



## Imersões poéticas como processo de formação do artista docente

**Márcia Strazzacappa**  
LABORARTE-UNICAMP

Pra onde vão as ideias que revolvem nas mentes?

Pra onde vão as certezas que afiam os dentes?

A razão não caminha em linha reta.

(Tiago Rinaldi)

### Prólogo

Ao buscar expressar o conceito de pesquisa na pesquisa em Artes, tema do colóquio, optei por revisitar alguns relatórios de projetos concluídos e reler minhas primeiras publicações. Parti do princípio de que textos acadêmicos e/ou poéticos, performances e espetáculos são formas legítimas de difusão do conhecimento produzido no campo da arte. Assim, neste exercício, fiz uma análise de minha produção intelectual e artística. Surpreendi-me ao me deparar com o título de um dos primeiros artigos, "A procura do outro que somos nós mesmos ou *A la recherche de nous-mêmes ailleurs*" (*Revista do LUME*). Fiquei a comparar o título dado a esta publicação acadêmica com o escolhido para o mais recente projeto de pesquisa: *Mergulhando na essência: a imersão poético-acadêmica como processo de formação do artista-docente*.

Os títulos acabaram por refletir a trajetória de minha pesquisa nestes quinze anos, caminhando de fora para dentro, identificando, em um primeiro momento, o que era específico da dança em comparação com aquilo que simplesmente "não era dança" e, num segundo momento, buscando estudar a essência do artista e docente da dança, essência esta que está em seu próprio corpo em movimento,

inscrito dentro de si, que indica “aquilo de que somos feitos”. (Strazzacappa, 2011). O gerúndio presente no verbo mergulhar dá ênfase ao movimento necessário à pesquisa em dança, tão importante quanto à imersão (estar imerso, envolvido, pleno) como condição de se fazer pesquisa de/em arte.

O presente texto, de caráter ensaístico, apresenta alguns frutos colhidos de pesquisas realizadas nestes anos, identificando os caminhos e descaminhos percorridos, as opções metodológicas, as digressões e as adaptações sofridas quando se faz pesquisa de/em arte. Mais do que elencar resultados e respostas, destaco as perguntas que foram sendo levantadas e teço críticas à forma como a arte tem sido compreendida nos espaços acadêmicos.

### **Trilhando caminhos e descaminhos**

Em minha trajetória como pesquisadora no campo da arte, identifico que os temas investigados foram se constituindo por inquietações e necessidades, ora políticas, ora poéticas. De um primeiro trabalho que buscava demarcar o fazer do licenciado em dança em um momento histórico delicado em que um conselho de classe de outra área do conhecimento realizava ingerências sobre a atuação dos profissionais da dança, o projeto *Profissão: Professor de Dança* visava analisar as condições de formação e atuação dos professores de dança no estado de São Paulo pós-LDB9394/96 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) que indicava o Ensino de Arte como conteúdo obrigatório nas Escolas de Ensino Fundamental, confirmado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais PCNs da área de arte que indicavam a presença da dança ao lado das demais linguagens artísticas como o teatro, a música e as artes visuais. Esta mesma legislação especificava que o professorado da escola deveria ter diploma de licenciatura, o que poderia nos conduzir à crença de que apenas o licenciado em Dança estaria habilitado para ensinar dança nas escolas do Ensino Formal. No entanto, sabia-se que, historicamente, o ensino de arte na escola era prioritariamente centrado nas artes plásticas. A dança raramente aparecia como opção e quando ocorria no espaço escolar concentrava-se nas comemorações do calendário cívico. O Estado de São Paulo possuía (e possui) inúmeras escolas livres de dança e academias ou, em alguns casos, conservatórios

de dança, majoritariamente particulares. Nestes espaços educativos não-formais, a dança era (e continua sendo) ministrada por diferentes profissionais, cuja formação também se deu de forma livre, numa genealogia que acompanha e perpetua estilos e escolas.

A pesquisa foi documental e utilizou os dados colhidos pelo Instituto de Dança São Paulo que realizou um primeiro levantamento significativo dos diferentes espaços de atuação e formação dos profissionais de dança do estado, lançando mão de uma metodologia canadense (DACUM), a mesma empregada para a realização da Classificação Brasileira de Ocupações CBO 2002 (Ministério do Emprego e Trabalho).

