composição, constituído, do mundo e ali, um imaginário que se produz pela justaposição qualquer dos dados, admitindo a indeterminação e o não-saber como autores de uma composição em aberto. (ROCHA, 2016, p.38)

A partir disso, fui criando e selecionando movimentos durante os ensaios, para cada cena, trazendo já um olhar audiovisual para o movimento, que é bastante

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Pd2KM3qjcKk>

diferente do que uma criação voltada para o palco, pois na videoarte há outros elementos que falam por si só. Aqui me refiro ao cenário, pois senti que deveria dar espaço para o cenário vivo se expressar por si próprio, que já trazia uma riqueza visual, possibilitando um ritmo particular na obra. Ao me entregar para a linguagem audiovisual fui conseguindo soltar a criatividade na dança focando nas necessidades e recursos do momento:

Nachmanovitch (1993) ressalta que a existência de regras ou de estrutura na improvisação desencadeia a espontaneidade do artista, pois elas estimulam a intensidade do processo criativo. O compromisso com um conjunto de regras liberta nossa criação e a faz atingir uma profundidade e um vigor que de outra forma seriam impossíveis. (PASSOS e ZIMMERMANN, 2011, p.3)

Enquanto tudo se aprontava paralela e complementarmente, o dia da gravação estava chegando. Foram semanas bem corridas, principalmente a anterior ao dia da filmagem.

Para as filmagens, estive um amigo em um dos dias, o mesmo que editou o vídeo, e um estudante de cinema que conheci por coincidência, no dia que me dei conta que precisava de mais alguém para filmar, completando, assim, a equipe necessária.

Dessa forma, o dia agendado para a gravação chegou.

2.3.2 A Obra, produção

Como disse Mônica Dantas (2007) “a pesquisa em dança não deve afastar-se da experiência em dança.” Por isso, me coloquei em prática, pronta para os desafios da gravação, o que pra mim foi similar a me preparar para o dia de uma apresentação presencial, pois de alguma forma, mesmo podendo ter cortes, é o momento que fica registrado. Posso dizer que me senti apresentando mini segmentos presenciais, pois mesmo que o resultado seja através da tela, eu estava inteira e presente, a diferença é que o público veria o resultado de forma assíncrona e recortada, e que eu teria a possibilidade de refazer as cenas caso fosse necessário, coisa que não é possível no palco, onde somente opera o tempo presente.

Mas, uma questão climática acabou mudando o curso de algumas escolhas. Sabíamos que somente seria adiada a data em caso de chuva, já que por questões

técnicas e de tempo precisávamos seguir o cronograma dos dias das filmagens (Apêndice 7) agendados, então, mesmo com tempo nublado e previsão de chuva, decidimos continuar o plano até onde fosse possível, sabendo do risco de talvez não conseguir terminar ou não atingir o resultado desejado. No momento, lembrei que durante a entrevista, a professora Xanda disse que às vezes o resultado de um processo criativo pode ser ruim, e está tudo bem, porque o que importa é o processo em si, se aventurar a esse desafio e ver o que sai.

Esse foi o risco, sabendo que, de qualquer forma, ainda poderia ser marcado outro dia para filmagens se fosse necessário. Acabou não sendo preciso pois na hora foram improvisadas soluções alternativas ao planejamento que permitiam manter o sentido da obra com as ferramentas possíveis no momento. Allemand, Côrrea e Hoffmann (ano, p.10) dizem que “já, a improvisação na dança teria maior relação com a criação de vários rascunhos corporais que podem se sobrepor, se anular, definir novos caminhos, ganhar volume e acréscimo de elementos.”

Por isto e pela lógica do formato aberto desta pesquisa que pretende ser construída na prática, é que se cria este processo que não segue receitas prontas, mas vai se construindo no seu próprio fluxo de viver a experiência criativa, adicionando e subtraindo o que for necessário. Com isto, posso dizer que os obstáculos nos ajudam a crescer como artistas, pois, através desses desafios que surgem no caminho, somos obrigados/as a criar soluções para continuar o andamento do trabalho e assim nos colocamos no terreno da prática criativa, exercitando e aafiando a nossa capacidade de criação. Segundo Brad Haseman (2015, p. 44) “Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista é idiossincrático”.

Logo, mesmo que estivesse planejado simbolizar o nascimento, desenvolvimento da vida e a morte, com os horários do dia, ou seja, o nascer do sol, o sol da tarde, e o pôr do sol com início da noite, respectivamente, na prática isto precisou se adaptar, se transformando durante processo, dando consistência assim ao caráter desta pesquisa, de ser guiada pela prática.

Não foi possível obter a luz desejada, mas, no acaso, surgiu um efeito interessante que não estava previsto, e foi que nos dois dias de gravação, no Barro

Duro e no cemitério, com o céu nublado, quase chovendo, e muito frio, inesperadamente se criou um ambiente interessante para as cenas, não deixando de manter coerência com o ambiente propício à temática da morte. Desta forma, tive que improvisar e jogar com o significado, me desapegando do planejamento e deixando o processo se construir na prática.

Haselbach (1989) define improvisar como dar uma forma espontânea; executar algo sob certas condições não previamente planejadas; adaptar-se às dificuldades tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta. Destaca duas possibilidades de utilização da improvisação na dança: como experiência de sensibilidade e como expressão de conteúdo e atitude formal. (PASSOS e ZIMMERMANN, 2011, p.4)

Durante o processo tiveram vários momentos de improvisação, e não somente a respeito do movimento, mas sim das ações e escolhas realizadas no processo, permitindo a prática guiar a teoria, o que é o eixo central deste trabalho, e o que foi colocado em ação no dia da gravação. Assim, com estes assuntos da pesquisa sendo processados durante a experiência, refleti sobre ser possível traçar uma analogia entre roteiro de gravação e plano de aula, no sentido de que na docência criamos planos de aula, mas na prática docente vemos a necessidade de modificar estes planos sem apego, para melhor adaptar-se às necessidades dos/as alunos/as e ao contexto. Durante as filmagens chegou pra mim essa percepção do roteiro como um plano de aula, pois ele marcava o caminho que precisávamos seguir, mas na hora, como diretora (roteirista e intérprete-criadora) tive que tomar decisões rápidas no momento, me desapegando do planejado no roteiro, mas cuidando para não fugir das ideias principais. Isto foi necessário para permitir uma melhor adaptação à realidade climática do dia da filmagem, potencializando as possibilidades e recursos disponíveis. Esta percepção reforça a ideia que tive durante a minha montagem de espetáculo, de relacionar a criação na docência e no processo de direção artística. Por isso, como este processo não deixa de ser uma prática em si mesma, vamos aprendendo e aperfeiçoando a improvisação na própria experiência, exatamente quando precisamos agir através dela.

Antes de ir ao Barro Duro para iniciar as filmagens, houve a necessidade de uma mudança de planos de último momento, pois como disse, o clima estava marcando chuva. Então, surgiu a ideia de gravar todas as cenas programadas para este local no sábado à tarde. Estava planejado para domingo de manhã também,

mas a previsão de chuva nos deixou inseguros/as. O frio estava impossível, somente um chazinho quente salvou, e correr desesperada para colocar casaco logo quem tava com a câmera falava “corta”, já que na praia, na beira da água, o vento fica muito intenso. Mas isto não foi totalmente ruim, pois deu uma ar de dramaticidade para a cena. O efeito do tecido vermelho e as folhas da figueira se mexendo com o vento gerou uma beleza inesperada. Desta forma vemos que:

Uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções, etc. Mas, como vimos, mesmo tais limitações podem ser positivas e dar azo a uma obra substancialmente superior à original. Tudo depende, claro está, do talento do roteirista. (COMPARATO, 1995, p.331)

Durante a gravação no Barro Duro, estivemos com um pouco de pressa, pois a chuva estava chegando, mas nos mantivemos firmes e sem perder o humor. Por momentos, pingos de chuva caíam, por isso, o único que nos apressava mais para além do frio foi o receio de que molhasse os equipamentos já que não teria onde se refugiar por perto se a chuva comesse. Por conta disso e da desorganização sobre quem filmaria o que, talvez devido a minha inexperiência no assunto, achei melhor deixar para os dois videomakers decidirem, mas na correria do clima acabou dando alguns imprevistos nesse sentido. Já que no roteiro muitas das tomadas eram feitas com a câmera na mão e no plano sequência, o que acabou deixando várias imagens um pouco tremidas e fora de foco, por conta também da dificuldade de se locomover na areia.

Por momentos, somente uma das câmeras registrou a cena. Isto me fez perceber algumas questões importantes, como enquadramento, foco e velocidade do movimento de câmera que eu esperava para o trabalho. Mas, isto só foi possível de ser percebido, na prática, no lugar da experiência. Mesmo não tendo captado tantas imagens como seria desejado para ter mais repertório para a edição, decidi cancelar a gravação de domingo de manhã, pois já não fazia sentido ter somente o nascer do sol e, além da previsão de chuva e do deslocamento cedo da manhã, o que tornaria difícil de perceber o céu por ser noite ainda. Junto a isso, considerei que com o material realizado daria para dar conta da cena 1 e parte da 3 e 4 que eram as do Barro Duro. Finalmente não choveu, mas o frio e o vento continuavam

muito fortes, pelo que foi bom se resguardar para ficar bem para a filmagem de segunda no cemitério. Para este dia, só tínhamos uma câmera, pelo que foi decidido utilizar mais o tripé no lugar da câmera na mão, para garantir a nitidez das filmagens. Desta vez garantimos de ver que as gravações estavam ficando bem, repetindo algumas cenas mais de uma vez. Também o risco de chuva estava iminente, pelo que a videomaker levou um guarda chuva, que inclusive foi útil num momento que começaram algumas gotas de chuva.

As filmagens foram realizadas em três locais diferentes do cemitério, começamos as cenas de trás pra frente, pra garantir que se chovesse estaríamos indo em direção a parte coberta, e não nos afastando. Este elemento climático imprevisível acabou guiando também a nossa prática, pedindo adaptações.

Chegou a hora de fecharem o cemitério, mas por sorte deu tudo certo e conseguimos terminar as filmagens a tempo, inclusive começando a chuva quando estávamos indo embora. Assim, durante esses dois dias de filmagens foi colhido o material necessário para a edição.

2.3.3 Pós-produção

João de Barro, apelido da pessoa que editou a videodança, levou os vídeos para começar a editar. Inicialmente, pedi para ele editar a primeira cena, escolhendo os cortes baseando-se no primeiro roteiro, e único até aquele momento. Mas quando me enviou a cena, notei que devíamos fazer alguns ajustes. Assim, percebi que era necessário criar alguma forma de diálogo com o editor, pois ele não estava na mesma cidade, para poder trabalhar os detalhes da montagem sem se tornar massante. Também percebi que não poderia dizer pra ele seguir o roteiro principal, como inicialmente achei, pois algumas coisas tinham mudado depois da gravação e precisava reorganizá-lo, já que várias partes não fechavam e, embora na minha mente estavam relativamente solucionadas, necessitava também comunicar à ele como ficaria cada cena. Como disse Isabelle Rodrigues (2012, p. 8), “na criação artística a ordem e a desordem naturalmente aparecem, mas são os erros gerados nos ensaios que nos permitem construir algo sólido.” Assim, neste processo aberto, fui aprendendo e aprimorando a prática no percurso dela mesma.

Então, descobri, conversando com uma amiga jornalista, como funciona o processo de pré-produção, produção e pós-produção, o que foi essencial para entender o porquê de alguns imprevistos terem acontecido. Na hibridização entre dança e audiovisual eu só tinha o conhecimento de um dos lados, o que é comum nesta área ainda, porém, nesta pesquisa me foi possível ampliar os horizontes a respeito. Ela me explicou que na pós-produção é necessário criar um roteiro de edição após as filmagens e a escolha dos cortes. Sobre isto, Comparato (1995) ressalta um aspecto interessante do roteiro:

O roteiro é o princípio de um processo visual e o fim de um processo literário. “Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suaves para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis...” (COMPARATO, 1995, p.20)

Neste caso, o roteiro de edição é o início da edição da obra audiovisual, sendo essencial para definir o enfoque artístico que se quer transmitir na obra, o sentido poético da mesma, pois, para além de somente unir recortes de vídeos aleatoriamente, estamos falando de composição, de criação e processos criativos nesse lugar híbrido entre dança e audiovisual. Aires (2021, p. 25) disse que “algumas tensões vêm sendo criadas a partir destes dois campos, que se misturam na composição de um híbrido e que, em alguns casos, desatam disputas entre os fazeres destes campos.” Por isso, o olhar da dança no processo tanto para mim como para esta pesquisa se tornou tão importante. Assim, compartilho o comentário das autoras sobre sua pesquisa, identificando-me com essa ideia para este trabalho:

Para nós, acolher este tipo de “acaso” não foi algo simples, mas necessário no momento do acontecimento, fazendo-nos pensar sobre a forma como estávamos tratando a pesquisa ou sobre a forma como a pesquisa estava chegando até às pessoas. (ALLEMAND, CORRÉA e HOFFMANN, 2018, p.11)

Então, após estas reflexões e percepções, iniciei mais um processo criativo de montagem a partir dos cortes e, baseando-me no roteiro geral, criei o primeiro roteiro de edição (Apêndice 8), o que facilitou muito o processo do editor. Desta forma, e seguindo a lógica da pesquisa guiada pela prática, fui descobrindo caminhos e aprendendo com este processo inusitado, sendo que só fui perceber a

importância deste roteiro de edição ante a necessidade do mesmo. Para isto as autoras dizem:

Mas, para Zamboni (2012, p. 44), o processo de pesquisa artística “[...] é permeado por inúmeros fatores não racionais e não controlados pelo intelecto do artista, e portanto pode necessitar de caminhos menos diretos para que se dê a maturação necessária das soluções objetivadas pelo artista”. (ALLEMAND, CORRÊA e HOFFMANN, 2018, p.4)

As soluções chegam ao nos entregarmos e improvisarmos durante a prática. Para este trabalho de edição, destaca-se a importância do olhar da dança para a construção de sentido da obra, pois a obra carrega as experiências subjetivas do/a artista e se constitui nessas bases. Por isso, a montagem, na edição, está carregada de uma visão de dança, Thereza Rocha diz que “se editar é cortar, escolher e dar sentido, podemos também dizer que editar é construir design de futuro. A que ideia, palavras e conceitos está ligado nosso design do futuro?” (ROCHA, 2016, p.31) Ideia que Marques e Xavier complementam afirmando que:

