



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
LICENCIATURA EM DANÇA

WESLEY FIRMINO DE FONTES

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
A IMPORTÂNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DA FORMAÇÃO DO ARTISTA

Recife

2021

WESLEY FIRMINO DE FONTES

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
A IMPORTÂNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DA FORMAÇÃO DO ARTISTA

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leticia Damasceno Barreto

Recife

2021

WESLEY FIRMINO DE FONTES

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS

A IMPORTÂNCIA PARA A CONSTRUÇÃO DA FORMAÇÃO DO ARTISTA

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Aprovado em 16 de dezembro de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr^a. Leticia Damasceno Barreto - Orientadora

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Claudiana Santos de Jesus - Membro externo

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Diogo Lins de Lima - Membro interno

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

*Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra começa da lama;
onde o homem,
onde a pele começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.*

João Cabral de Melo Neto

DEDICATÓRIA

*Dedico esse trabalho a minha mãe,
por sempre ter me dado forças para
alcançar meus objetivos.*

AGRADECIMENTOS

A Gracinete Firmino de Fontes, minha mãe, por ser essa pessoa forte e generosa, que muitas vezes colocou seus filhos como prioridade e que sempre deu o seu melhor para nos criar sozinha.

A Analú Firmino, minha sobrinha; Lorena Firmino, minha sobrinha; Lúcia Albertina, minha avó; Jacira Firmino, minha tia, que sempre seguiram como uma luz na minha vida.

A Aquiles do Nascimento, Caio Paz, Emanuella Amanda, Guilherme Vasconcelos, Isadora Oliveira, Juliene Lopes, Luís Othavio, Raiza Thauany, Rayane Amorim, Simone Freua, Tatiane Miranda, Thalytta Veras, Thalya Lima e Victor Silva, por estarem comigo em momentos importantes de minha jornada e por contribuírem diretamente ou indiretamente em sua realização.

A Alexsander, Amelo, Anderson, Bárbara, Elaine, Irla, Jares, Jonatas, Klarissa, Marcilio, Nataly, Pietra Tenório, Riqueza Braz, Samuel Freitas, Silas, Yonne, entre outras pessoas que a universidade me trouxe. Vocês são grandes amigos e inspirações para mim.

A cada arte-educador que contribuiu para a minha formação, o que me tornou este ser pensante.

A cada artista entrevistado que cooperou para a realização deste trabalho.

A Cláudio Lacerda, por ter contribuído nesta pesquisa.

A Letícia Damasceno, por ter me acolhido, orientado e muitas vezes ter ampliado a minha forma de pensar. Gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa de natureza qualitativa tem como objetivo geral identificar as contribuições da Residência Artística (RA) para a formação e profissionalização artística. Ao identificarmos a ausência de bibliografias a respeito da RA, decidimos realizar entrevistas semiestruturadas aplicadas pelo autor participante, durante sua coparticipação, na RA realizada no Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo. Ressalta-se que a RA pode ser um espaço norteador para o processo criativo do artista e, por ser vista como imersão neste campo, pode indicar novas mudanças, em especial, no processo de formação. Apresento como objeto de estudo o programa de residência artística da Cia de Deborah Colker, do espetáculo “Cão sem plumas”, que tem como base o poema de João Cabral de Melo Neto. O intuito da presente pesquisa é refletir a respeito da importância da RA para formação do artista, através das experiências vividas pelos atores e dançarinos da mesma no espetáculo “Cão sem Plumas”.

Palavras-chave: Residência, Artista, Criação, Formação, Processo

ABSTRACT

This qualitative research aims at identifying the contributions of the Artistic Residency (AR) for artistic education and professionalization. By identifying the absence of bibliographies about AR, we decided to conduct semi-structured interviews applied by the participant author, during his co-participation in the AR held at the Daruê Malungo Education and Culture Center. We emphasize that AR can be a guiding space for the artist's creative process, and because it is seen as an immersion in this field, it can indicate new changes, especially in the training process. I present the object of study of the artistic residency program of Cia de Deborah Colker, of the show "Cão sem plumas", based on the poem by João Cabral de Melo Neto. The purpose of this research is to reflect on the importance of AR for the formation of the artist, through the experiences lived by the actors and dancers in the show "Cão sem Plumas".

Keywords: Residence, Artist, Creation, Formation, Process

LISTA DE FIGURAS

APÊNDICE A - Modelo de questionário aplicado aos participantes da Residência Artística	46
APÊNDICE B - <i>Participantes da Residência Artística da Daruê Malungo</i>	48
APÊNDICE C - <i>Participantes da Residência Artística em Brejo Madre de Deus, com a Cia de Dança Deborah Colker</i>	48
APÊNDICE D - <i>Preparação dos artistas para Pré- estrela do espetáculo Cão sem Plumas, no Parques das Esculturas de Francisco Brennand</i>	49
APÊNDICE E - <i>Preparação dos artistas, se camuflando de barro para a Pré- estrela do espetáculo Cão sem Plumas, no Parques das Esculturas de Francisco Brennand</i>	49
APÊNDICE F - <i>Ensaio nas margens do Rio Capibaribe, para Pré-estreia do espetáculo Cão sem Plumas</i>	50
APÊNDICE G - <i>Etapa final da residência artística e processo criativo do espetáculo “Cão Sem Plumas”. Apresentação no Marco Zero (Recife), 2016</i>	50

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 01 - Uma residência artística na qual, estabelece métodos tradicionais (reprodução de coreografia produzida pelos professores), poderá somar para o seu desenvolvimento como artista?	35
GRÁFICO 02 - Você acha que os ambientes onde a RA são realizadas interferem no processo da execução de uma coreografia?	36
GRÁFICO 03 - Você acha que a residência artística só é válida quando ela tem o objetivo de selecionar um artista para fazer parte de uma apresentação?	37
GRÁFICO 04 - Você considera que participar de uma Residência Artística de uma companhia de dança bem consolidada no mercado artístico te possibilita o acesso ingressando em outros projetos artísticos?	39
GRÁFICO 05 - Em qual local foi realizada a residência artística que você participou do espetáculo da Cia de Deborah Colker?	40

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	11
2. BREVE HISTÓRIA DA DANÇA.....	17
2.1. Dança Moderna.....	17
3. DANÇA CONTEMPORÂNEA	20
4. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA.....	23
5.A EXPERIÊNCIA DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DA CIA DE DEBORAH COLKER "CÃO SEM PLUMAS".....	25
6.METODOLOGIA.....	31
7.ENTREVISTA.....	32
8. RESULTADOS DE PESQUISA.....	34
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
10.REFERÊNCIAS.....	43
11. APÊNDICES.....	46
12. ANEXO	51

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho inicialmente irá discorrer brevemente sobre a trajetória da dança contemporânea, elucidando sua relevância dentro da sociedade. A dança contemporânea se manifestou em meados do século XX, permeada por inovações e mudanças, misturando-se a diversos estilos como a dança moderna, que se caracteriza pela liberdade de criar e refletir diversas circunstâncias presentes no contexto social.

A partir do advento da dança moderna, no início do século XX, a dança apresenta o intuito de expressar as transformações da sociedade através dos principais assuntos contidos nela, como questões ligadas à política, à economia, à educação e à cultura. Essas características do contexto empírico encontram expressão através da interpretação que a dança faz da realidade. Isso revela um outro lado da dança que não é apenas o da diversão e do entretenimento, um lado mais integrado à realidade e ao cenário que dialoga com o cotidiano social.

Neste contexto, a dança é uma forma de protesto dos artistas, demonstrando suas indignações, emoções e questões internas a partir de expressões de seus movimentos corporais. A dança passou a se reinventar de forma transformadora através das mudanças da sociedade de maneira otimizada. Em 1871,

surgem as primeiras evidências da dança moderna. Seu movimento, caracterizado pelo *delsartismo* influenciou a dança moderna americana, de Isadora Duncan e Laban, dançarinos e criadores que influenciaram diretamente a dança contemporânea através de uma releitura da linguagem da dança (BOURCIER, 1987 p.37).

Isadora Duncan iniciou sua carreira em 1871, se recusando a ceder às amarras da dança clássica, o *ballet*; ela afirmava que pretendia criar uma dança que acompanhasse o movimento da vida. A dança de Duncan caracterizou-se pela contemplação natural, a qual incluía movimentos de andar, correr e saltar, sem a presença de técnicas ou movimentos engessados, portanto, permitindo movimentos livres.

Em meados do século XX, a trajetória da dança contemporânea se apresenta como uma metamorfose. A dança se modificou para acompanhar as mudanças do mundo, através de novas técnicas, novos passos, novos modelos de figurinos e de equipamentos que pudessem ser agregados para melhorar os espetáculos. Dessa forma, enfatizando tal melhoria na qualidade dos espetáculos, surge, na década de 1990, uma nova tendência de produções artísticas: a residência artística.¹

Mediante as formações profissionais e artísticas ao nível de qualidade e aprimoramento, na contemporaneidade, pode-se evidenciar técnicas, métodos e experiências que contribuam para a formação de profissionais das Artes Cênicas no Brasil. Dentre eles, a residência artística surge como uma espécie de estágio que norteia os profissionais de forma a desenvolver o processo criativo de cada indivíduo. Assim, o objetivo deste trabalho é debater e refletir sobre a relevância do papel da residência artística para os processos de formação do profissional de dança, compreendendo os espaços da residência como uma etapa de transformação desses profissionais, capaz de livrá-los de moldes e de perspectivas lineares que não alcançam as transformações da contemporaneidade.

Através das análises das residências artísticas, iremos estabelecer pontos positivos e negativos da prática durante o presente trabalho, o qual é norteado pela investigação do estudo da residência artística em um cenário de fomentação e desenvolvimento da formação artística. Cabe ressaltar que essa experiência é vivenciada de distintas maneiras por cada sujeito; cada residência possui características específicas que trazem consigo tipos variáveis de metodologias, os quais são vistas como técnicas otimizadas ou não para a contribuição ao desenvolvimento de uma formação pessoal.

Mediante toda a importância que rodeia a residência artística, a presente investigação será pautada na observação/participação do autor, realizada em 2016, no programa de residência artística da Cia da dança Deborah Colker, mais especificamente em relação ao espetáculo “Cão sem plumas”.