Finda a pesquisa, constatou-se que ainda é nas escolas livres de dança que a maioria dos artistas da dança são formados e que o terceiro setor é o maior empregador de professores de dança e de artistas no país, sem exigir destes nenhuma formação (acadêmica e/ou técnica) específica. Outra constatação se referia à expansão dos cursos superiores de dança no país, sobretudo de licenciaturas, ocorrida em sua maioria dentro do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras REUNI. Deparou-se com a ausência de uma formação específica para se atuar como professor de dança nas Organizações Não Governamentais - ONGs (terceiro setor), que abre brechas para todo e qualquer indivíduo se aventurar a ser professor de dança.

Com as tensões amenizadas após várias batalhas entre o então recém-instituído Fórum Nacional de Dança e o Conselho Federal de Educação Física CONFEF, (uma história ainda a ser narrada), identifiquei aquilo que é próprio do artista da dança e que nenhum outro profissional do campo da saúde ou das ciências tem: a arte. Assim, o projeto seguinte, intitulado *Artista da dança: formação e atuação profissional* almejava estudar a relação entre a formação em dança no Brasil e os campos de atuação profissional, não mais na escola, seja ela de educação formal ou não-formal. Para tal, estudei, num primeiro momento, os espaços de formação profissional e artístico em dança, compreendidos aqui como as escolas técnicas e os cursos superiores de dança e; num segundo momento, quanto ao campo de atuação profissional, estudei de forma mais aprofundada a Lei

da Dança instaurada na França na década de 1980. Esta lei, além de normatizar a formação mínima do professor e do instrutor de dança, definiu o perfil dos mesmos, os conteúdos a serem ministrados para as respectivas formações e ainda definiu o que chamou de centros de excelência, ou seja, estabelecimentos de ensino de dança (escolas livres) que estariam aptos a oferecer cursos de formação de professores. Questionava se esse poderia ser um ponto de partida para uma Lei da Dança no Brasil: Teríamos o que aprender com o exemplo francês? Um estudo sobre esta legislação poderia contribuir para se esboçar projetos de lei similares para o território nacional e, desta forma, buscar normatizar o campo de ensino de dança no país, das escolas livres e do terceiro setor?

Os resultados, ainda em fase de consolidação, apontam que os cursos técnicos de dança do país são ainda em número reduzido em face de sua dimensão continental e do número sempre crescente de procura por vagas. Há diferenças marcantes entre os cursos técnicos das diferentes regiões do país, o que seria de se esperar para a valorização do regional, porém, não no tocante às condições de manutenção de infraestrutura física e humana. Os cursos técnicos ligados direta ou indiretamente a companhias estáveis costumam ter uma melhor avaliação e aceitação por parte do público e da comunidade. São mais tradicionais, no sentido de seguirem uma linha técnica e uma escola específica. Os cursos superiores de dança, por sua vez, triplicaram de número na última década (passando de 14 para 41 graduações), a maioria aberta dentro do acima citado REUNI, (criado pelo Decreto 6096/2007, como uma ação integrante do plano de desenvolvimento da educação, para o desenvolvimento econômico e social). As graduações de dança apresentam uma organização curricular que cumpre o mínimo exigido pelas Diretrizes Nacionais (Brasil, 2002) e possuem um corpo docente ainda restrito quanto ao número e à capacitação dos professores. Observei também a ausência de prática artística destes em detrimento a uma preocupação quanto à qualificação acadêmica. Essa atitude demonstra, por vezes, uma inversão de valores e uma compreensão equivocada quanto à produção de conhecimento em arte e suas formas possíveis de pesquisa, meu atual foco de preocupação. Porém, o que mais chamou a atenção neste quesito foi perceber que muitos artistas da dança, após se tornarem professores e, por vezes, assumirem cargos administrativos, (ou mesmo antes,

quando engajados em processos de pós-graduação para ingressarem na carreira docente universitária) deixam a cena, em alguns casos, precocemente (Strazzacappa & Morandi, 2012a).

Ora, seria possível se vislumbrar um docente do curso de Medicina, área do saber permeada igualmente pela práxis, que não tenha exercido a prática médica? (Não me refiro aqui às disciplinas de fundamentos, oferecidas por profissionais de outros campos do conhecimento como biólogos, químicos, entre outros). Outra pergunta que se faz presente: como podemos aceitar um artista docente que não teve a experiência de/no palco?