Não há um modelo coreográfico, uma forma única de concretizar uma ideia em termos coreográficos. A dança contemporânea, através das suas práticas coreográficas, caracteriza-se pela sua diversidade de abordagens, pela sua definição instável e pela constante procura de novos caminhos e formatos de apresentação. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 54)

Ou seja, é importante pensar quais ferramentas temos para criar, para dizer o que temos que dizer, com isso, está em jogo a nossa experiência prévia e escolhas presentes, assim, como artista e diretora, decidi realizar escolhas para a construção da videodança. Sobre isto, o professor Alex comenta que:

Assim se percebe que o artista ao apropriar-se da realidade que o circunda promove um distanciamento entre razão e sensibilidade quando elabora a obra de arte. Neste processo de criação artística ele expressa seus anseios de comunicação manifesto, interação e posicionamento. Dessa forma ele imprime sua forma de expressão em fazeres artísticos. Para isso, ao conceber a obra de arte é preciso que exista liberdade de criação e motivação para desenvolver o processo criativo. (ALMEIDA, 2019, .p.33)

Dessa maneira, cumpro o meu papel de diretora e roteirista, criando desde meu ponto de vista, mas, com o material disponível após a gravação. Para tanto, as possibilidades de edição eram diversas, pelo que foi necessário selecionar e decidir, aqui as escolhas estéticas e poéticas foram determinantes. E como já disse antes, isto também é um processo criativo se construindo na prática. Ou seja, é preciso

improvisar uma montagem com o material selecionado, considerando o parecer da gravação, no qual vemos a diferença com o roteiro principal em comparação ao que deu ou não certo nas filmagens e, assim, ir montando, dando um sentido para a obra. Seria como costurar e remendar para criar tramas de movimento, do corpo, da câmera, da cena e das metáforas da obra, considerando esta parte um processo importante da montagem, pois é onde vai se construir o sentido final responsável pela intenção da compreensão da obra, pois claro que quem dará o toque final à compreensão, é o/a espetador/a. Desta forma:

Acreditamos que compor não é somente selecionar as partes e juntar, externamente ao criador. Ao compor, posicionamo-nos, a composição passa por nós mesmos e movimenta tudo o que há em nós e tudo aquilo que somos. Toda a vida do artista está imbuída no momento da criação e também a define, mesmo que nós não tenhamos consciência disso, assim como a composição também constitui o artista (ABIB, 2016). (ALLEMAND, CORRÊA e HOFFMANN, 2018 p9)

Com este roteiro, teve outra edição, agora completa da videodança. Sendo assim, aconteceu a primeira versão, e sobre esta mesma foi realizado o segundo roteiro de edição (Apêndice 9). Para tanto, olhando o vídeo editado pude perceber alguns detalhes que precisavam ser modificados, junto aos pareceres de minhas orientadoras a respeito. Com este material, construí o segundo roteiro, o qual deu o acabamento à videodança. Para isto, foi necessário contatar o pessoal que criou a trilha, pois uma parte da mesma estava sendo usada durante muito tempo, deixando a cena monótona. Então, decidimos criar mais um trecho. Eles/as criaram uma trilha que dialoga com as outras já que, desde o início, pensaram a trilha levando em conta a obra inteira e não separadamente cada cena. A ideia era que pudesse ter uma coerência desde o início ao fim da videodança. Assim, criaram este novo trecho sonoro e demos por finalizada a edição.

Ressalto que foi uma decisão finalizar neste momento, já que sempre é possível seguir encontrando detalhes, e eu não parava de enxergá-los, mas estava sendo bem difícil para o editor que, segundo as palavras dele, era amador. Desse modo, conforme as possibilidades e conhecimentos do editor, as possibilidades e limitações dos vídeos, do clima, do pouco tempo para criação coreográfica, e da montagem assíncrona entre roteiro e edição, obtivemos resultados muito satisfatórios e muito aprendizado para seguir aprofundando em videodança futuramente. Adorei este processo, e espero ter mais oportunidades de explorar esta

área. A prática desta pesquisa me mostrou um novo caminho dentro da dança contemporânea que é por certo muito atual.

Desta forma, esta experiência artística chegando ao fim da sua confecção, (pois ainda terá o seu compartilhamento sem fim) trouxe muito aprendizado e aprofundamento para minha formação, que está encerrando uma etapa com este trabalho, concentrando muitos dos aprendizados dos quais me apropriei durante o Curso de Dança Licenciatura, na minha construção como artista-professora-pesquisadora. Então, deixo para pensar as seguintes palavras:

Ao refletirmos sobre formação em dança, qualquer que seja a sua vertente e objetivos, não podemos deixar de abordar temáticas como a Criatividade em Dança e suas Concepções. Considerando que nestas vertentes de formação (Educação Artística e Ensino Artístico) poderemos ter como objetivo final a criação intencional de objetos artísticos, nomeadamente através da concretização de obras coreográficas, parece-nos essencial refletir sobre noções de corpo, movimento, métodos e processos de composição coreográfica e a sua relação com o contexto de uma prática artística atual. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 57)

Concluo aqui esta etapa do processo, deixando claro que não é um final determinante, mas provisório, fazendo uma pausa no processo, chamada de “final”. Entretanto, já criei um terceiro roteiro de edição (Apêndice 9) e a pessoa que fez as gravações, também organizou uma nova versão da videodança, com alguns cortes para ajustar o tempo final da obra e, assim, inscrevê-la no 3º Festival Internacional de Videodança do RS (FIVRS 2022)⁷. Para além disso, ainda não pretendo abandonar esta temática, podendo surgir uma trilogia futuramente. Assim, a metodologia da pesquisa guiada pela prática extrapola este trabalho e continua nos meus processos criativos.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=sKmwPgsLXI0>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modo de encerramento, gostaria de retomar algumas questões importantes que obtive como resultado deste trabalho e que me trouxeram um saber vindo da experiência, assim como também muitas reflexões, que somente foram possíveis por meio destas práticas como pesquisa.

Através das entrevistas consegui entender melhor alguns aspectos sobre a relação entre os processos criativos na docência e na criação artística pessoal. Descobri que não existe um padrão de pensamento a respeito, já que obtive respostas que afirmam a relação e outras que destacam a diferença, e isto depende do processo criativo individual e de quais aspectos da relação estão sendo olhados. Então, penso que a construção de uma identidade de artista e de docente parte do mundo subjetivo, ou seja, tem origem na individualidade de cada um/a, e cada um/a encontra a sua forma de ser nestas áreas, traçando diversos caminhos como processos.

Desta forma, considero que na minha experiência como artista e docente existe total coerência e relação entre a forma como abordo meus processos criativos nas duas áreas, me permitindo “ser eu mesma” nessa construção e trazendo, para isto, um entendimento que parte da experiência. É justamente por não ter um limite tão demarcado para mim nestas áreas que consegui traçar relações, ao longo do processo, entre o roteiro e o planejamento de uma aula, assim como entre a minha vivência como diretora e a construção de aulas de composição coreográfica, ou aulas que envolvam criação de forma geral, o que descobri neste percurso que me encanta. Isto, me leva à aprender e complementar estas áreas, fortalecendo assim, a compreensão de que ser artista-professora-pesquisadora não refere-se à estes três campos separadamente, mas sim, aos mesmos em diálogo e construção recíproca e constante.

Também, ter passado por um processo criativo guiado pela prática, me permitiu dar sustento a esta pesquisa, por ter me colocado na experiência criativa, relacionando os conteúdos das entrevistas e minhas experiências prévias na docência à este estudo. Assim, posso falar com propriedade, pois sou o sujeito da pesquisa em processo criativo, ao mesmo tempo que a pesquisadora do estudo. Esta vivência me permitiu compreender que quando estamos em experiência

criativa, estamos em risco, expostos/as ao imprevisível. Portanto, a concepção de uma obra na subjetividade, nunca se expressa da mesma forma no mundo externo, e aí que está a chave poética da criatividade, saber lidar com os imprevistos do processo e fazer com que as coisas fechem e se concretizem se harmonizando com o planejado internamente, se externalizando e passando a ser parte do mundo dito como “real”, propondo assim um diálogo com o espectador/a o qual é convidado/a a refletir a partir das proposições do/a artista.

Destaca-se a importância deste trabalho artístico de criação, dentro da formação como docente de dança, e a relação que isso tem na construção desta profissional, que escolhe a partir das suas próprias experiências em dança para se construir como professora e pesquisadora da área. Marques e Xavier (2013, p.57) dizem que: “[...] a formação artística em Dança concretiza-se no fazer dança, no criar dança, no aprender acerca de dança e em que o objetivo é ou poderá ser a criação/produção de um objeto artístico.”

Por isto, a partir desta experiência de pesquisa criativa é possível pensar, também, estratégias metodológicas para a docência, pois, com o processo da videodança e a criação de roteiros para a mesma, meu repertório de dança aumentou de forma considerável, tanto em forma prática quanto teórica, podendo assim, entender melhor a dança para a tela, o que pode trazer grandes contribuições na minha trajetória em construção como docente, considerando o atual contexto de crescimento desta área.

Após ter passado por todo este processo criativo e de pesquisa, percebo que é na prática que se aprende a ser artista-professora-pesquisadora. Também, graças a experiências como esta, continuo o processo de construção de meu próprio jeito de ser esta profissional, encontrando meu estilo, único, subjetivo, mas construído a partir das experiências absorvidas do meu entorno. Assim, como ressaltam Allemand, Corrêa e Hoffmann (2018, p.5), “entendemos que nada do que consta nas nossas plataformas lattes, em termos de produção acadêmica, como títulos conquistados e artigos publicados, tem maior importância vivencial do que a experiência de estar em cena.” Concluindo assim que a teoria só se complementa na prática e estas caminham juntas na formação de uma artista-professora-pesquisadora. Por isto, estar na “cena artística” ou na “cena docente” requer uma capacidade de improvisação e criação de soluções que é própria do campo do fazer,

e que precisa tanto de um estado de presença quanto de um acúmulo de experiências prévias que nos possibilitem o amadurecimento para agir, permitindo-nos superar a nós mesmos/as em cada nova experiência. Eu acredito que se aprende a fazer, fazendo, e isto revela para mim, a coerência do processo criativo artístico e docente com este tipo de metodologia guiada pela prática, pois a mesma só é possível através do envolvimento no processo.

Ressalto que nesta pesquisa foram abordadas teoria e prática, combinando, desta forma, três campos do saber - ensino, pesquisa e arte - o que é de extrema importância para a formação de uma artista-professora-pesquisadora. E isto fala de uma formação completa, na qual estas áreas podem ser exploradas de diversas formas para ir ao encontro da construção individual mencionada acima, permitindo a cada um/a desenvolver mais, menos ou como desejar cada um destes três ramos, ampliando assim as possibilidades de atuação de nossa profissão.

Com este trabalho descobri que minhas escolhas tem relação com as influências vivenciadas em aula durante o Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL, sendo que, a partir destas experiências, fui me identificando com algumas práticas, tornando viável definir um certo caminho dentro da minha formação como artista-professora-pesquisadora. Isto aconteceu à medida que fui reforçando os métodos com os quais senti maior afinidade, me aprofundando nos mesmos. Ao incorporar essas práticas às minhas experiências prévias, foi possível encontrar o meu próprio jeito de ensinar e de criar, inspirado nestas vivências e potencializado através deste estudo.

Nesse sentido, este trabalho é fruto do aprofundamento nas minhas escolhas feitas ao longo do Curso de Dança Licenciatura e a partir do qual foi possível para mim entender e definir o caminho que pretendo continuar trilhando daqui em diante. Por isto, a decisão de realizar uma obra a partir das minhas experiências prévias entrecruzadas com as referências e vivências artísticas e docentes, que perpassaram meu caminho dentro do curso, me possibilitou apropriar-me da construção deste trajeto de artista-professora-pesquisadora em andamento. A partir da compreensão de como assimilo minha maneira de criar, carrego este aprendizado, que muito tem a ver com a formação obtida neste curso, para meu fazer docente, deixando pistas de como irei conduzir práticas de ensino da dança em meu percurso profissional. Inevitável reconhecer a importância das vivências

artísticas num processo formativo de docência para a constituição de uma professora de dança.

Porém, ainda fica muito por dizer sobre estes assuntos. A partir desta pesquisa, podemos vislumbrar outros desdobramentos, adentrando questões de criação, de docência, ou de ambas, aprofundando ainda mais as diversas possíveis relações a serem traçadas. Meu interesse inicial era entrevistar professores/as de outros cursos de formação em dança, dentro e fora do Brasil, para assim poder entender melhor: como a visão de dança dos professores envolvidos em cursos de formação docente influenciam no imaginário de dança dos futuros artistas-professores/as-pesquisados/as? O que tem influência nas salas de aula no ambiente escolar? Este, então, é apenas um exemplo das diferentes ideias que podem ser desenvolvidas a partir desta pesquisa.

Sobre os processos criativos vivenciados neste trabalho, fica uma experiência cheia de aprendizados, sendo para mim, um fecho de ouro na minha formação, me completando como artista-professora-pesquisadora. Mostra-nos que existe um caminho infinito de possibilidades dentro da experiência da criação artística e que basta se entregar para o processo para ver até onde podemos chegar. O aprendizado que deixa este trabalho é imenso, mas ao mesmo tempo, deixa o gosto por ir além em busca de um aprofundamento ainda maior. Espero que no campo da arte e da dança, este estudo possa fortalecer a metodologia guiada pela prática, para que esta seja compreendida e reconhecida como pesquisa também por pesquisadores de outras áreas. Para que isto aconteça, é extremamente necessário a ampliação de mais estudos como este, que possam contribuir com o crescimento desta metodologia. Deixo aqui o meu grãozinho de areia.