¹Entretanto, já na década de 1960, nos Estados Unidos, um grupo de dançarinos deixou a escola de dança moderna de Merce Cunningham e passou a colaborar entre si. Os estudantes levaram seus trabalhos, que não eram nem um pouco ortodoxos, para o interior de uma igreja conhecida como Judson Memorial Church, localizada no bairro Greenwich Village, em Nova York. Judson Church recebia eventos nomeados como Dance Theater e Poet 's Theater (BANES, 1980).

Esse espetáculo se baseou no poema homônimo “Cão sem plumas”, de autoria de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Citamos um pequeno trecho do poema:

[...] O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.[...]
Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra. [...]
(MELO NETO, 2007, p. 137)

O poema de João Cabral de Melo Neto (2007), “Cão sem plumas”, é visto como uma figuração poética do percurso do Rio Capibaribe, que perpassa todo o estado de Pernambuco, por meio do destaque dado a diversas características presentes no rio, entre elas: movimentos, volumes, coloração da água, textura da terra encontrada no fundo do rio, vidas animais presentes nas margens do rio — como, exemplo, o caranguejo — e todo o contexto social da década de 1950 que podia ser observado nos entornos do trajeto do Rio Capibaribe.

Ressaltamos que os relatos do contexto social dos anos 50 feitos no poema se confundem com o atual cenário que permeia as margens do Capibaribe. No espetáculo, são realizadas reproduções de movimentos do rio, do caranguejo a partir das técnicas de dança e do comparativo histórico com a questão social que João Cabral de Melo Neto cita em alguns trechos de seu poema:

[...] Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de
líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
 (fluía)
 de homens plantados na lama;
 de casas de lama
 plantadas em ilhas
 coaguladas na lama;
 paisagem de anfíbios
 de lama e lama [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 141).

A investigação foi construída com base na análise realizada durante essa residência artística (doravante RA), estabelecendo pontos positivos e negativos que contribuíram ou não para o fomento de intercâmbios estabelecidos durante o processo. A base estabelecida dos pontos positivos e negativos da RA da Cia de dança Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”, será retratada através de relatos dos participantes, que foram analisados com base na comparação entre os tipos de experiências vivenciadas nos diferentes lugares onde se realizaram as RAs. Ao verificarmos a ausência de bibliografias sobre RAs, aplicamos entrevistas semiestruturadas aos participantes para nortear o desenvolvimento do presente trabalho.

Além de revelar a importância que cada experiência proporciona à formação de um artista, este trabalho se justifica por observar que a residência artística é um momento voltado para a criação, no qual se constroem saberes e aproximações de experiências vividas por cada indivíduo presente nesse contexto enriquecedor de conhecimentos artísticos. Nesse sentido, os artistas e seus trabalhos externam a diversidade de conhecimentos e a importância da aproximação da arte com o cenário que a cerca. Essas trocas de conhecimento são estabelecidas por processos e estratégias que foram criados para complementar e permitir o processo criativo de cada um.

O autor, enquanto participante da RA da Cia da dança Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”, aponta que não foi permitida a criação de coreografias junto à companhia, mas mesmo assim o processo nos possibilitou aprender novos movimentos e técnicas. O desenvolvimento do processo criativo de cada um se deu após o fim da RA, estabelecido pelo *networking*² entre os artistas

²*Network*: Substantivo masculino, grupo de pessoas ou de coisas que se apresentam conectadas, integradas ou relacionadas umas às outras.

presentes. Alguns colegas afirmaram ter desenvolvido ideias para criação de novas coreografias e apresentações.

Desse modo, podemos analisar quais técnicas específicas influenciam na estruturação de um artista e compreender a necessidade da troca de conhecimentos artísticos para experimentação de técnicas e movimentos inovadores na dança.

Por estes motivos, realizamos entrevistas semiestruturadas com os artistas que participaram em um dos locais escolhidos para a realização da residência artística, o Daruê Malungo, local em que o autor do presente trabalho participou da RA. A técnica de entrevistas semiestruturadas é inserida no método de análise do discurso, que implica em compreender diferentes abordagens para coleta de dados.

Para Vergara (2010), a análise do discurso não descarta o conteúdo. O que está sendo argumentado sobre um determinado tema vai além do que é dito ou escrito; a investigação verifica como o conteúdo é utilizado. Como sabemos, toda mensagem se baseia no que foi escrito e no que foi processado pelo leitor. A análise de discurso compreende diferentes abordagens e exige do pesquisador sensibilidade para captação e interpretação de subjetividades implícitas em um discurso do que ou quem é pesquisado.

Através dos relatos cedidos pelos participantes entrevistados, teremos um compilado de opiniões a respeito de suas experiências artísticas e da relevância da residência artística da Cia de Deborah Colker a partir da estruturação do espetáculo "Cão sem plumas". Desse modo, a residência artística é evidenciada atualmente como uma etapa fundamental para o desenvolvimento da formação de uma artista que busca conhecimentos e pluralidade para seu crescimento. O estudo da residência artística leva os artistas a pensarem no seu desempenho durante a atuação e em como seus corpos assumem diferentes funções na construção de coerência com cada ambiente proposto em cada trabalho. Assim, o corpo é visto como sujeito e objeto de si mesmo.

O desempenho do artista é avaliado durante o processo do desenvolvimento dos projetos da RA, o que é uma oportunidade para participar de diversos projetos como espetáculos de dança, espetáculos teatrais, filmes, exposições e até mesmo publicações de livros e artigos que agregam à construção formativa do artista.

A Residência Artística tende a proporcionar ao artista direcionamentos a respeito do estilo de produção em que este deseja participar ou produzir. O modelo de produção contribuirá para novas produções artísticas e culturais locais e até mesmo para levar a produção local a um cenário de projeção internacional. Exemplo disso é a construção do espetáculo “Cão sem plumas”, que agregou alguns movimentos de dança do interior de Pernambuco. É comum surgirem novos talentos artísticos por intermédio da residência artística, porque a mesma proporciona visibilidade para o potencial dos artistas, proporcionando uma chance para o crescimento profissional e pessoal.

Entretanto, é necessário ressaltar os pontos negativos que também são encontrados nas residências artísticas, como as RAs que têm como propósito apenas trazer um conteúdo pronto, como uma coreografia que os artistas participantes devem apenas reproduzir, sem criação e troca de conhecimentos.

Mesmo não havendo a possibilidade de criação nesse tipo de RA, a construção de conhecimento é estabelecida pelos profissionais que estão à frente da RA ao compartilharem seus saberes da dança com os artistas participantes. Logo, o artista, ao aprender sobre as técnicas e métodos da RA, consequentemente irá mesclá-los com suas vivências sociais, agregando mais saberes adquiridos à sua formação artística.

Desta forma, é necessário analisar quais modelos de residências artísticas são estabelecidos pelos donos das companhias e professores responsáveis por elas. Quais os objetivos estabelecidos? Qual a importância de cada modelo de residência artística para o envolvimento do artista? Assim, se estabelece um questionamento norteador: qual o motivo da residência artística ser considerada um processo importante para o artista?

A residência artística é vista como um momento rico de aprendizado, mesmo que o método estabelecido no projeto seja o tradicional, no qual não é permitida a interferência de novas criações singulares pelos participantes. Entende-se que, ainda assim, existe o desenvolvimento de saberes que são construídos pelos professores do programa da RA ao ensinarem coreografias e movimentos estabelecidos para aquela residência.

O aprendizado é constante e infinito, possui o intuito de oportunizar desenvolvimento pessoal e artístico. É necessário pontuar a fomentação da residência artística através de divergentes pontos de vista. Dessa forma, esse projeto realizou questionários aplicados a vinte pessoas, todas participantes da residência da Cia da dança Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”, buscando a opinião de cada indivíduo a respeito da contribuição da RA para a sua formação. Afinal, entende-se que cada experiência reverbera de forma diferente em cada pessoa, o que não seria diferente com a residência artística.

A RA possui uma vasta diversidade e multiplicidade de programas que estabelecem o processo de encaminhar o artista e aperfeiçoar a sua atuação. Entretanto, possui também o papel de acolher as dificuldades e as contribuições de cada indivíduo, assim como denota a própria palavra “residência”, cujo significado remete a casa ou lugar que se habita, onde se é acolhido. A arte denomina-se valor primoroso, ou seja, lugar que habita um ofício primoroso.

2.BREVE HISTÓRIA DA DANÇA

2.1. Dança Moderna

Os relatos e eventos da dança moderna indicam que seu surgimento ocorreu no Estados Unidos e na Alemanha, no final do século XIX e início do século XX, como forma de reivindicação e recusa ao rigor do ballet clássico. Entretanto, ainda havia neste novo movimento resquícios das amarras do ballet clássico.

Um dos fatores importantes para a influência da dança moderna são os fatores socioculturais, principalmente, as mudanças políticas e os novos hábitos da sociedade, que passaram a ser interessantes para os espetáculos de dança. Os dançarinos têm o intuito de expressar suas emoções diretamente em seus movimentos. Esse fato é, até então, inédito na dança, que se mantinha nas rígidas amarras do ballet clássico.

Os princípios das técnicas da dança moderna se estabelecem por mexer o tronco, por movimentos de todo corpo rente ao chão, por mexer o quadril e pela expressão no rosto e nos movimentos. Incansavelmente, a dança moderna ressalta o uso da gravidade, justamente o oposto do ballet clássico, que tem como base a

postura ereta. Os dançarinos utilizam o seu próprio peso corporal para desenvolver melhor os movimentos.

É comum criar novos passos. Todo movimento, por isso, é visto como relevante, basta apenas que seja bem elaborado e que faça sentido dentro da proposta estabelecida. É importante salientar que nela se incluem sentimentos, emoções, liberdade de criação, que possibilita todos os movimentos do corpo. Bourcier (1987) afirma que Nijinsky³ (1890-1950), em 1912 é censurado por dançar de maneira promíscua em “O deus azul”.