Tendo esta questão como mote, chego a atual pesquisa: *Mergulhando na essência: a imersão poético-acadêmica como processo de formação do artista-docente*. A pesquisa tem como pressuposto a crença de que a arte produz conhecimento (Duarte Jr, 2004; Gambini, 2010; Strazzacappa, Schoroeder & Schoroeder, 2007). Parte da premissa de que o artista se torna um profissional no exercício de sua prática criativa (Albano, 2011; Sales, 2006). A investigação identifica ainda que, na atualidade, o campo de atuação deste profissional demanda uma formação plural e multidisciplinar visando alcançar o que se denomina artista híbrido (Louppe, 1997; 2004).

O objetivo principal da pesquisa é promover (ou poder-se-ia dizer, provocar) situações de reflexão acerca da construção do conhecimento em arte na formação do licenciado em dança por meio de intervenções poético-acadêmicas envolvendo docentes e estudantes de/em alguns cursos superiores de dança. Não se trata de um estudo comparativo nem de um estudo de caso, pois nosso objetivo não é comparar resultados obtidos em cada IES nem aprofundar a análise sobre um único curso. Trata-se de uma pesquisa qualitativa reflexiva de/em arte que permita a pesquisador e sujeitos das intervenções, tirar conclusões, realizar reflexões, buscar consolidar conhecimentos a partir das intervenções poético-acadêmicas. A proposta se aproxima de uma pesquisa-ação (Thiollent, 1994) tendo em vista que a pesquisadora se coloca na condição da propositora de intervenções junto ao grupo composto por estudantes de graduação e docentes dos cursos de graduação em dança das IES partícipes. A forma de análise das imersões poético-acadêmicas envolverá os participantes

das mesmas por meio de discussões coletivas e entrevistas individuais registradas em vídeo.

Pesquisa, criação cênica, formação de artista-docente se confundem. O caminho se faz ao caminhar, nas palavras de Vianna (2005) nos remete ao próprio movimento da metodologia da pesquisa de/em arte. Uma metodologia que se faz, fazendo. Agentes, sujeitos e objetos em constante diálogo, todos participantes da mesma investigação de um "corpo em vida" (Burnier, 1999).

No *Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação* (Laborarte), grupo de pesquisa ligado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da UNICAMP, defende-se que um dos papéis da pós-graduação/doutorado é formar o professor universitário. Assim, além de pesquisador, formamos o docente e, por ser um laboratório sobre estudos de Arte, valorizamos em igual proporção o fazer artístico, imbricando, assim, pesquisa, arte e docência.

O Laborarte se constitui como grupo de pesquisa não pelo simples agrupamento de pessoas, mas pelo compartilhamento de questões entre professores, pesquisadores, artistas e estudantes (pós e graduação). Temos reuniões mensais, realizamos discussões temáticas com convidados, organizamos encontros de orientação individuais e coletivos, no âmbito interno e, uma vez por semestre, realizamos um evento de pequeno porte aberto ao público, como as Jornadas de Pesquisa. Destaco neste momento as ações do grupo para mostrar o quanto a existência deste espaço de pesquisa tem sido um diferencial na constituição dos trabalhos e na formação de artistas, professores e pesquisadores. Este foi (e tem sido) o terreno fértil que permitiu a consolidação de uma forma de se pensar e fazer pesquisa que não hierarquiza saberes, mas integra-os. Foi neste espaço em constante diálogo com os colegas que propus, após algumas experiências nas aulas da pós-graduação e nas Atividades Programadas de Pesquisa APPs, o projeto de Imersões Poéticas.

"Imersões poéticas" são compreendidas como a realização de um trabalho concentrado, com duração de 10 horas diárias, ao longo de uma semana, em que são realizadas diferentes atividades práticas e teóricas com

profissionais especialistas em diferentes áreas do conhecimento para a criação de um estudo cênico coreográfico a ser apresentado ao final da imersão, que poderá (ou não) se tornar um espetáculo.