REFERÊNCIAS

- AIRES, Daniel. O qué é Videodança? In: CASTRO, Daniela; SANTOS, Eleonora. **1ª Mostra gaúcha de dança para tela : diversidades em tempos de pandemia no sul do sul** [livro eletrônico], Porto Alegre, RS: Editora Certerrada/Grupo Ballet de Pelotas, 2021, p.24-29.
- ALLEMAND, Débora; CORRÊA, Josiane; HOFFMANN, Carmen. **2% para mais ou para menos: a ordem dos fatores [dançados] altera o produto [improvisado]**. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 2–16, jan./jun. 2018.
- ALMEIDA, Alex Sander Silveira de. **Autoria e contemporaneidade : um jogo coreocartográfico com artistas da dança na região Sul do Brasil** 2019. 157p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, 2019.
- ANDRADE, Carolina Romano de. O exercício de formação do professor pesquisador de si. **Anais** da X Reunião Científica ABRACE, Publicação 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4354>>. Acesso em 13/06/2022.
- ARAÚJO, Christiane, MUNIZ, Natasha Prado. Dança no contexto de Isabel Marques: algumas questões sobre dança e seus conteúdos no ensino formal. FAP, **Revista Científica de Artes**. Eixo 1, p.56-71. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4104/pdf_65> Acesso em 29/05/2022.
- ARRIECHE, Luana; FACHEL, Rosângela. Gambiarras poéticas para a criação em videodança. In: CASTRO, Daniela; SANTOS, Eleonora. **1ª Mostra gaúcha de dança para tela : diversidades em tempos de pandemia no sul do sul** [livro eletrônico], Porto Alegre, RS: Editora Certerrada/Grupo Ballet de Pelotas, 2021, p.40-45.
- AQUINO, Rita Ferreira de. O desenvolvimento de processos criativos em dança no ensino superior: uma discussão a partir da noção de experiência. **Anais** da VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.
- BHAKTIVEDANTA SWAMI PRABHUPADA. **Veda: Segredos do Oriente- uma antologia**. Tradução: Thiago Costa Braga (Bhagavan Dasa). São Paulo: Bhaktivedanta Book Trust, 2013.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. Tradução Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução: Wanderley Geraldí. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p.20-28, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002.

CORRÊA, Josiane Franken, BERTONI DOS SANTOS, Vera Lúcia, Dança na Educação Básica: apropriações de práticas contemporâneas no ensino da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. v. 4 , n. 3, p. 509-526, 2014.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Doc Comparato. Ed. rev. e atualizada, com exercícios práticos, Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

CYPRIANO, Abner Sanlay, CARVALHO, Caroline. A/r/tografia como processo de percepção de si na constituição enquanto artista-professor-pesquisador em danças de salão na contemporaneidade. **O Teatro Transcende**. Blumenau, v. 26, n. 1, p. 88-99, 2021.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro. v. 7, n. 13 e 14, p. 13-18, 2007

DA SILVA, Tatiane, DA CUNHA, Marcus Vinicius. Dewey e a experiência estética: uma contribuição ao Ensino de Arte. **Revista Apotheke**, v. 7, n. 2, p. 28-43, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/24471267722021028>>. Acessado em 18/06/2022.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Formação do Corpo-Sujeito Cênico/Performer Antifascista: currículo em tempos de governamentalidade algorítmica. In: Icle, Gilberto (org.). **Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas**. Rede Internacional de Estudos da presença. São Paulo: Editora Max Limonad, 2021, p.34-59.

_____. **Deixar chegar, formar e formar-se em processo de criação**. XXX CONFAEB- Poéticas para transcender e enfrentar o amanhã, Congresso Nacional de Arte Educadores do Brasil, dezembro de 2021.

FALKEMBACH, Maria; KÖNZGEN, Gessi. . Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos Viewpoints: Possíveis contribuições para desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. **Revista Rascunhos**, Uberlândia v. 1 n. 2 p. 47-62 jul.|dez. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/RR-v1n2a2014-06>>. Acessado em 12/5/2021.

FERNANDES, Ciane. **A Prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa**. Anais do VIII Congresso da ABRACE. UFMG, Belo Horizonte 2014.

_____. **Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa**. Anais do VII Congresso da ABRACE. TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias, Mutações, Porto Alegre 2012.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. **A arte do movimento na prática como pesquisa**. (Mesa redonda). Anais X Congresso da ABRACE. v.19, n.1, 2018. Disponível em: <

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106/showToc>
Acesso em: 25, jan, 2022

FORTIN, Sylvie, GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Reserch Journal/ Revista de Pesquisa em Arte**. ABRACE, ANPAP, ANNPON em parceria com a UFRN. v. 1, n.1, p.1-17, Jan./Jun. 2014.

FURTADO TRAVI, Maria Tereza. Dançar-se: Processos de criação em dança contemporânea. **Cena em Movimento**. v.3, n.3, 2013. Não paginado.

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. 3.ed. São Paulo: Summus, 1983.

GATTI, Daniela. **Apropriação Poética nos processos criativos em dança**. Anais do VII Congresso da ABRACE, TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e mutações. Porto Alegre, 2012.

GIL, Antonio Carlos **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**, In: Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v 3.1 p.41-53, Editor responsável:Umberto Cerasoli Jr. São Paulo 2015.

ICLE, Gilberto (org.). **Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas**. Rede Internacional de Estudos da presença. São Paulo: Editora Max Limonad, Maio 2021.

LABAN, Rudolf, **Domínio do movimento**, 5. ed., edição organizada por Lisa Ullman, São Paulo: Editorial summus, 1978.

LAMPERT, Jocielle; Ramos NUNES, Carolina. Entre a prática pedagógica e a prática artística: Reflexões sobre Arte e Arte Educação. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 3, p. 100-112, 2014.

LEIS, Héctor Ricardo. Sobre o conceito de interdisciplinariedade. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**. n. 73, 2-23, Florianópolis, Agosto 2005.

_____. **“Para uma Reestruturação Interdisciplinar das Ciências Sociais”**, *Ambiente&Sociedade*, Ano IV, No. 8 (2001).

MARQUES, Ana Silva; XAVIER, Madalena. Criatividade em dança: Conceções, Métodos e Processos de Composição Coreográfica no Ensino da Dança. **Revista Portuguesa de Educação Artística**. p. 46-59, Jan-Dez, 2013, Disponível em: <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3059>>. Acessado em 13/6/2022.

NHAT HANH, Thich. **A essência dos ensinamentos de buda: como transformar o sofrimento em paz, alegria e libertação**. Tradução de Anna Lobo. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

PAIVA, José Carlos. Artista/Professor/Pesquisador: territórios simultâneos de actuação. In: Fábio José Rodrigues da Costa (org.). **Práticas de Investigação em Arte e Arte/Educação: tensões entre aprendizagens e pesquisa**. Porto-Portugal: [s.n.], 2020, p.63-78.

PASSOS, Juliana Cunha; ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. A importância da improvisação para os processos criativos e a arte de improvisar de Rolf Gelewski. **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**, Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, Marcos Vilela, Contribuições para entender a experiência estética. **Revista Lusófona de Educação**. n.20, p.109-121, 2012.

PORPINO, Karenine. Experiências do movimento e a formação do professor de dança. **Holos**, v. 5, p. 44-53, 2014.

RAYMUNDO, Valéria Pinheiro. Construção e validação de instrumentos: um desafio para a psicolinguística. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p. 86-93, jul./set. 2009.

REY, Sandra. Da Prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.7, n. 13, p. 81-95, 1996.

ROCHA, THEREZA. **O que é dança contemporânea?** uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RODRIGUES, Isabelle. Processos criativos em um corpo que descobre a dança através das práticas acadêmicas. **Anais do VII Congresso da ABRACE, TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Porto Alegre, Outubro 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica dos corpos: a dança na escola. **Cad. CEDES: Centro de Estudos Educação e Sociedade**. v. 21, p. 68-83. Abr 2001, Abr 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000100005>> Acessado em 13/06/2022.

_____. Dançando na chuva...e no chão de cimento. **O Ensino das Artes: construindo caminho**. v. 7, p. 39-78. Papirus 2002. Disponível em: <https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=_JB8CDYAAAAJ&citation_for_view=_JB8CDYAAAAJ:9yKSN-GCB0IC>. Acessado em 13/06/2022.

VIEIRA, Alba Pedreira. Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição. **Anais do 3º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança**. São Paulo: UNESP, 2012.

VIEIRA, Josênia Antunes. O uso diário em pesquisa qualitativa. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**. n.5, p.93-104, 2001/2002.

Bibliografia Complementar

ALLEMAND, Débora; LESSA, Helena; LOPES, S. L.; HOFFMANN, Carmen Anita. A. Saia! Vestes e contradições de uma performance. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 14, n. 24, p. 52-67, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312914242019052>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

ARAUJO, Laura Filomena Santos de, PETEAN, Ellen, MUSQUIM, Cleciene dos Anjos, BELLATO, Rosenei, LUCIETTO, Grasiela Cristina. Diário de pesquisa e suas potencialidades em pesquisa qualitativa. **Anais do 17º SENPE: Seminário Nacional de Pesquisa em Enfermagem**, Junho 2013.

CORDEIRO, Anyele Caroline. As com(posições) do professor-artista-pesquisador, representações e vias de atuação. **Revista Nupeart**, v. 20, p. 115-135, 2018.

CASTRO, Daniela Llopart. **Dançar na maturidade: experiências artísticas na região sul do Brasil**. 2020. 147p. Tese (Doutorado em Motricidade Humana na especialidade de Dança). Universidade de Lisboa. 2020.

COPELIOVITCH, Andrea. A construção do personagem através do ritual: uma proposta de treinamento para o ator. **OuvirOUver**, v.4, n. 2. p. 100-124, Uberlândia, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2040>> Acessado em 11 mai 2021.

CORTELLA, Mario Sergio. A ética e a produção do conhecimento hoje. **BIS-Boletim do Instituto de Saúde**, 2005. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1329314/mod_resource/content/1/Etica%20e%20a%20producao%20do%20conhecimento%20bis35.pdf> Acesso em 11 mai 2021.

DOS SANTOS PESSI, Maria Cristina. Experiência Estética: Constituindo professores de Arte. **Revista Nupeart**. v.1, n.1, p.19-30, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/2358092501012002019>>. Acessado em 18/06/2022.

GERHARDT Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

Manual de normas UFPel para trabalhos acadêmicos. Revisão Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. [livro eletrônico]. Pelotas: Editora da UFPel, 2019.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MEIRA, P. D. R. B. Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. **OuvirOUver**, v. 4, n. 2, p. 72-97, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2039>>. Acessado em 14 mai 2021.

MORAES, J. (2019). Poética do convite. **OuvirOUver**, v. 15, n. 2, p.294-306. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48764>>. Acessado em 14 mai 2021.

RAYNER, Francesca; PORTEIRO, Tiago. Investigação artística em contexto universitário em Portugal. **Repertório**. Salvador, v.2, n. 27, p.104-116, 2016.

SOUZA COSTA MARCHESAN, Lidiene Jaqueline, NEU Adirana Flávia (Orgs.), **Metodologias ativas de aprendizagem na educação básica, técnica e superior** [livro eletrônico]. Nova Xavantina, MT: Pantanal Editora, 2021.

VIEIRA, Alba Pedreira. Princípios do yoga e da somática em processos criativos, composições e performances em dança. **Anais** do 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. Anais.... CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016

MADRIGAL, Alfredo: Direção, Roteiro e Produção. ORTEGA, Cecilia: Produção. SALIM, Lara: Casting, **Wuuac**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8J9BvfVPFcE>> Acessado em 27/03/2022.

RIBEIRO, Cris, JORGE, Mariana. **Terra mãe**, Websérie Crie como quem Luta, Episódio 3 | Dança . <https://youtu.be/mDHaWN5iR60> (acessado em 12/04/2022)

APÊNDICES

Apêndice 1

Entrevista performativa para validação

Curso: Dança-Licenciatura UFPEL

Acadêmica: Inda Rulio Bajar

Orientadora: Daniela Castro

Validação de Entrevista performativa para TCC

Duração total 2h 25 minutos no máximo

O tema do meu TCC é “Como os processos artísticos vivenciados no curso de dança-licenciatura da UFPEL, influenciaram as minhas escolhas artísticas como professora de dança?” Esta pesquisa é guiada pela prática, utilizando uma metodologia performativa. Assim, tem como objetivo geral, compreender como funcionam os processos criativos realizados pelos professores do curso de dança da UFPEL que trabalham com disciplinas dessa área, e como isso, suas influências nas escolhas dos métodos e técnicas utilizados por alunas/os do curso. Minha própria experiência serve de base, tanto para a criação artística pessoal, como para a criação dentro da sala de aula como professora, entendendo a importância da licenciatura em dança para minha formação como artista, bailarina e pesquisadora.

A seguinte entrevista é um processo de coleta de dados para o estudo. Foram escolhidos/as professores/as do curso que influenciaram minhas escolhas durante a formação, dentro da área da composição coreográfica, na pesquisa de processos criativos.

Por este motivo, solicito a sua colaboração na validação deste instrumento e, para isto, peço que preencha, da forma mais exata possível, a seguinte escala sobre a efetividade das perguntas e dinâmicas realizadas na entrevista, segundo os seguintes aspectos: relevância, clareza e redundância em relação às perguntas anteriores.

As respostas devem ser dadas na numeração de 1 ao 4, colocando um “X” abaixo do número que você deseja indicar como correspondente a resposta, seguindo o padrão: número “1” para respostas que não cumprem em absoluto com a expectativa, número “2” para as que cumprem um pouco, assinalando com “X” o número “3” para as questões que cumprem em uma grande maioria com o objetivo, e marcando o número “4” nas perguntas que cumprem completamente com seu objetivo. No espaço “Outros” você pode adicionar comentário que não estejam contemplados na escala.

A seguir se encontra a entrevista com a escala de validação para seu preenchimento e um espaço para comentários em cada questão ou dinâmica.

Desde já, agradeço pelo seu tempo e pela sua participação.

Nome/Assinatura Avaliador: _____

Roteiro

Introdução:

Interiorização guiada, com música de fundo.
Sentada com pernas cruzadas, coluna reta.
Focar a mente no momento presente, sentir corpo, pensamentos e respiração.
Atenção plena na respiração, exercício respiratório (respirar em 4 tempos).
Duração: 8 min

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Parte 1:

Exercícios de visualização e ação:

Visualização 1:

Sente ou deite de cúbito dorsal.

Visualize como se desenvolvem seus processos criativos de forma geral. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique de forma geral esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento o movimento e voz. Tome-se o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Sente ou deite de cúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Visualização 2:

Agora, escolha um processo criativo artístico pessoal, onde você mesma/o dançou, e visualize-o desde o começo da obra, escolha do tema, trabalho de fonte, etc. Como se dá esse processo, qual a ordem das etapas nessa obra, etc. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)
 Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Visualização 3:

Agora escolha um processo criativo de uma montagem ou coreografia que você dirigiu e observe os passos atenta e mentalmente. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)
 Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Visualização 4:

Agora visualize uma das suas aulas que envolva processos criativos, composição coreográfica ou expressão corporal, criação. (5 minutos)

Explique com palavras mantendo os olhos fechados (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Pense nas similaridades e diferenças entre suas aulas de dança e seus processos criativos. (5 minutos).