Ressalta que a forma tida como promíscua é enfatizada no uso do chão como protagonista. Os movimentos foram realizados no chão, tido como cunho sexual. Afinal era contraponto ao cenário romântico estabelecido pelo ballet clássico, que tinha como protagonista a bailarina, exalando sua perfeição, desde vestimentas, postura e movimentos. (BOURCIER, 1987, p. 130)

De acordo com Bourcier (1987) , o caminho trilhado por Nijinsky, a posteriori, influenciará o jazz e a dança contemporânea. Do mesmo modo, o autor ressalta dois grandes protagonistas e influenciadores do cenário da dança moderna e contemporânea:

Delsarte, um músico que após fracassar na sua carreira, vai procurar discutir a relação da alma e corpo levando-a para a dança. E por volta de 1871 descobre os primeiros indícios daquilo que posteriormente chamamos de dança moderna. Seu movimento, o delartismo influenciou a dança moderna americana, de Isadora Duncan e Laban, dançarinos e criadores que influenciaram diretamente a dança contemporânea através de uma releitura da linguagem da dança. (BOURCIER, 1987, p. 67)

Mais tarde, o entendimento dessa relação da alma e do corpo foi denominado como dança moderna, influenciando a dançarina Isadora Duncan, que em 1896 demonstrou não ser a favor do processo das escolas do balé clássico. Duncan afirmou que o sentido da dança é baseado no estado de espírito de cada um, ou seja, a dança retrata a vida de cada indivíduo que se propõe a criar expressões em seus movimentos (BOURCIER, 1987, p. 83).

³ Vaslav Nijinsky, bailarino transgressor do ballet clássico para a dança moderna, visto como revolucionário, “O deus azul” sua primeira estreia como percurso de novos movimentos.

Isadora Duncan deixou os estereótipos da dança clássica, tanto que apresentava-se descalça e deixava-se levar pela fluência do movimento, que seguia a sua respiração. Seus modelos estéticos eram inspirados na arte grega da antiguidade. A novidade da dança moderna, preconizada por Isadora Duncan, no entanto, não agradou ao público da época, pois a consideravam ainda muito prematura para essa inovadora inspiração. Os seus movimentos, ao contrário do que se pensou, não eram fruto de sua imaturidade, mas da plateia retrógrada que não estava preparada para a dança inovadora que Duncan apresentou.

A dança moderna estabelece movimentos de dentro para fora, expressando os sentimentos, características muito similares à dança contemporânea, como movimentos naturais do corpo em si — saltar e correr — e linguagem corporal realizada por qualquer indivíduo, o que difere da dança clássica, que estabelece técnicas e movimentos que são realizados apenas por dançarinos. Isso é feito através da externalização dos movimentos por suas expressões mais particulares e comuns de um indivíduo, que não necessariamente está apenas nos palcos, mas pode estar até mesmo na plateia.

Isso possibilita à dança novos valores culturais, trazendo consigo o papel da dança moderna na desconstrução da dança clássica e valorizando a vida que cada dançarino proporciona em cada expressão. Entretanto, toda essa liberdade expressiva não configura falta de preparo, habilidade e técnica que cada dançarino deve ter, mas abre a possibilidade para novas vertentes de agregar valores através do conhecimento de vida de cada dançarino, junto às habilidades e comandos presentes na dança. A contribuição para formação da dança moderna também foi estabelecida por Rudolf Von Laban (1879-1958), estudioso da dança:

Denominaram-se na criação de uma técnica de dança que ficou conhecida como a dança educativa. Laban estudou a relação dos movimentos e as expressões, dando ênfase ao fato de que um movimento poderia ser estabelecido por diferentes expressões e sentimentos como raiva, tristeza ou felicidade. Tudo vai depender da maneira aplicada suave, branda, repicado (ARRUDA, 1988, p. 20).

O método Laban se estabelece na caracterização de movimentos que surgem através de energia, tempo, espaço, peso e fluência, e expande ainda mais ao

trabalhar cada item como novas possibilidades (ARRUDA, 1988, p 11). Uma outra precursora da dança moderna, que também realizou diversas parcerias com Laban e ficou conhecida como uma das principais representantes da corrente expressionista, defensora da dança livre, foi Mary Wigman. Oposta às técnicas convencionais do balé clássico, de movimentos engessados, para Mary Wigman, na dança, o mais importante se baseia nas emoções do bailarino. Os movimentos livres, para ela, se estabeleciam por improvisos que poderiam ser interpretados por séries rítmicas, expressivas, seguidas apenas por um instrumento de percussão.

No livro *Mary Wigman Book* (1984, p.39) é apontado que a experiência de Wigman com os trabalhos de Laban se deu por escalas de movimentos, tendo como base o espaço, o tempo e a força, que oscilavam pelas direções de frente, trás, direita, esquerda, alto e baixo, dando vida a uma "combinação orgânica dessas direções especiais e suas qualidades naturalmente tridimensionais conduzam a uma perfeita harmonia" (WIGMAN, 1984, p.39).

Laban, possibilitou a transformação radical da dança ocidental baseado nos movimentos: "dança como meio de transcendência era uma escolha muito incomum, daí também traz a originalidade de Laban" (KANT, 2002, p. 48). Segundo North (1972, p. 39), "Laban disse que o movimento 'é a expressão externa de energia viva interna'". Esse estudioso da dança entendeu que existe uma grande diferença entre gestos mecânicos e cênicos, tornando, assim, qualquer movimento uma característica da dança e estabelecendo expressões em todos os movimentos de forma a dar sentido a cada gesto.

3. DANÇA CONTEMPORÂNEA

A origem da dança contemporânea é atribuída aos pós-modernos, marcados pelo movimento Judson Dance Theater, iniciado em 1960, nos EUA. Entretanto, somente na década de 1980 a dança contemporânea começou a se desenvolver com características próprias da linguagem corporal, que foram se definindo ao longo do tempo. Essa forma de dança não possui uma técnica única, não é preciso ser um bailarino profissional para realizar os movimentos. Não existe um mecanismo definido, ressalta-se a desamarras engessadas dos movimentos da dança clássica. Surge, portanto, uma nova experiência corporal em busca de movimentos naturais,

menos sincronizados, havendo também referências multiculturais cujo princípio é a transmissão de sentimentos, ideias e conceitos.

A Dança Contemporânea surgiu em um período de revolução e de um novo significado para a dança na sociedade. Os fatores históricos que decorrem durante a constante transformação dessa dança ocorrem para agregar o dinamismo das relações socioculturais da dança contemporânea. “Esses ciclos evolutivos e históricos crescem em forma de espiral, não havendo quebras e rompimentos abruptos, mas sim lentas transformações processuais ” (JOSÉ, 2011, p. 3).

As manifestações culturais tendem a acompanhar as transformações sociais, como a dança contemporânea, que se reinventa constantemente em busca de novos valores, conhecimentos e métodos. Assim, estabelecendo a mudança como um pilar da dança contemporânea. A dança passou a ter diversos sentidos além de expressar apenas um espetáculo. Passou a ser representação do cenário social, expressão de emoções, necessidade física para manter o corpo em forma ou método para desconstruir padrões. Merce Cunningham (apud BANES, 1980, p. 6) aponta que “a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos...”.

Merce Cunningham refere-se a algumas características da dança contemporânea como novos conceitos e uma nova visão sobre a dança, deixando de lado o palco convencional em detrimento de lugares sem muita estrutura, lugares inusitados e cenários improvisados. A dança deixava seu objetivo principal de ilustrar propostas e passava a lidar com a proposição e composição de ideias (SILVA, 2005). Certas características da dança contemporânea foram marcos, como a subversão de cenários convencionais, dando lugar a palcos improvisados, nas ruas, em restaurantes e em lugares não vistos como lugares adequados para se fazer arte. Uma vez que a dança contemporânea é o reflexo dos acontecimentos da sociedade, logo, seus espetáculos deviam e devem fazer parte de cenários que compõem o cotidiano da população.

A dança revolucionária do início dos anos 60 não exigia padrões físicos de seus dançarinos, tampouco padrões de beleza. Qualquer pessoa que tivesse interesse em expressar suas emoções ou o atual cenário social seria bem-vinda. A dança contemporânea surgiu para quebrar tabus que antes eram camuflados.

Entende-se que ela passou por um período de popularização, sem amarras da dança clássica, o que resultou na ampliação das possibilidades, pois “qualquer um podia ser bailarino e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando” (STUART, 1999, p. 199).

Segundo Souza (2012), nos anos 60, a dança contemporânea teve início com Yvonne Rainer, uma coreógrafa americana que contestou de forma bem radical os preceitos do balé clássico e da dança moderna quando se propôs a reunir um grupo de dançarinos e coreógrafos para discutir e experimentar novas formas de se dançar, o que mais tarde culminou no famoso movimento Judson Church Dance Theatre. Outro marco dessa época foi a celebração do movimento a partir de Merce Cunningham, que dizia que “a dança não precisava de sentimento para acontecer e sim de movimento” (CUNNINGHAM apud SILVA, 2005, p. 65). Assim, ela conquistou uma plateia fiel, posto que as pessoas se identificavam com os dançarinos de forma espontânea, o que minimizava a distância entre o artista e o público.

Nos anos 80, a dança contemporânea se apresenta pelas características de técnicas como: Butoh, teatro, mímica, acrobacia, esgrima, canto etc., dessa forma, enriquecendo a pluralidade dos espetáculos. Na década de 90, a dança é lembrada pela fusão de técnicas, tanto do teatro como dos ritmos de outras danças, o que posteriormente foi denominado como teatro físico. Seixas (2009) define teatro físico como um tipo de trabalho

[...] que coloca a fisicalidade do artista cênico em primeiro plano no resultado estético final de uma performance, normalmente em grupos que se definem como teatro físico trabalham com texto falado em uma dramaturgia linear ou não, mas com o suporte de outras linguagens como: mímica, teatro, acrobacia solo e aérea, etc. (SEIXAS, 2009, p. 86).

A partir dessa breve trajetória da dança contemporânea, entende-se que a dança acompanhou diversas mudanças históricas na sociedade, representada por diversas técnicas de movimentos, estrutura de cenários, adaptação de figurinos, estilos musicais e um público que se renova a cada espetáculo. Em geral, não existem conceitos definidos para essa dança tão inovadora que até hoje se modifica. A dança contemporânea pretende provocar emoção e inquietação da plateia pelo fato de se propor a transferir para ela a vibração do espetáculo.

4. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

O espaço da residência artística deve ser visto como além do espaço físico e da geografia do lugar. Deve ser considerado como a casa em que se constroem conhecimentos em prol do processo criativo desenvolvido durante o processo. A residência, vista por outras áreas, se enquadra em uma espécie de estágio laboratorial que permite que o indivíduo se enriqueça de conhecimento e desenvolva troca de saberes, transitando com os profissionais que se prontificaram a ficar à frente de um programa de residência. Para Moraes,

residência artística é um espaço social transformador, a formação, a criação e a discussão a respeito da arte são estabelecidas no local onde se constrói o trabalho artístico, interligado com os participantes e com os diversos contextos. Durante a Residência Artística, é comum estabelecer diálogos com artistas locais, artistas visitantes, a fim de fomentar o trabalho artístico. (MORAES, 2009, p. 27).

A RA é vista como a soma de sistemas de ação que se estabelece como ambiente onde ocorre a construção de saberes específicos da dança e da relação dela com a própria sociedade, proporcionando criação de trabalhos artísticos. Portanto, dois conceitos estão ligados à ideia de RA: tempo e espaço. Tempo, pois, com a retirada do artista de sua zona de conforto, surge, para ele, uma nova disposição de tempo e um novo olhar sobre seu próprio trabalho. Espaço, pois “a partir desse novo contexto, surgem novas perspectivas de ação” (MORAES, 2009, p 57).

Ao imergir na residência artística, é fácil entender o sentido de pertencimento do processo artístico. Como o lugar que se habita, ou no qual se reside e no qual “se estabelece o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p 5). A ideia da residência artística é pensar nesse espaço como ambiente da troca das relações pessoais ao serem transformadas em uma conexão de conhecimentos transferidos pelos movimentos e expressões em suas memórias afetivas, trazidas do íntimo para os processos artísticos. Assim,

a disseminação atual desses programas de estadia, no Brasil e no exterior, vem ao encontro das necessidades dos artistas de experimentar o mundo em seus vários espaços, com pesquisas, integrando-se a comunidades criativas e tirando proveito dessa troca de ideias e das novas práticas. Esse nomadismo artístico contemporâneo abraça essa finalidade de descobertas, renovação da consciência e novas soluções visuais (HORA, 2006, p. 41).

A residência artística não precisa ser estabelecida em um ambiente delimitado por paredes de concreto, basta apenas estar vinculada a um espaço físico não necessariamente fechado, mas onde haja uma sensação de acolhimento e familiaridade. A essência da residência artística é ser um espaço destinado a criação, com o intuito de estabelecer a troca de conhecimentos, que posteriormente se traduz na criação artística.

Ana Vasconcelos, no III Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado em 2012, no Rio de Janeiro, afirmou que mesmo que haja diversos tipos de experiências nas RAs, é necessário estabelecer um padrão de qualidade para todas elas, fazendo com que a FUNARTE reflita sobre a importância das RAs para a formação, criação e difusão artística em todo o país. Com isso, constatou que não havia políticas voltadas a esse setor, apenas editais e convênios considerados apenas meros instrumentos de políticas públicas.

Portanto, nas discussões a respeito das RAs, é importante dialogar a respeito da necessidade de apoio e qualidade dos programas estabelecidos por algumas instituições e companhias. É preciso viabilizar mais programas de RA para esses profissionais que buscam inovação, oportunidades e criação. No contexto atual, no qual há poucos programas de RA no Brasil, é relevante analisar os objetivos de tais programas, que se estabelecem nas relações são assimiladas pelo sujeito durante o próprio processo formativo, e que não se constroem como algo pronto e acabado, mas como um constante processo de mudança de si mesmo, como aponta Nóvoa:

A formação não se constrói por acumulação (de cursos, de conhecimentos, ou de técnicas), mas sim através de um trabalho de reflexividade crítica sobre as práticas e de (re)construção permanente de uma identidade pessoal. Por isso é tão importante investir na pessoa e dar um estatuto ao saber da experiência (NÓVOA, 1992, p. 25).

O artista criador contemporâneo apresenta suas inquietações ao encenar. Todos os seus interesses sobre corpo, treinamentos e composições são postos no momento de elaboração de uma obra artística, suas inquietações fazem parte do seu olhar sobre o mundo. Acerca dessa perspectiva do processo de criação contido dentro do artista, a residência artística trabalha o desenvolvimento criativo do indivíduo que deseja aflorar novos conhecimentos transpassados através de movimentos e técnicas de professores e representantes de companhias de dança.

Esse caminho de troca de conhecimentos artísticos pode indicar novas perspectivas para a incorporação dos participantes das residências artísticas na produção de conhecimento sobre eles próprios ao se redescobrirem na dança; falando de modo geral, somos todos seres criativos. Aprendemos a encarar um cotidiano que é transitório e estamos prontificados para enfrentar acasos e resolver situações mediante as nossas necessidades, agindo com criatividade para resolver qualquer situação.

Porém, é necessário entendermos o que seria criatividade, que nada mais é que a necessidade de um subproduto da construção de possibilidades a partir do qual estabelecemos nossas ideias, nossos desejos e nossas reflexões. É o que aponta a afirmação de Lenira Rengel no programa Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014:

Já a criação artística (que é também, claro, criativa) tem outro modo de operar. Ela também recorta, escolhe, mas tem algo muito diferente de um comportamento pragmático. Penso que posso afirmar, com referência em Denis Dutton (2010), que a criação artística é um complexo e complicado conjunto de instintos, impulsos, questões intelectuais, dificuldade técnica extrema, interesses eróticos e valor econômico que procura responder (e não precisa ser uma resposta definida, exata) ao ambiente, às circunstâncias da vida, aos sons, às cores, aos movimentos, de um modo particularizado, com habilidade, em geral, altamente desenvolvida (RENGEL, 2014, p. 24)

Com esse relato só se reafirma que a dança contemporânea é muito mais que se movimentar. É se conectar com seu processo criativo, com seu estado de espírito, com seu eu, realizando uma troca de conhecimentos através da expressão. É uma forma de expressar sentimentos e representar situações atuais recorrentes na sociedade, repassando-as de volta para a sociedade em forma de espetáculos.

A busca de experimentar e viver o mundo através de experiências se assimila à necessidade dos artistas contemporâneos de se encontrarem nas residências artísticas em busca de mais conhecimentos que possivelmente poderiam ser encontrados através da arte teórica por base de pesquisas de artigos, vídeos de espetáculos e livros. Todavia, a vivência preestabelecida pela parte prática é fundamental para o desenvolvimento do artista.

A residência artística também é importante para se desprender das amarras das escolas de danças tradicionais que nortearam o cenário da dança por muitos anos. Os programas de RA servem para a busca de novos conhecimentos, para construção de conhecimentos vividos por cada indivíduo nos entremeios da vivência..

Desta forma, os artistas que fazem parte das RAs analisam as suas próprias práticas e seus processos de aprendizagem, chegando à conclusão de que não existem manuais. Saber desenvolver a aptidão do improviso e criação são características fundamentais para a constituição de sua identidade artística e do processo de formação, por isso,

as finalidades das residências são tão múltiplas quanto os seus programas. Mas há um papel compartilhado pela maioria delas: o de oferecer tempo para a experiência, a reflexão e o diálogo. Ao se deslocarem de seu contexto de origem, os artistas partem para uma espécie de retiro das recorrências cotidianas e dos hábitos culturais. (HORA, 2006, p. 67)

O termo experiência, para Dewey (2010), não é visto como uma prática de uma atividade, mas sim como uma ação intencional estabelecida pelo indivíduo para construir um saber mediante a experiência. Isso é algo muito comum na RA quando o intuito é trocar conhecimentos para estabelecer o processo prático-profissional.

5. EXPERIÊNCIA NA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DA CIA DE DEBORAH COLKER, "CÃO SEM PLUMAS".

É inenarrável para o autor enquanto participante descrever a satisfação em fazer parte de um projeto produzido pela honrada Companhia de Dança Deborah Colker, criada 1994, tendo em seu repertório treze espetáculos e mais de 1600

apresentações em cerca de 65 cidades e em 32 países, atingindo um público de mais de três milhões de pessoas. Enquanto espectador dos espetáculos da companhia de Deborah Colker, é magnífico observar os detalhes produzidos durante as apresentações, mas enquanto participante, é enriquecedor analisar a construção de cada movimento e as aplicações das técnicas.

A construção de um espetáculo de dança contemporânea é composta minuciosamente por cada elemento para corresponder a toda a linguagem estabelecida. Dessa forma, cenário, figurino, iluminação, música, espaço, todos os elementos fazem parte de um contexto e convertem-se em expressões da dança. Logo, até o tipo de iluminação é bem pensada para dialogar com a coreografia e com o tipo de mensagem que o espetáculo deseja passar

Muitas companhias estabelecem grandes produções através desses elementos que compõem o espetáculo. Exemplos disso são os cenários apresentados na Companhia de Deborah Colker, que não servem apenas para ilustrar um espaço, eles são elementos da dança; a lama, a escolha da projeção do filme que passa ao fundo, imagens da realidade envolta no fluxo do Rio Capibaribe, nas músicas pernambucanas, com os movimentos executados pelos dançarinos tornando-se marcas de sua linguagem cênica, assim como a tecnologia inusitada do espetáculo “Cão sem Plumas”.

É impactante a mistura das imagens do filme ao fundo, sendo mescladas aos movimentos inspirados pela experiência da coreografia em seu contato com o Rio Capibaribe. É possível reconhecer no movimento dançado possíveis referências ao habitat do rio, como o movimento dos caranguejos, das garças e da cana-de-açúcar, elementos os quais compõem a linguagem particular do poema de João Cabral de Melo Neto.

Tal poema é a inspiração do espetáculo “Cão sem Plumas”, da Companhia de Dança Deborah Colker, que estreou em Recife, no Teatro Guararapes. Para erguer a montagem, a coreógrafa veio a Pernambuco em 2015, quando percorreu o Capibaribe da nascente à foz. Em 2016, levou seus bailarinos, durante 24 dias, realizando uma residência artística em várias cidades de Pernambuco espalhadas pelo Sertão, pelo Agreste até a capital do Recife, onde exibiu trecho da encenação no Marco Zero.

O processo de imersão da companhia em Pernambuco começou em Brejo da Madre de Deus e Belo Jardim, seguindo para Nazaré da Mata, Limoeiro até chegar ao Recife. O caminho acompanha o nascimento do Capibaribe até o encontro com o mar. Em cada cidade, foram ministradas RAs que, ao todo, atenderam a 200 alunos, entre bailarinos profissionais e moradores desses locais.