Esta proposta não é inédita. Inspirei-me em experiência anterior dos Festivais Internacionais de Teatro de Campinas (FIT). A programação oficial contava com a participação de um artista convidado que realizava oficinas montagens, mesclando renomados artistas internacionais com estudantes das diferentes formações em teatro, em dança e em música, para a adaptação ou criação de um espetáculo de sua autoria. Os papéis principais eram assumidos pelos artistas convidados. Coro e produção ficavam a cargo dos estudantes após a realização da oficina. Alguns estudantes de artes plásticas participavam igualmente na produção de cenário, figurino e adereços. Eram de 10 a 15 dias de trabalho intensivo muito inspirador. Tive pessoalmente a oportunidade de trabalhar com a bailarina de Butoh, Natsu Nakajima na remontagem do *Sleep and reincarnation of the empty land*; com o bailarino Ismael Ivo e o diretor Marcio Aurelio Almeida na adaptação de *O Minotauro*; com o diretor de cinema cubano José Garcia, na apresentação de *Pedro Páramo*. Outra inspiração para a Imersão Poética vem do Programa Artista Residente promovido pela Unicamp que tem como objetivos:

I - possibilitar, aos docentes e alunos da Unicamp que desenvolvem atividades no domínio das artes, uma interação com artistas de reconhecido mérito;

II - oferecer à comunidade universitária a possibilidade de conviver com artistas de diferentes áreas (...) de renome nacional ou internacional, mediante sua residência temporária na Universidade;

III - oferecer aos artistas das referidas áreas o apoio institucional e material capaz de reforçar as condições de sua produção, (...);

IV - reforçar as relações de prestação de serviços entre a universidade e a comunidade. (...). (Deliberação CEPE A 02-2006)

([http://www.gr.unicamp.br/artistaresidente/artista\\_residente.php](http://www.gr.unicamp.br/artistaresidente/artista_residente.php))

No projeto Imersões Poéticas, trago como objetivos específicos a divulgação dos resultados das pesquisas já concluídas ("Profissão: professor de dança" CNPq/2007 e "Artista da dança: formação e atuação profissional" CNPq/2010); a discussão junto a docentes e estudantes das graduações de

dança partícipes sobre a indissociação do fazer artístico como parte integrante da formação de professores de dança; a difusão e a reafirmação de que a construção do conhecimento em dança passa necessariamente pelo fazer dança; a discussão sobre a organização curricular e sobre as diretrizes dos cursos superiores de dança, buscando compreender o lugar da formação em dança dentro da universidade.

### **Dança ocupando espaços**

Não se pode olvidar que a dança foi uma das últimas linguagens artísticas a encontrar seu espaço dentro das universidades brasileiras. O primeiro curso superior de dança foi aberto na Universidade Federal da Bahia em 1956 e permaneceu único por quase três décadas. O *boom* sofrido com a abertura de novos cursos superiores de dança no país nos últimos cinco anos é resultante do REUNI, pelo qual só era possível ofertar **novos** cursos (grifo proposital), isto é, abrir graduações, preferencialmente de licenciaturas, de áreas ainda não contempladas nas IES, daí a dança ter sido impulsionada.

Sir Ken Robinson, em uma das mais acessadas conferências do TED 2006 de Monterey, California/USA, afirmou que em todos os sistemas educacionais do mundo há uma hierarquia entre as disciplinas escolares: Em primeiro lugar, com maior importância, a matemática e a língua materna e, por último, o ensino de arte. Dentro da arte, música e artes visuais vêm antes de teatro e de dança. Sir Ken Robinson complementa sua reflexão, questionando: por que a dança vem por último? Nós não temos corpos?<sup>1</sup> Isso não é anódino. Música e artes visuais se apresentam com destaque no campo do ensino de arte, não por suas qualidades intrínsecas, mas porque pesquisas em outras áreas de conhecimento indicam a estreita relação entre o estudo de música e suas contribuições para a aprendizagem matemática; outros discutem a relevância de atividades de artes visuais no aperfeiçoamento da escrita, no desenvolvimento da leitura de códigos e na construção de linguagem.

---

<sup>1</sup> Youtube: *Escolas matam a criatividade?* Último acesso em 15 de novembro de 2012.



Este quadro presente nas escolas de educação fundamental se repete na universidade, respeitando-se as devidas proporções. Identifica-se nos diversos *campi* brasileiros, igualmente uma hierarquia que dá destaque à música e às artes visuais, que, historicamente, existem há mais tempo no ensino superior, logo, desfrutam de uma tradição em pesquisa, com maior número de publicações, além do que, música e artes visuais apresentam resultados/produtos palpáveis e de certa forma facilmente mensuráveis (gravações, partituras, pinturas, gravuras, esculturas), mais do que dança que ocorre no ato do acontecimento espetacular e demanda um espaço/tempo diferenciado para sua existência.