Explique oralmente as similaridades e diferenças que você encontrou. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Agora dance as diferenças. (2,5 minutos)

Dance pensando as similaridades. (2,5 minutos)

Deite, relaxe. Observe todo seu corpo respire. Relaxamento guiado 5 minutos com música de fundo. (objetivo: neutralização)

Senta, abre os olhos e aguarda o início da conversa.

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Parte 2: Conversa com a/o entrevistada/o

Perguntas abertas:

-Quando você escolhe um tema, quais são as perguntas disparadoras para transformar esse tema em um processo criativo? (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

-Faça uma lista com os passos fundamentais para um processo criativo. O que, segundo você, não pode faltar. (máximo 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

- Como você organiza as mudanças de intenção dentro de uma obra, de modo a manter o equilíbrio da mesma, e evitar a monotonia? Exemplo: contraste, organização das sequências de movimento AABA, ABBA etc. Poderia indicar algum autor referência para você sobre este assunto? (máximo 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
|--------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|

| |
|--------|
| Outros |
|--------|

- Você tem algum/alguns ritual/is para suas aulas? Comente quais as lógicas de criação de suas aulas de composição, ou aulas que envolvem criação de forma geral. (até 3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

- Que relação você encontra entre processos criativos em dança e metodologia de ensino de dança, seja na escola ou universidade. (se necessário explique as duas). (até 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

- Explique como você cria movimento, existe algum padrão, ou depende de cada situação? Cite alguns exemplos. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

| |
|--------|
| Outros |
|--------|

Fale uma palavra ou frase sobre este tema. (1 minutos). E escolha um objeto cênico, ou figurino que você usaria nesta obra, fale qual ou quais são esses. (2 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros: | | | | | | | | | | | |

Você quer deixar alguma outra dica? (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros: | | | | | | | | | | | |

Validação da entrevista como um todo, para além de cada pergunta em particular, como um conjunto, procurando entender a relação com os objetivos gerais da pesquisa, os mesmos poderão ser atingidos com este instrumento?

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | | | | | | | | | |
| Outros: | | | | | | | | | | | |

Outros: (espaço aberto para comentários gerais da entrevista como um todo e para além da escala)

Muito obrigada pela participação!

Apêndice 2

Entrevista performativa validada

Curso: Dança-Licenciatura UFPEL

Acadêmica: Inda Rulio Bajar

Orientadora: Daniela Castro

Validação de Entrevista performática para TCC

Duração total 2h 25 minutos no máximo

O tema do meu TCC é “Como os processos artísticos vivenciados no curso de dança-licenciatura da UFPEL, influenciaram as minhas escolhas artísticas como professora de dança?” Esta pesquisa é guiada pela prática, utilizando uma metodologia performativa. Assim, tem como objetivo geral, compreender como funcionam os processos criativos realizados pelos professores do curso de dança da UFPEL que trabalham com disciplinas dessa área, e como isso, suas influências nas escolhas dos métodos e técnicas utilizados por alunas/os do curso. Minha própria experiência serve de base, tanto para a criação artística pessoal, como para a criação dentro da sala de aula como professora, entendendo a importância da licenciatura em dança para minha formação como artista, bailarina e pesquisadora.

A seguinte entrevista é um processo de coleta de dados para o estudo. Foram escolhidos/as professores/as do curso que influenciaram minhas escolhas durante a formação, dentro da área da composição coreográfica, na pesquisa de processos criativos.

Por este motivo, solicito a sua colaboração na validação deste instrumento e, para isto, peço que preencha, da forma mais exata possível, a seguinte escala sobre a efetividade das perguntas e dinâmicas realizadas na entrevista, segundo os seguintes aspectos: relevância, clareza e redundância em relação às perguntas anteriores.

As respostas devem ser dadas na numeração de 1 ao 4, colocando um “X” abaixo do número que você deseja indicar como correspondente a resposta, seguindo o padrão: número “1” para respostas que não cumprem em absoluto com a expectativa, número “2” para as que cumprem um pouco, assinalando com “X” o número “3” para as questões que cumprem em uma grande maioria com o objetivo, e marcando o número “4” nas perguntas que cumprem completamente com seu objetivo. No espaço “Outros” você pode adicionar comentário que não estejam contemplados na escala.

A seguir se encontra a entrevista com a escala de validação para seu preenchimento e um espaço para comentários em cada questão ou dinâmica.

Desde já, agradeço pelo seu tempo e pela sua participação.

Nome/Assinatura Avaliador: Eleonora Campos da Motta Santos

Roteiro

Introdução:

Interiorização guiada, com música de fundo.

Sentada com pernas cruzadas, coluna reta.

Focar a mente no momento presente, sentir corpo, pensamentos e respiração.

Atenção plena na respiração, exercício respiratório (respirar em 4 tempos).

Duração: 8 min

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | X | | | | X | X | | | |
| <p>Outros</p> <p>Marquei 1 na "Redundância", pois não acho a questão redundante.</p> <p>Avaliar se, para o objetivo da entrevista e do que pretendes coletar, é necessário ou não contextualizar à pessoa entrevistada, que a entrevista acontecerá neste contexto de prática. Não vejo problema em que haja ou não haja explicação prévia. Apenas chamo a atenção para que você perceba o que faz mais sentido e o que pode ajudar mais ou menos na coleta. Até mesmo o que poderia induzir menos as respostas.</p> | | | | | | | | | | | |

Parte 1:

Exercícios de visualização e ação:

Visualização 1:

Sente ou deite de cúbito dorsal.

Visualize como se desenvolvem seus processos criativos de forma geral. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique de forma geral esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento o movimento e voz. Tome-se o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Sente ou deite de cúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

ESCALA

| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
|-----------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros Idem sobre redundância. | | | | | | | | | | | |

Visualização 2:

Agora, escolha um processo criativo artístico pessoal, onde você mesma/o dançou, e visualize-o desde o começo da obra, escolha do tema, trabalho de fonte, etc. Como se dá esse processo, qual a ordem das etapas nessa obra, etc. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | X | x | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |

Visualização 3:

Agora escolha um processo criativo de uma montagem ou coreografia que você dirigiu e observe os passos atenta e mentalmente. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | X | | | |
| Outros Idem sobre redundância. | | | | | | | | | | | |

Visualização 4:

Agora visualize uma das suas aulas que envolva processos criativos, composição coreográfica ou expressão corporal, criação. (5 minutos)

Explique com palavras mantendo os olhos fechados (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Pense nas similaridades e diferenças entre suas aulas de dança e seus processos criativos. (5 minutos).

Explique oralmente as similaridades e diferenças que você encontrou. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Agora dance as diferenças. (2,5 minutos)

Dance pensando as similaridades. (2,5 minutos)

Deite, relaxe. Observe todo seu corpo respire. Relaxamento guiado 5 minutos com música de fundo. (objetivo: neutralização)

Senta, abre os olhos e aguarda o início da conversa.

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros | | | | | | | | | | | |
| Idem sobre redundância. | | | | | | | | | | | |

Parte 2: Conversa com a/o entrevistada/o

Perguntas abertas:

-Quando você escolhe um tema, quais são as perguntas disparadoras para transformar esse tema em um processo criativo? (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | | | | x |
| Outros | | | | | | | | | | | |
| Marquei 4 na "Redundância" mas não acho que o problema na questão seja redundância. Parece-me que a questão está induzindo um pouco a resposta da pessoa entrevistada. | | | | | | | | | | | |
| Sugiro uma questão anterior que pergunte "Como você escolhe um tema para um processo criativo?" | | | | | | | | | | | |
| Na sequência, conforme a primeira resposta, você pode usar o sentido desta questão aqui avaliada por mim, ou seja, você pode variar a construção da frase. | | | | | | | | | | | |
| Por exemplo: Quando você escolhe um tema para criação, você trabalha com perguntas disparadoras? | | | | | | | | | | | |
| Se a pessoa responde "sim", você pode complementar com: "Quais são estas perguntas?" | | | | | | | | | | | |
| Ou seja, minha sugestão aqui não é abandonar a questão, mas sim desdobrá-la. | | | | | | | | | | | |

-Faça uma lista com os passos fundamentais para um processo criativo. O que, segundo você, não pode faltar. (máximo 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | x | | | x | | | |
| <p>Outros</p> <p>Sobre redundância, minha marcação do 1 vai no sentido do que mencionei nas primeiras questões.</p> <p>Sobre clareza, sugiro trocar “passos” por “movimentos”. Tiraria tb “fundamentais”.</p> <p>Por isso, indico uma nova redação assim:</p> <p>Faça uma lista de movimentos que, para você, não podem faltar em um processo criativo.</p> | | | | | | | | | | | |

- Como você organiza as mudanças de intenção dentro de uma obra, de modo a manter o equilíbrio da mesma, e evitar a monotonia? Exemplo: contraste, organização das sequências de movimento AABA, ABBA etc. Poderia indicar algum autor referência para você sobre este assunto? (máximo 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| <p>Outros:</p> <p>Idem sobre a redundância.</p> | | | | | | | | | | | |

- Como você escolhe figurino e cenário? O que você pensa que é importante para determinar esta escolha? (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| <p>Outros:</p> <p>Idem sobre a redundância.</p> | | | | | | | | | | | |

- Desde quando você dança? Faça resumidamente uma autobiografia, falando sobre sua trajetória como estudante e professora. (Máximo 5 minutos).

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |

Outros:

Idem sobre a redundância.

-Quais são seus principais artistas e teóricos de referência, seja para criação, apreciação ou docência. Especifique o que te inspira em cada uma dessas referências. (até 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

- Você tem algum/alguns ritual/is para suas aulas? Comente quais as lógicas de criação de suas aulas de composição, ou aulas que envolvem criação de forma geral. (até 3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | x | | x | | | |
| Outros Idem sobre a redundância. Sobre a "Clareza", na primeira pergunta parece-me que falta dizer se é para a preparação das aulas ou para a execução das aulas, ou para ambos. Talvez se também alterar "criação" por "preparação" na segunda pergunta, talvez ajude bastante, se for o caso da pergunta estar relacionada à preparação das aulas somente. | | | | | | | | | | | |

- Que relação você encontra entre processos criativos em dança e metodologia de ensino de dança, seja na escola ou universidade. (se necessário explique as duas). (até 5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | | x | | |
| Outros Novamente, marquei 2 na "redundância" mas acho que minha indicação tem mais a ver com a construção indutiva da questão. Parece-me que é preciso perguntar, primeiro, se a pessoa percebe relação entre processos criativos e metodologia de ensino da dança. E, no caso de resposta positiva, vir a pergunta sobre qual ou quais relação(ões). | | | | | | | | | | | |

- Explique como você cria movimento, existe algum padrão, ou depende de cada situação? Cite alguns exemplos. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

-Tem alguma dica interessante sobre processos criativos que eu não tenha perguntado, comente. (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

Parte 3: Conversa intercalando prática com a/o entrevistada/o. (Alguns dos resultados destas perguntas serão utilizados no processo criativo resultante do TCC) Explicar a/ao entrevistada/o: Para meu TCC irei fazer uma releitura do espetáculo que dirigi em Montagem II, será um processo de auto direção performática, com a temática da morte, desde o ponto de vista de entende-la como parte da vida, compreendendo que durante a vida passamos muitas vezes por momentos cíclicos de morte e renascimento.

Feche os olhos novamente, respire, visualize o que entendeu da temática. (3 minutos). Pense 3 exercícios para criação de movimento. (3 minutos). Explique claramente cada um dos exercícios. (5 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

Pense 3 perguntas interessantes que possam contribuir para desenvolver esse tema, ao finalizar exponha as perguntas (2 minutos). E realize um movimento que representem este tema para você. (2 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |

Outros

Idem sobre a redundância.

Fale uma palavra ou frase sobre este tema. (1 minutos). E escolha um objeto cênico, ou figurino que você usaria nesta obra, fale qual ou quais são esses. (2 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros: Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

Você quer deixar alguma outra dica? (3 minutos)

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---------|---|---|---|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | x | x | | | |
| Outros: | | | | | | | | | | | |

Validação da entrevista como um todo, para além de cada pergunta em particular, como um conjunto, procurando entender a relação com os objetivos gerais da pesquisa, os mesmos poderão ser atingidos com este instrumento?

| ESCALA | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|---|---|---|---------|---|---|----|-------------|---|---|---|
| Relevância | | | | Clareza | | | | Redundância | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | | x | | | | xx | | | | |
| Outros: Idem sobre a redundância. | | | | | | | | | | | |

Outros: (espaço aberto para comentários gerais da entrevista como um todo e para além da escala)

Eu achei interessantíssima a proposta da entrevista, especialmente na relação com o tema de pesquisa. Achei importantíssimo o exercício de propor a validação deste formato o que reforça a concreta possibilidade de se desenvolver pesquisa em arte a partir de procedimentos metodológicos estruturados, sem com isso retirar a arte do processo.

A entrevista é longa, porém vejo que é completa para o que pretendes.

Aponto que será bárbaro realiza-las e que, se vislumbrares que um caminho para o TCC precise ser não dar conta de todos os dados, não vejo problema. Pelo contrário, acredito que a coleta será riquíssima e que ajuntarás material para um TCC e um mestrado, tranquilamente.

Parabéns a ti e à orientação! Fiquei emocionada em vários momentos (especialmente na leitura da primeira e terceira partes) por ver a seriedade e dedicação (rigor) colocadas neste trabalho tão sensível.

Obrigada pela confiança e pela chance de fazer parte desta construção!

Nora.

Muita brigada pela participação!

Apêndice 3

Roteiro final para entrevista performativa

Entrevista performática:

O tema do meu TCC é “Como os processos artísticos vivenciados no curso de dança-licenciatura da UFPEL, influenciaram as minhas escolhas artísticas como professora de dança?” Esta pesquisa é guiada pela prática, utilizando uma metodologia performativa. Assim, tem como objetivo geral, compreender como funcionam os processos criativos realizados pelos professores do curso de dança da UFPEL que trabalham com disciplinas dessa área, e como isso, suas influências nas escolhas dos métodos e técnicas utilizados por alunas/os do curso. Minha própria experiência serve de base, tanto para a criação artística pessoal, como para a criação dentro da sala de aula como professora, entendendo a importância da licenciatura em dança para minha formação como artista, bailarina e pesquisadora.

Roteiro

Introdução:

Interiorização guiada, com música de fundo.

Sentada com pernas cruzadas, coluna reta.