São 70 minutos e, destes, em cerca de 50 está presente a forte relação entre a dança e o cinema. A trilha sonora, assinada por Jorge Du Peixe e Lirinha, do Nação Zumbi, carrega referências não óbvias da sonoridade nordestina. É mesmo mais melódico e menos acrobático do que os últimos trabalhos, tanto em questão sonoridade quanto de movimento.

Entretanto, o processo criativo começou 2013, quando Colker releu a obra de Cabral e se entusiasmou por levá-la ao palco. O tom é de crítica, de coisas inconcebíveis que acontecem pelo descaso dos governos. A vida Severina desse bicho-homem que segue pulsante na paisagem caudalosa ganha os passos de uma coreografia que evoca a movimentação dos caranguejos.

A Residência Artística da Companhia de Dança Deborah Colker, para o espetáculo “Cão sem Plumas”, ocorreu através de um processo seletivo de artistas em diversas cidades de Pernambuco. Tal processo se baseava através de inscrição previamente pelo telefone e posteriormente presencial no local que a RA se estabeleceu. Em Recife, a RA foi realizada em algumas escolas de dança que, junto aos bailarinos de Deborah Colker, analisaram o perfil de cada candidato.

No Centro de Educação Cultura Daruê Malungo⁴, um dos locais em que foi realizada a RA em Recife, foram escolhidos 30 candidatos, que mais tarde se reduziram a 8. No local de cada RA, eram escolhidos três bailarinos da Companhia de Dança Deborah Colker para ministrá-las. No Daruê Malungo, foi ministrada pelos bailarinos Alyne Mach, Isadora Amorim e Dilo Paulo, durante cinco dias. No sábado, aconteceu a apresentação de pré-estreia do espetáculo “Cão sem Plumas”.

⁴ Educação Cultura Daruê Malungo, idealizado por Vilma Carijós e Mestre Meia Noite, criado em 05 de outubro de 1988 e registrado em 1990, Peixinhos, Recife - PE, passando a funcionar desde então. Atendemos de forma direta a 40 crianças e adolescentes e suas famílias, atuando com atividades de cunho artístico e pedagógico, mantendo a tradição de utilizar a arte, a brincadeira como parte da nossa metodologia de ensino e criação artística.

A RA começou com aquecimento, a coreografia já havia sido desenvolvida, excluindo qualquer criação de movimento e autonomia dos participantes. Durante o desenvolvimento do conteúdo, era repassada aos candidatos a importância da percepção do movimento da cana-de-açúcar, dos canaviais, da movimentação do Rio Capibaribe e dos animais que fazem parte desse habitat (caranguejo, garça).

Essa percepção foi apresentada através de vídeos e posteriormente as representações de movimentos inspirados nesses elementos que foram demonstradas pelos bailarinos que ministravam a RA. Os participantes aprendiam os movimentos e os reproduziam, para sucessivamente serem aplicados na coreografia do espetáculo. A coreografia, além de obter a inspiração de elementos do Rio Capibaribe, possui movimentos inspirados na dança popular, como danças oriundas dos municípios de Pernambuco, que se mesclavam com o intuito de construir um espetáculo único e moderno.

Os participantes não possuíam autonomia para criar, limitavam-se apenas a reproduzir o que era apresentado. Ao avaliar os melhores desempenhos de cada bailarino ao fim do processo, a comissão da companhia selecionaria alguns participantes de cada local em Recife onde estavam sendo ministradas as RAs para fazerem parte da apresentação, junto aos bailarinos de Deborah Colker, em uma pré-estreia do espetáculo “Cão sem plumas” apresentada no Parques das Esculturas de Francisco Brennand — local de grande relevância cultural e afetiva para os pernambucanos.

Situado no bairro mais antigo da cidade do Recife, onde se encontra o porto da cidade e o Marco Zero da capital, o parque das esculturas foi inaugurado em 29 de dezembro de 2000, idealizado pelo renomado artista pernambucano Francisco Brennand para a comemoração dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. O Parque de Esculturas é instalado sobre o molhe do porto do Recife e é composto por noventas obras, sendo a principal delas a torre de cristal, inspirada em uma flor descoberta pelo paisagista Roberto Burle Marx.

A construção da Residência Artística no Centro de Educação Cultural Daruê Malungo foi uma experiência enriquecedora por aproximar um público de artistas que estavam ainda na graduação, outros faziam parte de centros culturais e que

ainda não tinham contato com uma grande companhia de dança renomada e reconhecida mundialmente.

O conhecimento construído durante a RA baseou-se no aprendizado de novas perspectivas do que seria a dança, no contato com novas técnicas da dança, na entrega dos participantes durante o desenvolvimento da RA, no *networking* estabelecido com os profissionais participantes, no entendimento de fazer parte de algo grandioso como a Companhia de Deborah Colker. Experiência única onde poucos tiveram o privilégio de aprender.

[...] O componente Arte contribui com o aprofundamento das aprendizagens nas diferentes linguagens – e no diálogo entre elas e com as outras áreas do conhecimento –, com vistas a possibilitar aos estudantes maior autonomia nas experiências e convivências (BRASIL, 2018, p. 205).

A ampliação do conhecimento criativo é o que norteia o ser humano desde pequeno e mais tarde como adulto. É um componente necessário que o acompanha em diversas fases da vida. Quando adulto, o indivíduo que se identifica no campo das artes vai em busca de mais saberes dessa área e a residência artística pode ser reconhecida como uma das fontes dos saberes da Arte. Ostrower (2012, p. 5) diz que “[...] a criatividade é um processo inerente ao homem, e a realização desse potencial é uma de suas necessidades”.

A construção da formação de um bailarino não se dar, através de uma grande junção de informações sobre técnicas, sobre a história da arte ou da música, mas sim através de um processo de desenvolvimento da prática da dança, da construção constante da identidade pessoal e da aceitação de críticas construtivas para qualidade de seu desempenho (LIMA, 2012, p. 2)

O intuito da residência artística é oferecer maneiras de incentivar a criação e o objetivo de estabelecer a individualidade do artista. As residências avaliam os modelos de pensamentos do bailarino e as pontes das práticas artísticas, que são fundamentais para a fomentação de *networks*, para estabelecer vínculos em futuras produções e parcerias artísticas. “É uma espécie de pulção migratória incitando o indivíduo a mudar de lugar, de hábitos, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade” (MAFFESOLI, 2001, p.51).

Contudo, assim como ocorreu a RA do espetáculo “Cão sem plumas”, trata-se de um conhecimento que não se limita apenas na construção pessoal, mas que

pode se expandir para além do pessoal e construir elos entre o artista e todo o desenvolvimento que ocorre durante a RA. Conhecimento que se expande para além da dança, como também para área literária, ao conhecer um poema antigo, mas tão atual como o Cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto.

6. METODOLOGIA

No presente trabalho, partimos de uma revisão bibliográfica a respeito das RA e sua relevância para a dança e suas especificidades na contribuição para a formação do artista. Em seguida, realizamos a produção de dados, partindo, assim, do âmbito teórico para o prático. Para produção de dados, adaptamos questionários com a abordagem qualitativa. Optamos por entrevistas semiestruturadas, relatos e participação em atividades realizadas dentro do objeto de estudo. Relatos vistos como método da análise de discurso, que, segundo Vieira (2010),

é um método que visa não só apreender como uma mensagem é transmitida, mas sim como explorar o seu sentido. Tal análise do discurso implica em considerar que tanto o emissor como também o receptor de uma mensagem, bem como o contexto em que esse discurso está inserido (VIEIRA, 2010, p. 6).

Analisar os relatos de experiência da residência artística da Companhia de Deborah Colker baseia-se em ressaltar sensações, emoções, aprendizados de novas técnicas de movimentos para a construção pessoal e profissional de um participante. Segundo Bauer & Gaskell (apud GILL, 1998), a

análise de discurso é o nome dado a uma variedade de diferentes enfoques no estudo de textos, desenvolvido a partir de diferentes tradições teóricas e diversos tratamentos em diferentes disciplinas. Os termos “discurso” e “análise de discursos” têm sido bastante discutidos. Para que se possa afirmar que um determinado enfoque é um discurso analítico, o indivíduo deve necessariamente dizer algo mais, não é apenas uma questão de definição, porém trata-se de assumir uma posição dentro de um conjunto de argumentos bem questionados, mas importantes para uma maior compreensão (BAUER; GASKELL apud GILL, 1998, p.182)

A pesquisa exige uma abordagem minuciosa porque não existe uma vasta bibliografia direcionada a essa temática. Foi necessário realizar a busca de investigações sobre experiências relatadas durante as residências artísticas.

Fizemos a análise da movimentação e do crescimento das residências artísticas através das observações das técnicas utilizadas dentro desses projetos. Ressaltamos também a importância dos ambientes estabelecidos durante as residências artísticas e de que maneira eles influenciam no processo criativo dos artistas em sua formação. No caso da residência da Companhia de Dança Deborah Colker, os locais selecionados foram coerentes, uma vez que o espetáculo trata da questão do manguezal, do mar e o poema de João Cabral que aborda de forma crítica a vida do mangue e a subsistência dele na relação com boa parte da população envolvida. Afinal, Recife foi construída sobre de um mangue.

O local escolhido pela organização das residências artísticas é geralmente um ponto relevante, afinal o ambiente de uma residência artística tem o papel de acolher todo o processo criativo desenvolvido em cada encontro. Por exemplo, alguns processos de montagem têm como base a natureza, com movimentos inspirados na fauna e na flora. Para que haja uma conexão mais próxima com a proposta estabelecida, alguns encontros das RA são realizados em locais situados na natureza, longe dos grandes centros urbanos e próximos a rios e florestas.

O fato do ambiente da realização da RA ter importância considerável não anula a relevância da análise da seleção de cada artista inscrito. Todas as residências artísticas possuem um projeto, por exemplo a construção de um espetáculo e a escolha de artistas para fazerem parte das apresentações. Habitualmente, as inscrições são realizadas através de uma carta de intenção, a qual é escrita pelo candidato, que discorre sobre seu histórico artístico e expõe a relevância do projeto da RA para sua construção artística. Os candidatos são avaliados e convidados a fazer parte do processo das seleções que podem durar um dia, semanas, meses ou anos.

7. ENTREVISTAS

As entrevistas de caráter semiestruturado foram realizadas de forma presencial, com artistas que fizeram parte das RAs da Companhia de Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”, no dia 19 de abril de 2019, com seis participantes da RA. Após verificar as respostas, realizamos uma análise de dados e verificamos que houve uma saturação de respostas. As entrevistas com os seis participantes serviram como elemento norteador, chamado de piloto de teste, para elaborar o questionário com alternativas fechadas e aplicar com quatorze participantes através da ferramenta Whatsapp.

Nas entrevistas feitas com esses seis participantes, os mesmos opinaram que, para eles, a residência artística que opta pelo método tradicional (reprodução de coreografia já pré-estabelecida) pode possibilitar a construção do desenvolvimento artístico ou pessoal através da observação de novas técnicas e movimentos na dança. Posteriormente, o conhecimento aprendido será posto em prática nos futuros trabalhos que realizarão.

Os entrevistados também afirmaram que os ambientes onde as RAs são realizadas interferem no processo da execução de uma coreografia porque todas as elas possuem um projeto, portanto são direcionadas a uma temática de uma apresentação. Nos relatos dos entrevistados, eles ressaltaram que o propósito de uma residência artística não deve ter como base apenas uma seleção. Deve ser considerada a construção do aprendizado artístico e a criação de uma rede de *network* que será muito útil na carreira artística.

O fato de participar de uma RA de uma companhia de dança bem consolidada no mercado artístico também foi citado pelos entrevistados, afirmando que a RA da Cia de dança Deborah Colker pode ser vista como uma grande oportunidade que possibilitará acesso para participar de outros projetos tão grandiosos quanto o espetáculo “Cão sem plumas”.

Os seis entrevistados que realizaram a RA na Escola de Dança Daruê Malungo tiveram experiências parecidas ao participar, o que difere muito de alguns artistas que participaram da RA em outros locais, como Escola de Circo de Recife e na cidade de Bom Jardim. Cada participante relatou que o ambiente da RA interfere bastante no desenvolvimento de cada processo individual e coletivo, afirmando que o contexto do espetáculo, inspirado no poema de João Cabral de Melo Neto,

apresenta uma escrita densa e fiel à realidade retratada, o que determinou alguns ambientes que foram escolhidos para realizar a RA e os ensaios do espetáculo.

Os entrevistados colaboraram muito para a construção desse trabalho, relatando suas vivências e suas trocas de conhecimentos aprendidos durante a RA. O *networking* desenvolvido durante os encontros da RA, que duraram em torno de cinco dias, foi uma experiência única para os que já tinham acesso a participar de um grande espetáculo e também para os que ainda não haviam participado de um espetáculo grandioso.

Os artistas da companhia de dança Deborah Colker tiveram muita firmeza e paciência ao demonstrarem as coreografias, movimentos e técnicas do espetáculo. Acreditamos que pelo fato da RA ser vista como um propósito temporário, a Companhia Deborah Colker aproveitou cada minuto para construir conhecimento com os artistas presentes.

Os olhares apressados, fixados e movimentos leves que tentavam reproduzir igualmente aos movimentos dos dançarinos da companhia foram registrados por cada participante que se deslumbrava com tanta riqueza e fluidez dos movimentos, os quais tinham papel fundamental em reproduzir cada linha do poema “Cão sem plumas”. Os movimentos que reproduziam as águas do rio, os caranguejos, o vento e outros elementos foram elaborados com maestria.

8. RESULTADOS DE PESQUISA

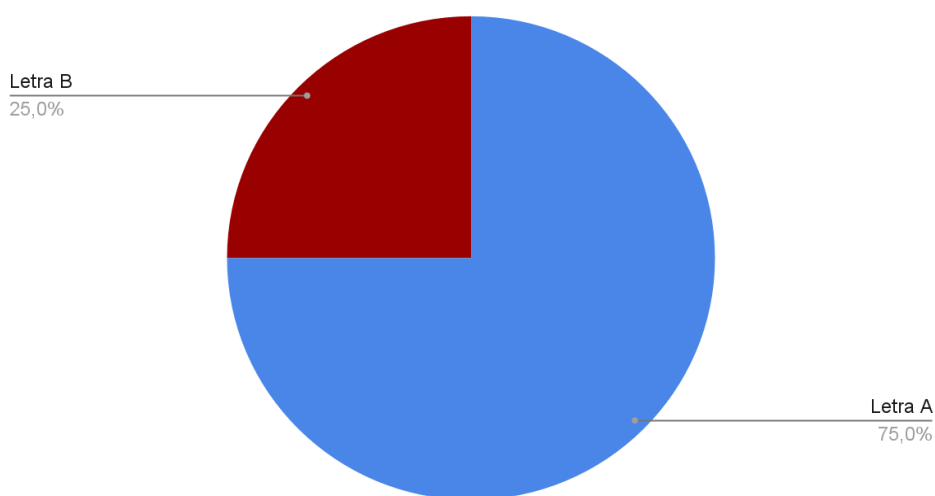
A pesquisa foi realizada através de um questionário de sondagem com 5 perguntas, direcionado aos participantes da residência artística, oportunizada pela Companhia de Dança Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”. A residência artística foi realizada no Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, no bairro de Peixinhos, Recife-PE. A RA foi composta por trinta pessoas, mais três professores e a assistente de coreografia da Deborah Colker. O objetivo da RA buscava encontrar artistas engajados e talentosos para participar de uma breve apresentação no Marco Zero. O questionário foi aplicado com vinte participantes que se dispuseram a responder. Segue a análise dos questionários exibida através de gráficos abaixo:

8.1. Questionário de sondagem para participantes da residência artística da Companhia de Dança Deborah Colker, no espetáculo “Cão sem plumas”.

GRÁFICO 01 - Uma residência artística que estabelece métodos tradicionais (reprodução de coreografia produzida pelos professores) poderá somar no seu desenvolvimento como artista?

- a) Sim, porque acredito que a construção do desenvolvimento artístico ou pessoal não se dá apenas na construção em grupo, mas também na observação da execução de um saber já estabelecido por alguém.
- b) Não, porque entendo que a construção do desenvolvimento artístico ou pessoal não se dá através de um único indivíduo que apresente a execução de um saber, anulando a participação mútua de um grupo.

Points scored



Fonte: O Autor

A partir das respostas expostas no Gráfico 01, referente à pergunta “Uma residência artística que estabelece métodos tradicionais (reprodução de coreografia produzida pelos professores) poderá somar no seu desenvolvimento como artista?”, com duas alternativas de respostas, verificamos, após a aplicação do questionário,

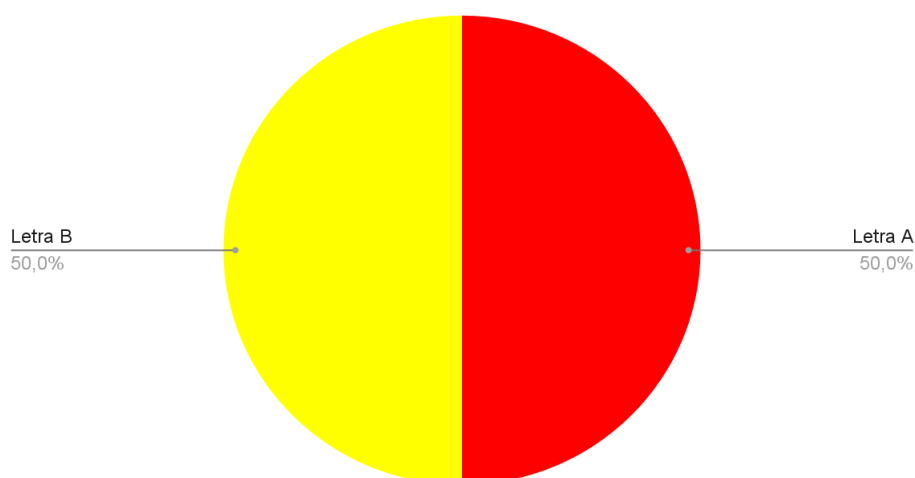
que 75% dos participantes da RA do espetáculo “Cão sem plumas”, realizada pela Cia de Deborah Colker, escolheram a alternativa A.

Afirmaram que mesmo utilizando o método tradicional de ensinar uma coreografia já elaborada para ser reproduzida, a RA desperta interesse em aprender novas técnicas e movimentos através da observação e da reprodução da coreografia já elaborada. Ressalta-se que nem todos os participantes da RA possuem acesso a conhecimentos acadêmicos metodológicos que comprovam a eficácia do aprendizado apenas pela observação. Entretanto, são pessoas que possuem experiência de vida, que desenvolveram o ofício da dança através da observação e posteriormente na execução. Por outro lado, 25% dos entrevistados optaram pela alternativa "B" e entendem que para despertar interesse em aprender algo novo deve ser elaborado em conjunto, processo no qual um grupo constrói os saberes.

GRÁFICO 02 - Você acha que os ambientes onde a RA são realizadas interferem no processo da execução de uma coreografia?

- a) Sim, porque todas as RA possuem um projeto que direciona a uma temática de uma apresentação. E quando nos conectamos com um ambiente que internaliza a proposta da apresentação, sentimos que estamos fazendo parte da dança, do cenário como um todo.
- b) Não, porque a dança vai além de ambientes. Você não escolhe em que lugar pretende dançar, apenas executa movimentos de acordo com sua vontade, com o que você está sentindo no momento, seja euforia, tristeza, paixão ou qualquer sentimento que o permeia naquele momento.