Focar a mente no momento presente, sentir corpo, pensamentos e respiração.

Atenção plena na respiração, exercício respiratório (respirar em 4 tempos).

Duração: 8 min

Parte 1:

Exercícios de visualização e ação:

Visualização 1:

Sente ou deite de cúbito dorsal.

Visualize como se desenvolvem seus processos criativos de forma geral. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique de forma geral esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento o movimento e voz. Tome-se o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Sente ou deite de cúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

Visualização 2:

Agora, escolha um processo criativo artístico pessoal, onde você mesma/o dançou, e visualize-o desde o começo da obra, escolha do tema, trabalho de fonte, etc. Como se dá esse processo, qual a ordem das etapas nessa obra, etc. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

Visualização 3:

Agora escolha um processo criativo de uma montagem ou coreografia que você dirigiu e observe os passos atenta e mentalmente. (3 minutos)

Mantendo os olhos fechados, explique esse processo. (tempo livre até 5 minutos máximo)

Agora, explique esse mesmo processo de forma clara usando seu corpo todo. Pode ser somente com movimento ou movimento e voz. Tome o tempo necessário antes de iniciar. (tempo livre, até 5 minutos máximos).

Sente ou deite em decúbito dorsal, respire, relaxe, faça uma pausa. (3 minutos)

Visualização 4:

Agora visualize uma das suas aulas que envolva processos criativos, composição coreográfica ou expressão corporal, criação. (5 minutos)

Explique com palavras mantendo os olhos fechados (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Pense nas similaridades e diferenças entre suas aulas de dança e seus processos criativos. (5 minutos).

Explique oralmente as similaridades e diferenças que você encontrou. (tempo livre, até 5 minutos máximo)

Agora dance as diferenças. (2,5 minutos)

Dance pensando as similaridades. (2,5 minutos)

Deite, relaxe. Observe todo seu corpo respire. Relaxamento guiado 5 minutos com música de fundo. (objetivo: neutralização)

Senta, abre os olhos e aguarda o início da conversa.

Parte 2: Conversa com a/o entrevistada/o

Perguntas abertas:

-Como você escolhe um tema para um processo criativo?

-Quando você escolhe um tema para criação, você trabalha com perguntas disparadoras? Se sim quais são essas perguntas, ou que procura-se achar com elas? (3 minutos)

- Faça uma lista das ações a serem realizadas para a execução de um processo criativo. Existe uma ordem específica pra a realização dessas ações? (Exemplo, tema, trabalho de fonte, roteiro de movimentos, experimentação, etc) (validação, p.5)
 - Como você organiza as mudanças de intenção dentro de uma obra, de modo a manter o equilíbrio da mesma, e evitar a monotonia? Exemplo: contraste, organização das sequências de movimento AABA, ABBA etc. Poderia indicar algum autor referência para você sobre este assunto? (máximo 5 minutos)
 - Como você escolhe figurino e cenário? O que você pensa que é importante para determinar esta escolha? (3 minutos)
 - Desde quando você dança? Faça resumidamente uma autobiografia, falando sobre sua trajetória como estudante e professora. (Máximo 5 minutos).
 - Quais são seus principais artistas e teóricos de referência, seja para criação, apreciação ou docência. Especifique o que te inspira em cada uma dessas referências. (até 5 minutos)
 - Você tem algum/alguns ritual/is para a execução das suas aulas de dança na sala de aula, na universidade ou na escola? Comente quais as lógicas de preparação de suas aulas de composição, ou aulas que envolvem criação de forma geral. (até 3 minutos).
- Na sua opinião, existe relação entre os processos criativos em dança e a metodologia de ensino de dança, seja na escola ou universidade? Se sim, qual é essa relação pra você, e se achar necessário explique a diferença entre as metodologias na universidade e escola.
- Explique como você cria movimento, existe algum padrão, ou depende de cada situação? Cite alguns exemplos. (3 minutos)
 - Tem alguma dica interessante sobre processos criativos que eu não tenha perguntado, comente. (3 minutos)

Parte 3: Conversa intercalando prática com a/o entrevistada/o. (Alguns dos resultados destas perguntas serão utilizados no processo criativo resultante do TCC)

Explicar a/ao entrevistada/o: Para meu TCC irei fazer uma releitura do espetáculo que dirigi em Montagem II, será um processo de auto direção performática, com a temática da morte, desde o ponto de vista de entende-la como parte da vida, compreendendo que durante a vida passamos muitas vezes por momentos cíclicos de morte e renascimento.

Feche os olhos novamente, respire, visualize o que entendeu da temática. (3 minutos). Pense 3 exercícios para criação de movimento. (3 minutos). Explique claramente cada um dos exercícios. (5 minutos)

Pense 3 perguntas interessantes que possam contribuir para desenvolver esse tema, ao finalizar exponha as perguntas (2 minutos). E realize um movimento que representem este tema para você. (2 minutos)

Fale uma palavra ou frase sobre este tema. (1 minutos). E escolha um objeto cênico, ou figurino que você usaria nesta obra, fale qual ou quais são esses. (2 minutos)

Você quer deixar alguma outra dica? (3 minutos)

Validação da entrevista como um todo, para além de cada pergunta em particular, como um conjunto, procurando entender a relação com os objetivos gerais da pesquisa, os mesmos poderão ser atingidos com este instrumento?

Apêndice 4

Drive entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/1GvFEhVilhCgPG3wCkhvHhveqlmx6Q_tm?usp=sharing (Entrevista com Maria)

<https://drive.google.com/drive/folders/1ukkYJXvZIEdvIAF9mGD5lxz4XSDktueO?usp=sharing> (visualização 1 completa Maria)

<https://drive.google.com/drive/folders/1ukkYJXvZIEdvIAF9mGD5lxz4XSDktueO?usp=sharing> (Entrevista com Alex, e parte que faltou da da Maria)

<https://drive.google.com/drive/folders/1FReYriMreRYFHZpQC-PPu35BUzwM11CD?usp=sharing> (Entrevista Xanda)

<https://drive.google.com/drive/folders/1wbjaxLAqOBXfzYwQhc5h5yLjeX4fEvLo?usp=sharing> (Entrevista Deca)

Apêndice 5

Roteiro Geral

NOME DA OBRA:

-A final de contas... o que é a morte? Parte II

Cena 1: Nascimento

Local: Praia Barro duro

horário: 6h da manhã

| T a k e | Tempo | DESCRIÇÃO | Trilha sonora | PLANO | ângulo | movimento de câmera | figurino | local | imagem |
|---------|----------|---|---|--|---------------|--|------------------------|------------------------------------|--------|
| 1 | segundos | zoom no sol saindo e água. câmera se afasta até plano geral.(aparece, lagoa, areia, figueira e mato de figueiras, bosquezinho da frente) como na foto 6 Aí no plano geral, (aparecendo de longe a figueira na qual a dançarina está enrolada num tecido que faz a volta na árvore e continua ao redor do abdômen dela) e vai aproximando câmera até a figueira, onde estarei enrolada no tecido, (este enrolado ao redor da figueira e do meu abdômen) estarei Experimentar no buraco da figueira foto 8, captar imagem corpo de perto e paisagem de . | Trilha cena 1 sonoplastia. (som de útero) | Iniciaprim eira plana do sol e , abre ate GERAL e vai fechando até plano INTEIRO do corpo na figueira, logo plano médio. | ¾, | Zoom out (do sol a plano geral), e zoom (do plano geral até a figueira e corpo enrolado) | sutia e short cor pele | praia barro duro e figueira grande | |
| 2 | | câmera percorre corpo, TECIDO, PELE, TEXTURA,mãos, etc. lentamente, até chegar no rosto, detalhe abre olho (acordando) olha ao redor. | Trilha cena 1 sonoplastia. (som de útero) | plano detalhe, e primeiro plano | frontal | plano sequência | | figueira grande barro duro | |
| 2 . 1 | | paisagem da praia, filmar o que a dançarina ta vendo., abrir e fechar foco da câmera, ou tremer pra dar efeito de quem ta acordando... | Trilha cena 1 sonoplastia. (som de útero) | plano geral | frontal e 3/4 | câmera subjetiva, sequência. (como um escaneamento do local desde a óptica do ser que está aí acordando) | | figueira grande | |

| | | | | | | | | | |
|--------|--|--|---|---|--------------------------------------|---|----------------------------|-------------------------------------|--|
| 3 | | captar movimentação da mão, na árvore, e logo abre até ver os braços acordando, se movimentando com galhos nascendo. | Trilha cena 1 sonoplasti a. (som de útero) | plano detalhe da mão se mexendo abre até plano médio (do quadril pra cima. aparecend o figueira e agua de fundo nas laterais da árvore.) | ¾ e perfil | câmera objetiva zoom na mão, abre até as mão e abre até o plano médio | | figueira grande | |
| 4 | | contínua movimentação de braços lentamente e começa a abrir o tecido, desenrolar. jogar com contrapeso. | Trilha cena 1 sonoplasti a. (som de útero) | contra plongée, (captando as raízes da figueira que ficarão maiores, e corpo de baixo para cima) | ¾ | TILT, (de baixo para cima.) | | figueira grande | |
| 5 | | contínua movimentação abrindo o tecido, movimentos predominantes de braços. (gravar duas vezes) | Trilha cena 1 sonoplasti a. (som de útero) | INTERO e por momentos DETALHE (dos pés andando) | frontal, perfil e 3/4 | Plano sequência, com ZOOM nos pés, acompanhando movimento um tempo e volta ao corpo todo lentamente, acompanha movimento, | | figueira grande | |
| 6 | | Tecido totalmente aberto. se movimenta no extremo,(usar contrapeso) | Trilha cena 1 sonoplasti a. (som de útero) | aberto | Perfil, e ¾ com respeito o ao corpo. | objetiva | | figueira grande | |
| 6 1 | | take parada nas raízes na figueira olhando pro horizonte | trilha cena 1, batida que separa as duas músicas da trilha cena um. | aberto | nuca, e contra plongé e | tilt (nuca), e outra estática (contra plongée) | | figueira grande foto 7 | |
| 7 | | Corpo deitado na areia, posição fetal câmera percorre aproxima. | trilha cena 1, parte 2, hangdrum | Plano aberto e detalhes | comez a no ¾, vai girando | sequência (ou câmera em mão) caneando e percorrendo o corpo, logo aparece completo | remera bege com short bege | praia barro duro , na areia, foto 6 | |
| 8 | | A mão começa a se movimentar e interagir com a areia, logo, lentamente vai se mexendo o corpo todo e faz os movimentos sentada (enquadramento aparecendo de fundo, a figueira, areia, lagoa, ceu). | trilha cena 1, parte 2, hangdrum | Começa em plano DETALHE da mão se mexendo e logo abre | ¾ e perfil nos movimentos que são | PLANO SEQUÊNCIA | | praia na areia | |

| | | | | | | | | | |
|----|--|--|---------------------------------|--|---|------------------|--|---|--|
| | | | | lentamente a câmera,, vai acompanhando movimento para sentar vai para plano INTEIRO, | sentada, no final ângulo frontal nos movimentos ultimos . | | | | |
| 9 | | Quando abre a mão em direção a lagoa, faz um enquadramento subjetivo da dançarina, como olhando a lagoa, e se ve a mão se mexendo na areia, desde a optica da dançarina. | trilha cena 1, parte 2, handrum | aberto | frontal | câmera subjetiva | | | |
| 10 | | Já com vestido preto, tecido estendido paralelo a lagoa, caminhar ao longo do tecido, deslizando mão pelo tecido avançando, começa de longe, vai aproximando até o plano médio com braços para cima, tecido segura uma parte em cada mão, para nesta posição da zoom e pausa (irá repetir a mesma no cemitério pra trocar a cena) Na edição esta cena se intercala as duas caminhadas no cemitério. | Trilha cena 2 (flauta) | plano aberto, e fechar plano inteiro ,plano médio e zoom nas duas mão com tecido alongado. | frontal a respeito da lagoa Perfil a respeito do corpo e no final Nuca para a posição o final | TRAVELLING | | barro duro tecido estendido na areia, à beira da lagoa. | |

Cena 2: Desenvolvimento da vida, ideia de passar do tempo, crescer

Local: Cemitério

horário: tarde

elemento cênico: tecido vermelho de 18 metros, tecido vermelho enrolado e 3 crânios.

| T a k e | Tempo | DESCRIÇÃO | Trilha sonora | PLANO | ângulo | movimento de câmera | figurino | local | imagem |
|---------|-------|---|-----------------------|-----------------|---|---|---|--|--------|
| 1 | | com o tecido ao longo do corredor inicia na mesma posição que parou na cena 1, e continua fazer esses movimentos pelo tecido. | Trilha cena 2, flauta | inteiro, aberto | dois takes da mesma cena, um de costas a dançarina, e outro de perfil | no perfil, faz travelling. no de costas câmera fixa para dar sensação de afastamento. | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape. | foto 1, corredor cimento, arvores e tumulos na volta.. parte do médio do cemitério | |
| 2 | | na metade da caminhada aproximadamente, fazer um Ângulo subjetivo, mostrando o cemitério ao redor | Trilha cena 2, flauta | panorâmica, | câmera subjetiva | pam, Girando | vestido preto, lubas pretas até | corredor, parte do médio cemitério | |

| | | | | | | | | | |
|-----|--|--|-----------------------|---|--|---|--|---|--|
| | | | | | | | o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | | |
| 2.1 | | 3 ou 4 takes parada encima do túmulo em equilíbrio. (alguns com olho tapado com capuz, outro olhar no horizonte)REPETIR 3 ou 4 VEZES o take em túmulos diferentes (em foto 2, foto 3, e foto 4) silêncio no médio da musica nestes segundos (intercalar estes takes nas caminhadas na edição) | Trilha cena 2, flauta | um plano aberto, um plano geral o, um contra plonge e e outro plano inteiro, e outro zoom dos pés e tumulos | um take de frente, foto 3, foto 2 perfil, e foto 4 nuca e frente | OBJETIVA, no geral e aberto, e perfil (com zoom até os olhos no -plano aberto frontal) -na foto 2 fazer um PAN no contra plnge fazer TILT | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | túmulos, foto 2, 3 e 4 cemitério | |
| 2.2 | | troca de local, ir pro outro corredor (da parte dos fundos). sentada frente ao tecido, (também estendido ao longo do corredor, e no final as caveiras) com a câmera, como se a dançarina estivesse observando o cemitério. | Trilha cena 2, flauta | panorâmica ou geral | câmera subjetiva | PAN | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra | |
| 3 | | com tecido enrolado na cintura, como se fosse um grande cordão umbilical, mão seguram o tecido. bem na altura do umbigo | Trilha cena 2, flauta | plano aberto a plano inteiro | frontal | câmera objetiva, | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra | |
| 4 | | mão segurando o tecido na altura do umbigo, recorre o tecido ao redor da cintura e vai pro perfil, começa a se enrolar no tecido. | Trilha cena 2, flauta | plano detalh e e aberto | frontal, ¾ e llogo perfil | objetiva, logo sequencia, camera em mão | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra | |
| 5 | | se enrola no tecido até quase o final repetir desde 3 ângulos diferentes | Trilha cena 2, flauta | plano aberto, e logo plano | nuca, frente e perfil. | Três tomadas, a primeira plano | vestido preto, lubas pretas até | cemitério fundos na frente | |

| | | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|--|--|--|---|
| | | | inteiro, logo plano médio, e abre no final de novo | (repetir 3 vezes com diferentes câmeras) ou dividir a caminhada nesse tres angulos., para poder intercalar na edição | sequencial, a segunda travelling, e fixa objetiva de costas a corpo, dando ideia de afastamento. (quem se afasta da câmera é o corpo, câmera estática) | o cotovelo, capuz cobrindo metade do rosto. botas de trape | corredor terra | |
| 6 | | no final do tecido, movimentarse, movimentando o tecido, abre lateral, movimento do tecido mesmo gravar mais de um ângulo. | Trilha cena 2, flauta | plano aberto, , e detalh e da mão mexendo o tecido. | de frente, de costas , perfil, contra plonge e(de baixo pra cima) experimentar diversos angulos, pra poder mexer na edição . | plano sequencial, e câmera fixa. | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cobrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra |
| 7 | | se movimentando faz uma pausa abrupta, camera de costas, logo de frente foca no rosto e no olhar, e cai no chão. | Silêncio, som de grilos. | plano aberto inteiro, logo plano principal do rosto | frente, perfil (pra intercalar na edição) na queda: costas , frente, e perfil | objetiva. Parte da queda: tilt, (de cima pra baixo) sequencial perfil, acompanha até o chão. estática de | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cobrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra |
| 8 | | foca nos crânios, no fim do tecido. (3 crânios em cima de outro tecido) vai dando zoom nos crânios até o crânio principal entra na boca do crânio | silêncio som de grilos e inicia a coruja da trilha cena 3, deixa tocando a trilha 3 | plano aberto a detalhe | frontal | zoom, do plano aberto até os 3 crânios, ai faz um PAN, (nos tres craneos) e continua primeira plana do crânio e zoom até o olho do | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cobrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério fundos na frente corredor terra |

| | | | | | | | | | |
|---|--|---|-------------------------|----------------------------------|---------|---------------|--|---|--|
| | | | | | | crâneo maior. | | | |
| 9 | | take, parada com cabeça de crâneo, capuz na cabeça e crâneo tipo máscara, | Silêncio com de grilos. | aberto, inteiro e primeira plana | frontal | objetiva | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério encima de túmulo, ou coisinho em equilíbrio. ceu e tumulos de fundo | |

Cena 3: Morte, medo e desapego (A morte é inevitável, é o fluxo da vida, morte é mudança, transformação)

Local: túmulo cemitério e Barro duro (momento da caveira).

horário: tarde: cemitério

por do sol e noite: Barro duro, (movimento de passar do tempo e momento com fogo, tranformação)

| T a k e | Tempo | DESCRIÇÃO | Trilha sonora | PLANO | ângulo | movimento de câmera | figurino | local | imagem |
|---------|----------------------------|--|--|----------------------------------|------------------------|--|--|------------------------------------|--------|
| 1 | 1 minuto e medio no maximo | inicia no olho do crâneo e vai se afastando, no túmulo, faz sequência de movimento até ficar frente ao crâneo, encima do túmulo. | Trilha da cena 3, parte 1. (antes de tambor) | detalhe, primeira plana e aberto | frente | zomm out, objetiva | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, sem o capuz metade do rosto. botas de trapé | cemitério túmulo fundo dos fundos. | |
| 1. | 30 seg | no túmulo, tecido vermelho na volta, dançarina segura crâneo na mão. os dois se olham, como se encarando. caminhada frente e traz. | trilha cena 3 parte 1 | Aberto | perfil | PAN SEQUENCIA DO, (segue sequência com movimento de Pan com câmera em mão) | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério túmulo fundo dos fundos. | |
| 2 | 15 seg | se olham crâneo e dançarina, movimento circular no lugar | trilha cena 3, parte 1 | Frontal | subjetiva do crâneo | Pan dando a volta completa (aparece o cemitério de fundo) | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, capuz cubrindo metade do rosto. botas de trape | cemitério túmulo fundo dos fundos. | |
| 3 | 15 seg | idem | trilha cena 3, parte 1 | Frontal | subjetiva da dançarina | Pan dando a volta completa (aparece o | vestido preto, lubas pretas até o cotovelo, | cemitério túmulo fundo dos | |

| | | | | | | | | | |
|-----|--|--|---|--|--|--|--|------------------------------------|--|
| | | | | | | cemitério de fundo) | capuz cobrindo metade do rosto. botas de trape | fundos. | |
| 3.1 | | zoom na boca pra trocar local, no túmulo | trilha 3 parte 1 | detalhe | 3/4 | zoom | idem | cemitério, túmulo | |
| 3.2 | | sai da boca do crânio, o qual está na areia, lagoa de fundo, câmera vai se afastando do crânio até primeira plana do crânio. | Trikha 3 parte 1 | detalhe e primeira plana | frontal | zoom out | idem sem botas | Barro duro, areia, frente a lagoa. | |
| 3.3 | | eu de costas ao crânio, indo embora, (caminhando em direção oposta ao crânio | idem | inteiro de costas, e aberto de perfil, até plano geral | costas, e perfil (na edição primeiro o costa e logo perfil, em plano aberto se afastando do crânio) | | idem sem botas | Barro duro, areia, frente a lagoa. | |
| 4 | | take zoom, movimentações de passar do tempo, focar primeiro nas mão. | idem | detalhe das mão (com lubas) e logo inteiro | frontal | zoom nas mão e areia e logo objetiva geral | | Barro duro, areia, frente a lagoa | |
| 5 | | movimento infinito, mão | idem | detalhe | frontal | zoom | vestido preto lubas, e capuz, botas pretas | Barro duro, areia | |
| 6 | | Inicia com zoom no fogo, e vai afastando, balança tochas e sequência de movimento de swing com fogo. termina com câmera no fogo . termina com zoom no fogo | trilha 3 parte 2, (quando entra o tambor) | detalhe e aberto. | frontal | zoom e objetiva fixa. zoom no fogo. | idem | Barro duro areia | |
| 7 | | fogo pequeno, afasta câmera, so o rosto da dançarina, come fogo | trilha cena 3 parte 2 | primeira plana | ¾, e perfil | zoom out fogo, primeira plana rosto | idem | Barro duro areia | |

Cena 4: Renascimento, ideia de recomeço da vida, dos ciclos.

Local: Barro duro

| Take | Tempo | DESCRIÇÃO | PLANO | Ângulo | movimento de câmera | figurino | local | Imagem |
|------|-------|-----------|-------|--------|---------------------|----------|-------|--------|
|------|-------|-----------|-------|--------|---------------------|----------|-------|--------|

| | | | | | | | | |
|---|--|--|---------------------------|---|--|-------------------------|---------------------|--|
| 1 | | posição igual ao início enrolada na figueira, outra, abre olho e continua se desenrolar pelo tecido com movimento de braços, bem poquinho se desenrola, começa a abrir o plano até o plano geral e da zoom na agua e no céu, se tiver pássaros melhor, como a visão da dançarina | detalhe do olho e aberto. | ¾ | plano sequencial, e termina com subjetiva da dançarina (da paisagem) | sutia e short com lubas | figueira barro duro | |
|---|--|--|---------------------------|---|--|-------------------------|---------------------|--|

Cronograma de filmagem:

sábado tarde/noite: Barro duro das 17 as 19h

Domingo: Barro duro 6 a 8h da manhã.

Segunda: Cemitério das 15 as 17h

Apêndice 6

Anotações para criação de movimento

Ensaio Dança: criação de movimento

Imagens para sequência de movimento

- Nascer, (Imagino que estou no ventre da mãe, movimento que fiz pra nascer)
- Parto
- Nascer de uma planta, desde a semente até folhas e galhos crescendo.

Escolher uma posição, para finalizar a cena

esta posição será o início da cena 2, no local da cena 2 (ou pode ser algum elemento comum, ceu por exemplo)

Ensaio: criação de movimento:

- com elemento cênico: Tecido vermelho de 18 mts
- colocar o tecido nos dois corredores escolhidos do cemitério, caminhar e fazer movimentos no nível baixo, médio e alto, simbolizando ideia de crescer. e caminhar e se enrolando até fim do tecido... sem fim... como simbolizar do passar do tempo.

-luz do dia.

Movimento e pausa, na pausa fazer efeito de vazão com câmera... plano detalhe e terminar plano aberto..(foco no olhar longe, ao infinito e logo plano aberto, ceu e se der pássaros de fundo voando)

A cena 2 termina com um movimento de queda no chão, filmagem aberta e logo detalhe (simbolizando morte) (queda da vida)

Ensaio: criação de movimento

3 momentos:

- Elemento cênico, terra, e movimento alex de passar do tempo, movimento: saindo da terra e voltando pra ela, na Baronesa
- Encontro cara a cara com a morte, usando elemento cênico caveira efeito de câmera pra mostrar cara a cara. dar efeito circular , em plano paralelo ao chão, para simbolizar ideia cíclica. - dança com fogo (simbolizando a transformação) swing com fogo, sequencia de movimento

Ensaio: criação de movimentos

Mesma qualidade de movimento que em cena 1.

Detalhe, filmar somente ceu e pássaros passando, na lagoa, e misturar imagens de pássaros passando no cemitério... céu no por do sol

Ver vídeo das entrevistas, dos movimentos seleccionados, realizar experimentação dos mesmo e mudar as qualidades. Escolher pra que momento.

até momento somente da Maria e Alex seleccionados.

Alex, ver vídeo, movimento dando (vida) e fazer o OPOSTO (xanda) para morte (desapego) mov. alex, pulsando , batida coração, vida, nascimento

3 níveis, ideia de crescimento.

Elemento cênico areia (usar terra, pois é o que tem no cemitério, mas da pra levar de casa) para movimento alex de passar do tempo. Mandala no chão e dança em volta

Trabalhar contraste com variação de movimento, pra não ficar monótona.. variação de espaço, de qualidade etc.

Criar scores de movimento, ações, com a temática, ou com a intenção de cada cena.

Dançar com os elementos cênicos
definir onde esta a câmera em cada momento da cena, para criar movimento a partir disso.

Pensar uma imagem sobre o tema, e criar movimento a partir da imagem.

Exercícios: trazer elementos que estimulem memórias
questionar tudo: por que? para que isto?
sem esse elemento cênico se entende a ideia? (pra saber se é fundamental)

definir maquiagem e figurino, outro corpo

Débora Hey: o que quero? o que tenho? se perguntar

Exercícios Alex:

Pé como raízes, imobiliza, e dança a partir daí, depois tira um pé libera, e logo o outro.

Exercício Maria Fux:

imagino que estou no ventre da mãe, mov. que fiz pra nascer.

Deca:

O que fica depois da morte?

quando comeza a vida?

Nudez

elementos da natureza

figurino nuanças do verde (?)

Xanda:

Experimentar morte e vida, como é no meu corpo.

imagens: cobra que come o próprio rabo (justo eu ja tinha essa também)

símbolo do infinito

grão areia, pó de estrela

relação com universo

trabalho com algo que tenho medo

o oposto

figurino nu (ideia de nada nos pertence, viemos peladas nos vamos peladas)

Trazer o canto...

y cuando me aviso la muerte que por fim llegaba el final...

Apêndice 7

Cronograma filmagem

Cronograma de filmagem:
Ordem cronológica dos takes:

Cronograma de filmagem:

sábado tarde/noite: Barro duro das 17 as 19h

Domingo: Barro duro 6 a 8h da manhã.

Segunda: Cemitério das 15 as 17h

Sábado tardinha: Barro duro

Cena 3: total 6 takes no local.