Points scored



Fonte: O Autor

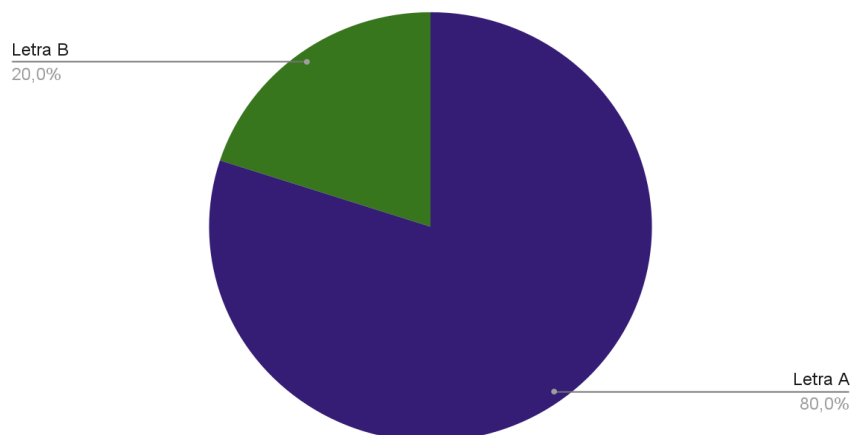
A partir das respostas expostas no Gráfico 02, referentes à pergunta 2: “Você acha que os ambientes onde a RA são realizadas interferem no processo da execução de uma coreografia?”, com duas alternativas de respostas, foi verificado, após a aplicação do questionário, que as alternativas ficaram divididas. 50% dos participantes da RA do espetáculo “Cão sem plumas”, realizada pela Companhia de Deborah Colker optaram pela letra A e afirmam que o ambiente é um complemento para que o artista esteja conectado com a proposta de uma RA. É o ambiente que fará com que o indivíduo se sinta parte do espetáculo/ apresentação, no qual tenderá a mostrar o seu melhor na excursão da coreografia.

Outros 50% escolheram a letra "B" e entendem que desempenhar uma excelente execução de uma coreografia independe do ambiente em que o espetáculo está sendo realizado. O diferencial se faz através de cada indivíduo.

GRÁFICO 03 - Você acha que a residência artística só é válida quando ela tem o objetivo de selecionar um artista para fazer parte de uma apresentação?

- a) Não, acredito que o propósito de uma residência artística não deve ter como base apenas uma seleção, mas sim contemplar o indivíduo que esteja em busca de aperfeiçoar técnicas, criar uma rede de *Network*, se permitir a construção de desenvolvimento artístico bilateral, porque mesmo não tendo como base um método construtivista em uma residência artística, o conhecimento é reverberado aos que estão participando daquele ambiente.
- b) Sim, porque cada artista que se dispõe a participar de uma residência artística não espera apenas o aprendizado de um curto momento transitório, mas vai em busca de ser oportunizado, fazendo parte do grupo artístico que produz a RA. É a chance de construir uma história artística, se consolidando em um grupo ou companhia de dança.

Points scored



Fonte: O Autor

A partir das respostas expostas no Gráfico 03, referente à pergunta 3: “Você acha que a residência artística só é válida quando ela tem o objetivo de selecionar um artista para fazer parte de uma apresentação?”, com duas alternativas de respostas, verificamos, após a aplicação do questionário, que 80% dos participantes da RA do espetáculo “Cão sem plumas”, realizada pela Companhia de Deborah Colker, optaram pela letra A e afirmam que fazer parte de uma residência artística já

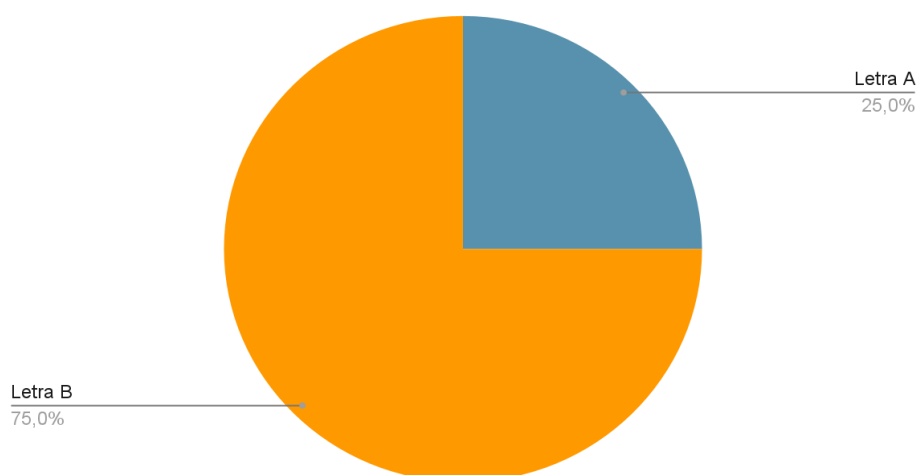
faz parte do processo de oportunizar conhecimento, de estabelecer *networking*, de se qualificar como artista, aprendendo novos movimentos e técnicas. Se ao final de uma RA, o indivíduo for contemplado em fazer parte de uma companhia, será visto como um bônus, mas o conhecimento aprendido será o objetivo principal.

Apenas 20% optaram pela letra B e acreditam que a RA só é válida quando o indivíduo é contemplado para fazer parte de uma companhia, do contrário é tido como perda de tempo.

Gráfico 04 - Você considera que participar de uma Residência Artística de uma companhia de dança bem consolidada no mercado artístico possibilita acesso para participar de outros projetos?

- a) Sim. Ao participarmos de uma residência artística de uma companhia ou projeto de renome no cenário artístico, isso possibilita que tenhamos o enriquecimento no nosso histórico profissional. Assemelha-se a um cartão de acesso para novas participações.
- b) A participação em uma residência artística em uma companhia de renome no cenário artístico não necessariamente possibilitará grandes oportunidades em novos projetos. Porém, ao ser inserida em nosso currículo, agrega um valioso histórico profissional.

Points scored



Fonte: O Autor

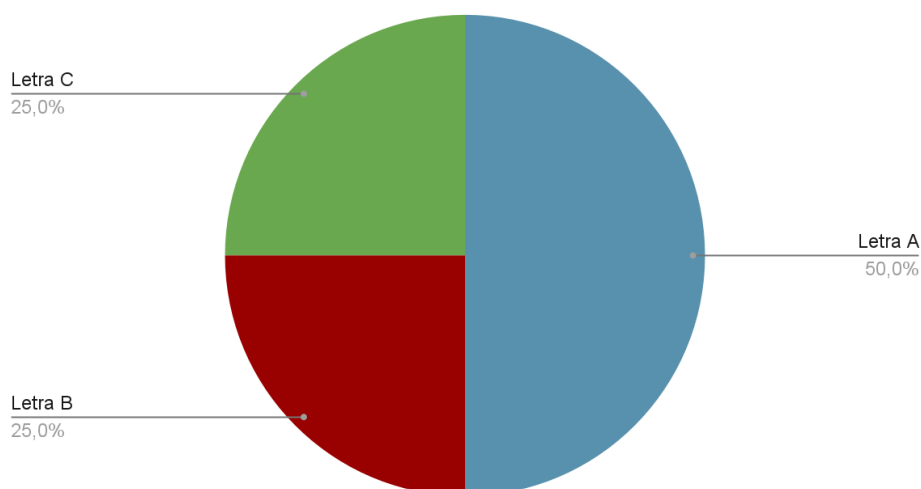
A partir das respostas expostas no Gráfico 04, referente à pergunta 4: “Você considera que participar de uma Residência Artística de uma companhia de dança bem consolidada no mercado artístico possibilita acesso para participar de outros projetos?”, verificamos, após a aplicação do questionário, que 25% dos participantes da RA do espetáculo “Cão sem plumas”, realizada pela Companhia de Deborah Colker optaram pela letra A e afirmam que fazer parte de uma residência artística de renome no cenário artístico possibilita acesso a novas e grandes oportunidades.

Já 75% escolheram a letra "B" e afirmaram que a participação em uma residência artística não necessariamente possibilita a oportunidade em outros projetos artísticos.

Gráfico 05: Em qual local foi realizada a residência artística da Companhia de Deborah Colker, referente ao espetáculo Cão sem plumas, de que você participou?

- a) Escola de Dança Daruê Malungo
- b) Escola de Circo de Recife
- c) Na cidade de Bom Jardim

Points scored



Fonte: O Autor

A partir das respostas expostas no Gráfico 05, referente à pergunta 5: “Em qual local foi realizada a residência artística que você participou da Cia de Deborah Colker, no espetáculo *Cão sem plumas?*”, com três alternativas de respostas, verificamos, após a aplicação do questionário, que 50% responderam letra A e realizaram a RA na Escola de Dança Daruê Malungo; 25% responderam letra B e realizaram a RA na Escola de Circo de Recife; e os outros 25% responderam letra C e tiveram a residência artística na cidade de Bom Jardim.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa de caráter qualitativo (construção de dados) teve como objetivo ressaltar brevemente a história da dança, exemplificando elementos que influenciaram a construção da dança em diferentes épocas, e enfatizar que a dança expressa os movimentos que permeiam as sociedades, seja por questões políticas, ambientais, sociais e/ou culturais. Através da dança, acompanhamos eventos marcantes na história da sociedade. A dança, assim, vem buscando questionar a sociedade através dos movimentos e expressões dos artistas.

Encontramos dificuldades nesta pesquisa acerca das RA devido a escassez de material bibliográfico, textos acadêmicos, artigos, análises e suas especificidades para a contribuição na formação do artista. Desse modo, realizamos uma produção de dados, considerando a relevância do observador participante e, portanto, incluindo minhas percepções no processo. Desse modo, para coleta de dados, adaptamos questionários com a abordagem qualitativa por meio de entrevistas semiestruturadas, relatos e participações em atividades realizadas dentro do objeto de estudo.

A pesquisa me conduziu a uma investigação acerca da metodologia utilizada na residência artística de Deborah Colker, uma vez que não existe uma vasta bibliografia direcionada a essa temática. Foi necessário realizar uma análise sobre as experiências relatadas por participantes durante as residências artísticas. Foi possível identificar, a partir desta pesquisa, a relevância do papel da residência para os processos de formação, entendendo os espaços da residência como uma etapa

de transformação desses profissionais capaz de livrá-los de moldes, de perspectivas lineares que não alcançam as transformações da contemporaneidade. Compreendemos ainda a necessidade da troca de conhecimentos artísticos para construção e criações de técnicas e movimentos inovadores na dança.

A identificação da existência do conceito de residências de artistas, nesta pesquisa, evidencia a pluralidade e diversidade de ambientes de criação como esses em função das necessidades de compreender que esse momento possui o papel de acolher uma multiplicidade de conhecimentos que serão trocados em conjunto.

Ao aplicarmos a entrevista de caráter semiestruturado, verificamos que os seis entrevistados ressaltaram que o programa de residência artística que preza por não ter intervenção dos participantes é visto como um método tão eficaz para aprendizado quanto uma residência que possibilita a criação de movimentos juntos aos participantes. Em ambas as residências artísticas, é possível a construção de conhecimento. A observação nos acompanha desde nossa infância até a vida adulta; quando crianças, observamos os gestos e falas para posteriormente reproduzirmos e na vida adulta não é diferente. Ao estarmos em lugares que não sabemos como funcionam, geralmente observamos e depois reproduzimos. Baseada nesse fato, a residência artística sem participação de construção de coreografias se mostra funcional e proveitosa.

Enquanto licenciado em Dança, pude verificar que a residência artística do espetáculo “Cão sem plumas” realizou o que estava proposta a entregar: o estabelecimento de um local de construção de saberes com o intuito de aprender e ensinar em grupo. A RA propõe que o ambiente estabeleça atributos da criação de um trabalho artístico.

A emoção de estar próximo a um projeto grandioso como o espetáculo “Cão sem plumas”, que reproduz muito bem a realidade da nossa terra e nossas origens, me emociona em observar todo desenvolvimento de perto. Entretanto, vale ressaltar, como observador e participante, que existem outros métodos para a transmissão e para a composição dos movimentos em um espetáculo artístico, capazes, por exemplo, de estimular e viabilizar a criação no lugar de repassar um conteúdo limitado por movimentos na base da reprodução coreográfica.

10. REFERÊNCIAS

- ARRUDA, S. **A arte do movimento**. São Paulo: PW Editores Associados, 1988.
- ANDERSON, J. **Dança**. Tradução Maria da Costa. São Paulo: Verbo-Lisboa, 1978.
- ACHCAR, D. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BANES, S. **Terpsichore in sneakers**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- _____. **Terpsichore in Sneakers – Post-Modern Dance**. Boston: Wesleyan Un. Press, 1987.
- _____. **Dancing women: female bodies on stage**. London: Routledge, 1998.
- BAUER, M.W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. (Tradução: Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Base Nacional Comum Curricular** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 2018. 595p. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>>. Acesso em: 12 de setembro de 2019.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUTTON, D. **Arte e instinto**. Rio de Mouro/Portugal: Printer Portuguesa, 2010.
- FERREIRA, A.B.H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa** 3. Ed. 2. Impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GITELMAN, C. Dança moderna americana: um esboço. **Pro-Posições**, Campinas, v. 9, n. 2, p. 55-61, jun. 1998.
- GILL, R. Análise de discurso. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HANNA, J. L. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HORA, D. Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. **Cadernos Vídeo Brasil**, Associação Cultural Vídeo Brasil, vol. 02, n. 02, p. 25 – 77, 2006.
- JOSÉ, A M. S. Dança Contemporânea: um conceito possível? **V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”**. São Cristóvão, 2011.

- KANT, M. Laban's secret religion. In: BURT, R.; FOSTER, S. L. (Orgs.) **Discourses in dance**. 2 ed. London: Laban Centre, 2002.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MELO NETO, J.C. O cão sem plumas. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- MELO, V. A.; LACERDA, C. Masculinidade, dança e esporte: "Jeux" (Nijinsky, 1913), "Skating Rink" (Berlin, 1922) e "Le Train Bleu" (Nijinska, 1924). **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 30, n. 3, p. 45-62, maio 2009.
- MORAES, S. M. **Aprender a ouvir o som das águas**: o projeto poético e pedagógico do professor de arte. Dissertação (Mestrado) em Educação. Universidade de São Paulo. São Paulo: FEUSP, 2002.
- NORTH, M. **Personality assessment through movement**. London: MacDonald and Evans, 1972.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 27ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- VERGARA, S. C. **Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração**. 12ª ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- VASCONCELOS, A. Residências Artísticas como política pública no âmbito da FUNARTE. In: **III Seminário Internacional de Políticas Culturais**, Rio de Janeiro, 2012.
- VIEIRA, E. M. B. **Práticas para a plenitude do corpo – aproximações entre performance, autoria e cura**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas. Performance, autoria e cura. 2014.
- RENGEL, Lenira Peral. Acionamentos em criação. **Rumos Dança**, São Paulo, p. 24-28, jan. 2014.
- SEIXAS, V. No Glossário: O que é Teatro Físico? **MIMUS Revista on-line de Mímica e Teatro Físico**, ano 01, nº 01, nov. 2009.
- SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SIQUEIRA, D. C. O. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

STUART, Isabel. **A experiência do Judson Dance Theater**. IN: Lições de Dança. Rio de Janeiro, N. 1, p. 191-203, 1999.

TUAN, Y. **Topofilia**. Tradução de Livia de Oliveira. Diefel: São Paulo, 1980.

BASTOS, M. “**Os detalhes da apresentação gratuita de Deborah Colker no Marco Zero**”. Disponível em:
<<https://m.jc.ne10.uol.com.br/blogs/terceiroato/2016/11/24/os-detalhes-da-apresentacao-grauita-de-deborah-colker-no-marco-zero/>> Acesso em: 9 de junho de 2019.

WIGMAN, M. **The Mary Wigman Book**: Her Writings. New Hampshire: Olympic Marketing Corp, 1984.

11. APÊNDICES

APÊNDICE A – Modelo de questionário de sondagem para participantes da Residência Artística, do espetáculo “*Cão sem Plumas*”, da Cia. de Dança Deborah Colker

Universidade Federal de Pernambuco

Campus Recife

Discente: Wesley Firmino de Fontes

1. Uma residência artística na qual, estabelece métodos tradicionais (reprodução de coreografia produzida pelos professores), poderá somar no seu desenvolvimento como artista?

- a) Sim, porque acredito que a construção do desenvolvimento artístico ou pessoal, não se dá apenas na construção em grupo, mas também na observação da excursão de um saber já preestabelecido por alguém.
- b) Não, porque entendo que a construção do desenvolvimento artístico ou pessoal, não se dá através de um único indivíduo que apresente a excursão de um saber. Anulando a participação multa de um grupo.

2. Você acha que os ambientes onde a RA são realizadas interferem no processo da execução de uma coreografia?

- a) Sim, porque todas as RA possuem um projeto, no qual direciona a uma temática de uma apresentação. E quando nos conectamos com um ambiente que internaliza a proposta da apresentação. Sentimos que estamos fazendo parte da dança, do cenário como um todo.
- b) Não, porque a dança vai além de ambientes. Você não escolhe quem que lugar pretende dançar. Apenas executa movimentos de acordo com sua vontade, com o que você está sentido no momento. Seja euforia, tristeza, paixão ou qualquer sentimento que o permeia naquele momento.

3. Você acha que a residência artística só é válida quando ela tem o objetivo de selecionar um artista para fazer parte de uma apresentação?

- a) Não acredito que o propósito de uma residência artística não deve ter como base apenas uma seleção. E sim de contemplar o indevido que esteja em busca de aperfeiçoar técnicas, criar uma rede de *Network*, se permitir a construção de desenvolvimento artístico bilateral. Porque mesmo não tendo como base um método construtivista em uma residência artística, o conhecimento é reverberado aos que estão participando daquele ambiente.
- b) Sim, porque cada artista que se predispõem a participar de uma residência artística não espera apenas o aprendizado de um curto momento transitório. E sim, vai em busca de ser oportunizado, fazendo parte do grupo artístico que produz a RA. É a chance de construir uma história artística, se consolidando em um grupo ou companhia na de dança.

4. Ao participar de uma Residência Artística de uma companhia de dança bem consolidada no mercado artístico, possibilita acesso para participar de outros projetos?

- a) Sim. Ao participarmos de uma residência artística de uma companhia ou projeto de renome no cenário artístico nos possibilita que tenhamos o enriquecimento no nosso histórico profissional. Assemelha-se a um cartão de acesso para novas participações.
- b) A participação em uma residência artística em uma companhia de renome no cenário artístico, não necessariamente possibilitará grandes oportunidades em novos projetos. Porém, ao ser inserido em nosso currículo, agrega um valioso histórico profissional.

5. Em qual local foi realizada a residência artística que você participou da Cia de Deborah Colker, no espetáculo *Cão sem plumas*?

- a) Escola de Dança Daruê Malungo
- b) Escola de Circo de Recife
- c) Na cidade de Bom Jardim

APÊNDICE B



Participantes da Residência Artística da Daruê Malungo

Fonte: O Autor

APÊNDICE C



Participantes da Residência Artística em Brejo Madre de Deus, com a Cia de Dança Deborah Colker

Fonte: O Autor

APÊNDICE D



Preparação dos artistas para pré-estreia do espetáculo “Cão sem Plumas”, no Parque das Esculturas de Francisco Brennand

Fonte: O Autor

APÊNDICE E



Preparação dos artistas, se camuflando de barro para a pré-estreia do espetáculo “Cão sem Plumas”, no Parque das Esculturas de Francisco Brennand

Fonte: O Autor

APÊNDICE F



Ensaio nas margens do Rio Capibaribe, para a Pré-estreia do espetáculo *Cão sem Plumas*.

Fonte: O Autor

APÊNDICE G



Etapa final da residência artística e processo criativo do espetáculo *“Cão Sem Plumas”*
Apresentação no Marco Zero (Recife), 2016.

Fonte: O Autor

12. ANEXO

POEMA “O CÃO SEM PLUMAS”

João Cabral de Melo Neto

I. Paisagem do Capibaribe

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos

de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro.

Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,
o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,
um parto fluente e invertebrado

como o de uma cadela.

E jamais o vi ferver
(como ferve
o pão que fermenta).
Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

Em silêncio se dá:
em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que "as grandes famílias espirituais" da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).

Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar as moscas?

Aquele rio saltou alegre
em alguma parte?

Foi canção ou fonte
Em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

II. Paisagem do Capibaribe

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía) de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.
Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda calça .

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua calça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além
do nome mesmo escrito na folha
do papel mais seco.

Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).
Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).

Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem como se perde
a água derramada:

sem o dente seco
com que de repente
num homem se rompe
o fio de homem.

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo em lama;
numa lama que pouco
a pouco também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra começa da lama;
onde o homem,
onde a pele começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;

mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

III. Fábula do Capibaribe

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma
bandeira
azul e branca

desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,

o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado

à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nesta terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,

gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres).

IV. Discurso do Capibaribe

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.

Como todo o real
é espesso. Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
o que o sonho de um homem.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã

é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa

que sua árvore,
etc. etc.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).

(MELO NETO, 2007, p. 137-153).