-take 3.2

-take 3.3

-take 4

-take 5

-take 6

-take 7

Domingo de manhã: Barro duro

-Cena 1 toda na ordem do roteiro

-Cena 4: na ordem do roteiro

Segunda tarde: Cemitério

Cena 2:

Corredor do médio, piso de cimento

-take 1

-take 2

Corredor dos fundos, piso de terra

-take 2.2

-take 3

-take 4

-take 5

-take 6

-take 7

-take 8

tumulos indo caminho a túmulos de cena 3

-take 9

-take 2.1

Cena 3: no túmulo, no fundão

-take 1
-take1.1
-take 2
-take 3
take 3.1

Apêndice 8

Roteiro I edição

Decupagem

Roteiro de edição (considerando o boletim da produção)

Cena 1: Nascimento

Drive com vídeos da jhae numerados: (so para acompanhar a numeração)

https://drive.google.com/drive/folders/133pDS0F9IAA0KcqIIOBGAiebUmM_FDA?usp=sharing

vídeo chamado editado mateus:

https://drive.google.com/file/d/1PwOm-Avh366nXHpH_d3FgdjBSuZRBvH/view?usp=sharing

vídeos do mateus Barro Duro no drive de TCCartisticoInda@gmail.com

| take | Descrição: | Trilha sonora | Vídeo | tempo |
|------|--|--|----------------|------------------------|
| 1 | Praia amanhecer, figueira vai clareando e descendo a câmera até Inda (endrolada no tecido na figueira) Vai aproximando a câmera | Trilha 1 parte 1 (som da água e útero) | Editado mateus | 00:06 ao 00:54 min |
| 2 | Perto vai aproximando | Idem | 021jhae | 00 ao 00:07 min |
| 2 | Primeira plana do resto, abre olho, acorda, se espreguiça, movimento de mão (primeira plana antebraço e mãos) | Idem | Editado mateus | 00: 56 ao 01:13 min |
| 3 | (Primeira plana antebraço e mãos) continua movimentação de braço | Idem | 021jhae | 00:29 a 00:34 min |
| 4 | Movimentação de braço e foco na textura da figueira,câmera de baixo pra cima e volta | Idem | Editado mateus | 01:16 ao 01:37 |
| 5 | Pés na areia, câmera sobe pelo corpo, e mexe braços | Idem | 020jhae | 00:57 a 01:05 |
| 5 | Girando até ficar de costas a câmera,mexe braços | Idem | 020jhae | 01:26 a 01:40 |
| 5 | Virando até caminhada frente, contrapeso | Idem | 020jhae | 01:48 a 01:58 |
| 5 | Primeira plana de caminhar a frente (rosto e braços) Primeira plana de pés indo a frente | Idem | Editado mateus | 01:49 a 1:58 min |
| 5 | Continua indo a frente , fica lateral a câmara mexendo braços | Idem | Editado mateus | 02:18 a 02:29 |
| 6 | Caminha a frente, plana só do tecido vermelho, e movimento lateral a câmera. Quando gira os punhos é que vai o som de impacto. | Idem e quando está no ultimo movimento lateral toca o som forte, (blackout silêncio pra trocar cena) | Editado mateus | 02:39 até o final 2:53 |

| | | | | |
|-------------|--|--|----------------|--|
| | | vai iniciando o | | |
| 7 em diante | Deitada na areia , plano geral, Detalhe das mão se mexendo e movimentos seguintes. | Hangdrum (durante toda a cena na praia, no último blackout da cena diminui o volúmen | Editado mateus | Esa parte toda igual no vídeo editado |
| | | | | Total: 02:43 min+ parte da areia (acho que dura 01:08min) total estimativo da cena 1: 3min 51seg |

Cena 2: cemitério

| take | Descrição: | Trilha sonora | Vídeo | tempo |
|------|---|---|-------|-------------------|
| | No corredor de cimento | | | |
| | Começa mostrando os túmulo vai indo a câmera pro lado direito até o centro onde esta final do tecido. Black out pra trocar imagem | Som pássaros , início da trilha 2 (entender por este tempo esse som dos pássaros) | 064 | 00:41 a 00:46 |
| 1 | De frente a Inda, parada com capuz no rosto, inicia movimentos quando musica inicia. Segura o tecido na mão e fica em pé | Trilha cena 2, Começam som de flauta (flauta deve sincronizar com o movimento, como no vídeo da gravação) | 055 | 00:21 a 00:51 |
| 1 | Vai andando pelo tecido, plano sequencia tecido nas mãos, termina de frente a câmera com tecido encima da cabeça, filmagem perfil. | Trilha cena 2 ,flauta | 062 | 00:00 a 00:13 min |
| 1 | Virada, termina avançando pelo tecido de costas pra ele, filmagem de perfil em plano sequencia. | Idem | 062 | 00:34 a 00:48 |
| 1 | Continua , desde outro ângulo | Idem | 057 | 00:28 a 00:33 |
| 1 | Continua nessa posição e vira de costas pra câmera, inclina o tronco pro lado esquerdo, braços esquerdo desce, direito fica encima. | Idem | 062 | 00:43 a 00:59 |
| 1 | Sobe do movimento anterior e coloca tecido em ombro direito | Idem | 056 | 00:16 a 00:20 |
| 1 | Tecido no ombro direito inclina tronco atra e segura tecido acima da cabeça | Idem | 062 | 1:05 a 1:10 |
| 1 | Continua movimento anterior | Idem | 059 | 1:19 a 1:31 |

| | | | | |
|---|--|---|-----|-------------------------------|
| | coloca tecido ombro e solta tecido, continua a andar a frente (câmera filmando de costas) | | | |
| 1 | Câmera vai a primeira plana do rosto e vai virando de costas, plano médio | Idem | 062 | 2:02 a 2:12 |
| 1 | Tecido sozinho na frente (subjativa de Inda) vai subindo até o céu, imagem branca de céu | Idem | 064 | 1:12 a 1:16 Subtotal: 1:49 |
| | No corredor do médio, (grama nos túmulos, ao redor do caminho de terra) | | | |
| 3 | Sentada, de longe tecido na cintura | Idem flauta | 037 | 00:12 a 00:17 |
| 3 | Tecido vai indo a te primeira plana das mãos | Idem | 050 | 00:24 a 00:31 |
| 4 | Afasta fica em pé enrola tecido ombro | Idem | 041 | 00:15 a 00:22 |
| 4 | Segue enrolar tecido (continua movimento) Plano detalhe girando no tecido | Idem | 050 | 0:38 a 00:50 |
| 4 | Câmera de frente pra Inda continua enrolar tecido na barriga | Idem | 041 | 00:29 a 00:36 |
| 4 | Costas de Inda | Idem | 042 | 00 a 00:04 |
| | Subjetiva de Inda olhando crâneos | Idem | 049 | 00:36 a 00:38 |
| | Zoom | Idem | 049 | 00:46 a 00:49 |
| 5 | Continua se enrolar pelo tecido, avançando perto dos crâneos | Idem | 043 | 00 a 00:09 |
| 6 | Final do tecido, movimento braços com extremo do tecido | Idem | 045 | 00:04 a 00:07 |
| 6 | Continua mexer com tecido | Idem | 045 | 00:09 a 00:14 |
| 7 | Solta o tecido, efeito de vazio, e caí.. (se der pra enfatizar esse instante antes da queda de alguma forma) | Batida da trilha cena 1 na hora que acontece a queda. E fica silêncio. (Experimentar e ver si funciona efeito.) | 045 | 00:23 a 00:27 |
| 8 | Imagem dos câneos | Silêncio | 035 | 00 a 00:02 |
| 7 | Câmera percorre corpo no chão | Silêncio | 048 | 0:14 a 0:24 |
| 8 | Craneo de novo e se afasta | | 036 | 1:01 a 1:08 |
| 9 | Imagem túmulos, vai indo até a direita a câmera, até Inda, em pé encima de um túmulo | | 052 | 0:09 a 0:20 |
| 9 | Inda em pé, câmera sobe até focar no branco do céu, pra trocar cena. Fundir cenas na transição | | 051 | 0:28 a 0:34 Subtotal: |

| | | | | |
|--|--|--|--|-----------------|
| | | | | 1:44min |
| | | | | Total: 3:33 min |

Cena 3:

| take | Descrição: | Trilha sonora | vídeo | tempo |
|------|--|---|--------------------|--------------------|
| | No túmulo, parte do cemitério fundos do cemitério. | | | |
| 1 | Encima do túmulo com crânio, olha pro crânio. | Trilha cena 3, parte 1 inicia com som coruja. | 015 | 0:07 a 0:15 |
| 1 | Primeira plano do rosto olhando pro crânio(outro ângulo) mexe ombros. | Trilha cena 3, parte 1 | 017 | 0:18 a 0:24 |
| 1 | Mexe ombros | Trilha cena 3, parte 1 | 017 | 0:35 a 0:42 |
| 1 | Desde mexer o ombro(outro ângulo) até pegar crânio na mão e eleva ele frente ao rosto. | Idem | 019 | 0:25 a 0:37 |
| 1 | Trecho que repete segurar no crânio, e aproxima um pouco do rosto. (se for necessário ajustar) | Idem | 022 | 0:10 a 0:16 |
| 2 | Imagem crânio (Subjetiva Inda) | Idem | 025 | 0:03 a 0:07 |
| 3 | Rosto Inda (subjetiva do crânio) | Idem | 032 | 00 a 0:03 |
| 2 | Do crânio, faz a volta até rosto Inda | Idem | 034 | 00:06 a 00:13 |
| | Fica em pé , olhando ainda pro crânio | Idem | 020 | 0:42 a 0:48 |
| | Caminha pra trás e logo pra frente olhando pro crânio | Idem | 020 | 0:58 a 1:05 |
| | Pra trás e frente (repete trás frente) | Idem | 020 | 1:02 a 1:06 |
| | Vai pra trás de novo, crânio no colo, olha pro crânio e coloca ele no rosto | Idem | 022 | 0:34 a 0:48 |
| | | | | Subtotal: 1:24 min |
| | Praia Barro Duro | | | |
| 3.2 | Sai da boca do crânio, até primeira plana dos 3 crânios | Idem | Mateus 9597 | 0:06 a 0:15 |
| | Agachada frente ao crânio, se levanta | Idem | Mateus 9599 | 0:05 a 0:11 min |
| 3.3 | Se levanta e vira caminha até sair da tela | Idem | Jhae 014 Barroduro | 0:16 a 0:30 |
| 3.3 | Outro ângulo, continua caminhando, indo embora | Idem | Mateus 9598 | 0:18 a 0: 28 |
| 4 | Passa areia de uma mão pra outra | Idem | Jhae 015 Barroduro | 0:21 a 0:28 |
| 4 | Idem | Idem | Jhae 015 Barroduro | 0:36 a 0:39 |

| | | | | |
|---|---|---|-----------------------|-----------------------|
| 4 | Idem, mais perto | Idem | Jhae 015 Barroduro | 0:42 a 0:48 |
| 4 | Idem outro ângulo | Idem | Mateus9600 | 0:04 a 0:11 |
| | Continua movimento e vai icando em pé | Idem | Mateus9600 | 0:31 a 0:41 |
| | Continua movimento e termina com mão ao céu | Idem | Mateus9600 | 0:50 a 0:58 |
| | Continua o movimento de abrir e descer braços, caminha em direção a água. (como esta cena é mais escura precisa fazer a transição com a anterior) | Idem | mateus9610 | 0:04 a 0:11 |
| 6 | Inicia cena de fogo: foco no fogo eleva tocha | Trilha 3 inicia o som do tambor (parte 2 da trilha 1) so inicia agora o tambor... | Jhae 031 | 0:47 a 0:50 |
| 6 | desce a tocha, e balança tocha lados | Trilha 3 parte 2 (com tambor) | Mateus 9611 | 0:48 a 0:55 |
| 6 | Continua balançar tocha e gira elas encima da cabeça | Idem | Jhae 031 | 0:58 a 1:03 |
| 6 | Cima cabeça, abre, fica perfil, termina abrindo braços plano frontal | Idem | Mateus 9613 | 0:11 a 0:16 |
| 6 | Gira tochas pela cintura | Idem | Mateus 9612 | 0:25 a 0:30 |
| 6 | Tochas pela cintura plano detalhe | Idem | Jhae 032 | 0:18 a 0:24 |
| 6 | Gira tochas, laterais e cima plano detalhe | Idem | jhae034 | 0:37 a 0:41 |
| 6 | Continua e mudo o movimento | Idem | Mateus 9612 | 0:31 a 0:45 |
| 6 | Mariposa, de perto (gira frente ao abdômen e abre) | Idem | Jhae 032 | 0:42 a 0:49 |
| 6 | Gira pequeno, braço aberto plano frontal | Idem | Mateus 9612 | 0:07 a 0:14 |
| 6 | Gira pequeno | Idem | Mateus 9612 | 0:17 a 0:21 |
| 6 | Gira mais rápido pequeno | Idem | Mateus 9612 | 0:49 a 0:53 |
| 6 | Continua movimento, aproxima | Idem | Mateus 9613 | 0:53 a 0:57 |
| | | Idem | Mateus 9613 | 1:03 a 1:08 |
| 7 | Come fogo | Batida final do tambor. | Mateus 9614 | 00 a 0:05 |
| | | | | SubTotal: 2:52 min |
| | | | | Total 4:16 |

| take | Descrição: | Trilha sonora | vídeo | tempo |
|---|--|--|-------------|------------------------|
| | Buraco 2 da figueira | Trilha cena 1 parte 4 | Jhae 010 | 0:05 a 0:09 |
| 1 | Primeira plana do rosto, abrindo olho, câmera começa girar | Idem | Jhae 018 | 0:01 ao 0:05 |
| 1 | Olhar subjetivo, buraco da figueira e agua. | Idem | Jhae 022 | 0:02 a 0:05 |
| 1 | Acorda e se espreguiça | Quando se espreguiça troca para parte 2 da trilha 4 (hangdrum) | Jhae 017 | 0:17 a 0:28 |
| 1 | Movimenta | Idem | Jhae 017 | 0:32 a 0:36 |
| 1 | Foco nos pés girando até ficar de costas | Idem | Mateus 9602 | 0:45 a 0:51 |
| 1 | Souples atrás | Idem | Mateus 9601 | 0:27 a 0:30 |
| 1 | Do souples se gira a frente e mexe braços | Idem | Jhae 016 | 0:35 a 0:43 |
| 1 | Movimenta termina braços acima | Idem | Jhae 016 | 1:06 a 1:11 |
| 1 | Com braço acima abre e desce braço | Idem | Jhae 016 | 1:17 a 1:19 |
| | | | | Total: 0:50 min |
| Tempo total da vídeo dança : 12:30 min | | | | |

Apêndice 9

Roteiro para Festival Internacional de Videodança 2022

Tendo como referência a o vídeo editado pro TCC

| Descrição | Corte (tirar estes trechos) |
|---|---|
| Imagem da praia (tipo PAN) | Iniciar vídeodança no segundo 0:12 (tira de 0:00 a 0:19 min) |
| Movimentando-se à frente, movendo braços | 2:27 a 2:35 |
| O black out tá muito longo, diminuir | 3:42 a 3:45 aprox. |
| Caminhando com tecido vermelho | 4:35 a 4:52 |
| Caminhando, logo aparece o tecido vermelho, já nos fundos do cemitério (quando cortar aqui, fundir as imagens com o efeito para não ficar muito seco o corte) | 5:28 a 5:43 |
| Troca de frente na câmera (frente para costas) | 5:59 a 6:10 |
| Tirar corte onde a câmera passa pelo cemitério até ficar em pé (aparece diretamente em pé encima do túmulo) fundir imagens na transição | 6:30 a 6:46 ou 47 |
| No túmulo, fundir bem esta transição | 7:46 a 8:03 |
| caminhada | 8:26 ou 27 a 8:37 (não cortar aqui, apenas acelerar um pouco a caminhada, mas não tanto .. acelerar progressivamente) |
| Cortar trecho com fogo | 9:43 a 10:00 aprox |
| Trecho fogo | 10:30 a 10:36 o 37 |
| Trecho fogo | 10:45 a 10:50 ou 51 |
| Era pra ser efeito de olhar subjetivo, mas ficou estranho | 11:10 a 11:18 |
| Fundir as imagens pra não ficar seco o corte | 11:34 ou 35 a 11: 56 ou 57 aprox. |
| | |
| | |
| | |

Refazer os créditos, para diminuir o tempo

Escrever em letra menor pra caber tudo num slide:

Logo UFPEL + Universidade Federal de Pelotas + Curso Dança-Licenciatura

Esta Videodança faz parte do TCC artístico de Inda Rulio Bajar, realizada através da metodologia da pesquisa guiada pela prática.

Orientadora: Daniela Castro e Co-orientadora: Rebeca Recuero

Pelotas, Junho 2022

Em outro slide: os créditos que estão na imagem da praia: copiar tudo igual adicionando na edição

Finalização: Milene.... jhae..

Apêndice 9:
Roteiro II edição
Roteiro edição parte II: Refinamento detalhes

| Descrição: | modificação | Tempo do vídeo editado |
|--|--|---|
| No início, na imagem do mato e água aparece o título da obra, a letra fica estática centralizada (ver créditos) enquanto a imagem vai andando pro lado esquerdo, PAN da praia. | Colocar o nome da obra, com letra branca e fonte parecida e usada embaixo (ver créditos, nome da fonte: bradley hand itc) | Aproximadamente do segundo 0:04 a 0:11 (para aparecer título) |
| 1° Black out (antes da câmera descendo na figueira) | Texto: Direção, Criação e Interpretação: Inda Rulio Bajar. | Aprox.. 0:28 min |
| Quando a câmera desce e aparece corpo Inda enrolado no tecido, deixar por mais 2 segundos essa imagem (ficou muito rápido, pra dar impacto na 1° vez que aparece o corpo) | Modificar somente a duração, aumentar duração da 1° imagem do corpo. 2 ou 3 segundos. | 0:46 |
| Faltou uma imagem que aproxima que antes estava, não precisava tirar. (do 0:50 a 0:56 do vídeo editado Mateus, o que tá no roteiro de edição, não o completo) . Essa parte já estava no primeiro, não precisava tirar (era só adicionar mais uma no caso do roteiro pra dar efeito) | Adicionar este corte, entre que mostra o corpo enrolado e a aproximação de costas. Ou seja, vai aproximar duas vezes só que de ângulos diferentes. (Então a cena vai ficar: desce a figueira até o corpo enrolado, aproxima de longe andando , aproxima de novo de mais perto já, aproxima até rosto e abre olho se espreguiça etc.) | Entre 0:46 e 0:50, entre esses dois momentos. |
| Na transição aqui não precisa de black out. | Trocar transição, no lugar de mudar de imagem com black out mudar com esse outro efeito que tu colocou nas outras (tipo fundir imagem) (acho que chama sobreposição de imagem) | 0:55 |
| Deixar segundo black out (no segundo, 0:07min) e tirar o tercer black out, (o de quando esta espreguiçando, que termina na mão, nessas transições fundir | Mudar de black out pra outra transição. | Este trocar: 0:12 |

| | | |
|---|--|----------------------|
| imagem também pra dar unicidade a cena a respeito das outras transições. | | |
| Sugestão profe, ve si possível iniciar o hang drum ai pelo 2:55, quando a câmera faz o plano detalhe.. se pa tem que diminuir o tempo que fica deitada no chão depois do som forte pra não ficar um vazio. (pode dar mais impacto) | Encaixe do hangdrum (tal vez tem que diminuir entre 2:50 e 2:55 cortar. | 2:55 |
| Depois da cena da areia ir baixando o volúmen, durante o black out, deixar o som do hangdrum baixando o volúmen | Suavizar transição sonora, ficou um pouco cortante (entre cena 1 e dois) | |
| | | |
| Black out de troca de cena esta muito longo, diminuir tempo | Reduzir tempo do black out que troca a cena | 3:40 min |
| Trocar transição, black out pela outra, que funde imagens | Trocar transição | 3:53 |
| Cena 2: Colocar musica junto com a flauta,(na segunda vez que levanta braço da pra perceber que levanta e a musica começa depois. Observar. É um instante antes a musica, pois o primeiro braço começa no som agudo da flauta. À perna também mostra isso...)É na segunda nota apartir do inicio no caso, mais aguda que a primeira, que faz o movimento . | Sincronizar música e movimento, um instante antes de como está. | Aprox.. no 3:59 ou 4 |
| O movimento do 0:51 aprox. ou 0:52 min, termina com um braço mais acima que outro, (segurando o tecido) e o corte seguinte, ai pelo 0:53 aprox, inicia no movimento anterior de esse movimento, como girando, da a impressão que volta pra trás, ver vídeo pra entender, cortar esse segundo para que fique exatamente na posição do 0:52 assim da impressão de continuação de movimento. É uns milissegundos, no caso o corte ficara somente a mão de cima descendo e apoiando | Cortar o movimento que esta sobrando. (girando antes de posição de segurar tecido uma mão mais acima que outra) deixar só a partir deste pra ficar igual ao final do corte anterior. | Aprox. 0:52 a 0:54 |

| | | |
|---|---|---|
| tecido e ombro | | |
| Sugestão: ve si não da muito trabalho fazer: iniciar a cena 2 sem o trecho do olhar subjetivo(túmulos e final de tecido) e colocar esse trecho no final dessa caminhada o corredor de cimento, como olhar subjetivo, túmulos final de tecido, e se funde a imagem com o final de tecido e vai indo pro ceu (trecho que esta como final agora) | se for possível: colocar trecho do inicio de cena 2 antes do ultimo trecho do final desta parte no corredor de cimento | 3:47 a 3:53 aprox. Colocar e 5:44 aprox. (entre esse corte) |
| Na parte do corredor de terra do cemitério desde que inicia até final trocar trilha sonora | Colocar trilha sonora nova para esta parte.(parte 1 segue a flauta, e parte 2 a nova) | 5:51 aprox. |
| Na parte dos fundos do cemitério (caminho de terra, grama na lateral dos túmulos) quando faz plano das mão fica muito tempo mostrando tecido, tirar uns dois segundos só. | Tirar dois segundo no início da imagem de detalhe do tecido vermelho aproximando ao detalhe das mão. | 5:56 a 5:57 aprox |
| Cortar primeiro zoom que a câmera treme demais, 1 segundo, deixar o resto, e se for possível corrigir também o tremorzinho do final dessa parte do tecido e crânios no fundo. Kkk | Retirar um segundo de zoom. | 6:35 |
| Se for possível, deixar so uma volta da desenrolada do tecido. | Cortar trecho | 6:37 a 6:42 aprox |
| Se for possível: Tirar ½ segundo no qual tecido está encima da cabeça, deixar movimento desde desenrolar de segundo braço, ou seja eliminar o instante que o tecido cobre a cabeça, fica feio, aparece que e embolou o tecido | Cortar ½ segundo | 6:50 |
| Tirar a queda, mas deixar só corpo no chão desde esse ângulo da queda, ver como ficou a trilha sonora neste momento. Usar a trilha nova, parte do final da trilha nova, tal vez tenha que cortar o médio dela, pra encaixar essas variações de som na última parte da cena 2, apartir da queda até o fim da cena | Tirar queda , deixar corpo no chão, encaixar no final da parte 2 da trilha 2 (parte nova) | Aprox. 6:56 o 57 |
| Cortar parte que esta segurando | Cortar 2 ou 3 seg aprox | 8:10 a 8:13 |

| | | |
|--|---|---------------------|
| crânio e começa a flexionar braço, deixar so a parte onde estica braço , fica de longe. | | |
| No túmulo: Quando da passinho atrás (início desse corte) o passinho ta médio feio, da pra disfarzar? Tipo um instante depois, que dei ideia de indo para tras mas disfarça esse passo curtinho. | Cortar uma milésima de segundo,(126prox..) do passinho atrás, não tirar tudo pra que conserve a intenção de que esta indo pra trás até souples.(arco de costas) | 8:34 aprox, ou 35 |
| Sugestão da profe, se for possível teria que testar, se der de testar e mandar so essa parte pra ver se fica boa. Nesta parte que da os passinhos a frente e atrás com crânio na mão dar efeito de repetição de ir e voltar várias vezes, algo assim usando transposição de imagem tal vez... ver se fica interessante , parecido com como ta enfatizar esse efeito se pa. Tipo mais vezes em diferentes pontos pra dar efeito dinâmico. Ver se da. | Efeito de ida e volta...kkk... repetição... | |
| Parte do olhar subjetivo entre eu e crânio, aumentar um pouco a velocidade quando gira (sugestão das profes) experimentar e deixar menos um tempo pra dar efeito mesmo de olhar subjetivo | | Inicia no 8:13 |
| Saindo do crânio na praia...Acelerar um poquinho, não tanto... | Acelerar um pouco | 9:00 a 9:07 |
| Transição ficou um pouco seca, fundir imagens. | Transição com sobreposição de imagem | 9:23 |
| Na parte que começa mexer na areia com as mãos, já iniciar com som de fogo queimando por tras da trilha, (som que inicio no médio dessa parte, colocar desde o inicio ai) caso fiquei difícil se a trilha tiver junta tirar e deixar so quano inicia tambor... Ficou extranho no médio pois demora pra vir o fogo. | Trilha | Entre 9:36 e o fogo |
| Na praia depois da cena do passar do tempo..(mãos que | Arrumar transição pra manter o movimento do braço | Entre 10:16 e 10:20 |

| | | |
|---|--|-----------------------------|
| mexem na areia e tal) Ai no finalzinho dessa parte, Encaixar melhor a transição dos braços pra que pareça que continua o movimento (ficou abrindo braço e logo na outra imagem aparece mais fechado que na anterior | continuado. | |
| Parte do Fogo, Cortar trecho para que fique a imagem da roda encima da cabeça emendada na roda do seguinte corte. | Cortar trecho (tirar) cortes se emendam na roda acima da cabeça. | Entre 10:59 aprox até 11:11 |
| Tochas estão se mexendo rápido e abrem. Excluir segundo que abrem, para que emede com a próxima imagem que é das tochas se mexendo rápido mais de perto. Tentar disfarzar parte que estou rindo (fica desconexo com a maioria do tempo que estou seria) | Excluir 1 segundo 127prox., no qual abre dois braços (manter tochas se mexendo rápido no fim de corte e inicio do seguinte pra dar continuidade) | 12:05 aprox |
| Ver se possível fazer sugestão da professora na parte do finzinho do fogo onde aumenta a intensidade e velocidade do tambor, efeito do fogo, vou mandar o áudio dela (mas não apaga o que tu já fez do fogo que ficou bem encaixadinho, se caso ficar feio este efeito deixamos assim como tá que tá ótimo pois tem continuidade dos movimentos que é o que me interessa) e se achares que te complica muito não precisa fazer, mas pode ficar bem interessante, ve se esta nas tuas possibilidades de tempo e edição, seria muito bom!! | Ver áudio da profe explicando efeito. Audio1 | |
| Áudio da profe, iniciar mais devagar pra dar esse contraste Inicio da cena 4 | Áudio 2 Tirar parte da praia olhando, iniciar cena 4 com meu rosto. E depois so o olhar subjetivo | |
| Quando se espreguiça inicia o som de hang drum de volumem baixo vai aumentando | Inicia o som de hangdrum quando se espreguiça | 12:41 aprox |
| O movimento termina com braços acima, no ultimo movimento antes de abrir braços | Cortar segundos | 12:49 aprox |

| | | |
|---|---|--|
| (não abre os braços) | | |
| O final ficou estranho o corte melhor manter no vídeo 016 jhae do 1:06 ao 1:19 direto, sem cortes. | Emendar pedacinho que falta, ficou cortado o ultimo movimento. | 13:10 aprox. ou um pouco antes |
| Colocar a primeira imagem da câmara descendo pela figueira so que ao contrário, colcoar de tras pra frente pra dar efeito que câmara esta subindo pela figueira ate ceu. (colocar desde o centro da figueira do lugar onde já não apareça o tecido vermelho. | Efeito de tras pra frente.... | Do 0:41 pra tras... |
| Se der imagen como no inicio da pra mas como indo embora, pegar vídeo e colocar de tras pra frente pra dar este efeito | Usar Vídeo 028 jhae, acho que se encaixa com a imagem da figueira, ver se tem que usar de tras pra frente. (pode ser outro vídeo da praia se achar melhor, a ideia e dar esse efeito...de terminar ao contrário que como começou. | 028 jhae, |
| Black out com texto que diz que é meu trabalho de TCC, logo ufpel etc. (ver créditos) Ou ver se fica bom depois do black out final, com a imagem do trecho 12:22 a 12:26 (agua vista desde o buraco da figueira) colocar ai passando os créditos da ufpel etc. ou com aquela imagem da praia | Black out , imagem praia e texto paradocentralizado aparece e some, segue hang drum de fundo. (ou dar efeito de passando de baixo pra cima, ve como fica melhor) | |
| Colocar créditos passando de baixo pra cima, imagem da praia fica estática. (se não aparece colcoar caixa preta e letra branca a cada línea de texto, não caixa grande de texto. Se aparece pode ser em negrita, escolher fonte legível, pode ser, ink free ou tipo maquina de escrever..Tipo desse estilo. Ou parecidas, ver créditos. | Imagem de praia de dia para passar os créditos com som de hang drum de fundo | Vídeo 9606 mateus (mandei por whatsapp |
| | | |

Créditos:

Início: Nome da obra em letra branca de fonte parecida (bradley hand itc) ou pode ser ink free) (as reticencias “...” depois da palavra “contas” fazem parte do título da obra)

A final de contas...

O que é a morte?

Parte II

No black out inicial: (entre praia amanhecer e figueira) ink free 16(fonte)

Direção, criação e interpretação: Inda Rulio Bajar

Final: créditos

No Black out: fundo preto letra branca, fonte: ink free ou algo parecido:



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CURSO DE DANÇA-LICENCIATURA

Esta videodança é resultado de um processo criativo feito através da metodologia da pesquisa guiada pela prática, fazendo parte do Trabalho de conclusão de curso.

Acadêmica: INDA RULIO BAJAR
Orientadora: DANIELA CASTRO

Co-orientadora: REBECA RECUERO
Junho 2022

Depois: imagem de praia de dia, e vão passando os créditos de baixo pra cima sumindo encima.

Direção In da Rulio Bajar

Bailarina-interprete criadora: In da Rulio Bajar

Roteiros e coreografia: In da Rulio Bajar

Trilha sonora: Amigues Anônimes

Gravação: Milene Velasques Ramos e Mateus ...(Barbosa?)

Edição: Mateus..

Figurino: Larissa Martins

Contrarregra: Maria Beatriz Borges Conceição

Com apoio do Cemitério São Francisco de Paula- Pelotas, Rs

Se da tempo, adicionar Making off (fazer roteiro de making off) 1 minutinho.