Sobre esta questão, não pude deixar de recordar dos primórdios do LUME, (então Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão), à época, ligado ao Instituto de Artes da Unicamp, em que o saudoso Luis Otávio Burnier, fundador e criador do grupo, se dirigiu à Reitoria da Universidade para contestar a negativa de um pedido de auxílio financeiro. Em pé, diante do pró-reitor, começou a se movimentar realizando algumas figuras de mímica decrouniana. Enquanto se movia, explicava que sua pesquisa estava em seu corpo. Logo, não pedia equipamentos sofisticados, nem computadores de última geração. Precisava de corpos disponíveis, de atores-bailarinos e de uma sala de trabalho, isto é, de um espaço vazio.

Na maioria das vezes, parece ser mais fácil admitir pesquisas no campo da arte quando em conjunto com outras áreas do conhecimento ou quando a investigação resulta em produtos palpáveis. Um exemplo típico na dança é bem conhecido: o da bailarina norte-americana Loie Fuller. Em 1891, para representar a alucinação de uma pessoa no momento em que é hipnotizada na peça *Quack, M.D.*, a bailarina, que tinha um papel específico bem pontual no espetáculo, teve a ideia de usar saias sobrepostas e esvoaçantes, refletidas por luzes coloridas, conseguindo um efeito de movimentos prolongados, sonho e ilusão. Foram dois minutos que renderam a aclamação do efeito especial que conseguiu. Fuller dedicou parte de sua vida pesquisando em um laboratório sobre eletricidade. Tendo objetivos artísticos, acabou por desenvolver tecnologias para a cena: do figurino expandido ao uso de cores na iluminação cênica. A investigação

artística casou com a investigação científica. Isso foi feito com o auxílio de cientistas como Flammarion e a dupla Pierre e Marie Currie (o casal com quem Moshe Feldenkrais, à época, um físico teórico, trabalhou). A inquietação de Fuller era de ordem artística, não científica. Seu interesse era criar ilusão, beleza e sonho. O desenvolvimento da tecnologia foi consequência deste desejo. Ela não estava ligada a uma universidade, porém foi acolhida por um laboratório de pesquisa. Se isso ocorresse nos dias de hoje, pergunto: quantos laboratórios abririam as portas para divagações de artistas? Ou ainda, qual o espaço dado para as pesquisas em/de arte? Como a universidade vê uma pesquisa “que está no corpo do pesquisador” (fazendo ecoar as palavras de Burnier)?

Inspirada em outro projeto de pesquisa que coordeno, intitulado *Era uma vez uma história contada outra vez: educação, memória, imaginação e criação* (CAPES 2049/2009), e movida pela questão acima, proponho ao leitor uma pequena imersão poética, por meio de um conto recriado por mim a partir do original recolhido por Pinkola Estès na obra *Mulheres que correm com os lobos* (1984). Intitula-se “O alfaiate”.

Um homem vai até o *szabó*, alfaiate, buscar o terno que encomendara. Veste a calça e o paletó e, diante de um espelho, observa se ficou bem ajustado. Percebe que a lapela do lado esquerdo está levantada. Tenta repetidas vezes coloca-la no lugar. Indaga ao alfaiate. Este apoia a ponta da lapela com os dedos e pede ao homem para segura-la com seu queixo.

- Veja, meu caro senhor, se ficar com o queixo segurando a lapela, ela ficará perfeitamente no lugar.

E assim ele faz.

Com o queixo segurando a lapela, o homem olha para os pés e percebe que a barra da calça da perna esquerda está mais alta que a da perna direita.

O alfaiate comenta:

- De fato, há uma diferença entra as duas pernas... mas isso não é problema. Se o senhor afastar a perna direita e dobrar o joelho, as duas barras ficarão na mesma altura.

E assim ele faz.

Por último, o comprador observou que o bolso direito do paletó também não estava alinhado com o da esquerda. O alfaiate sem pestanejar diz:

- Mas veja só. Se o senhor erguer o ombro direito e segurar o bolso com o punho, o problema estará resolvido.

E assim o homem fez, apoiando o punho no bolso do paletó.

Sai da loja vestindo seu novo terno, segurando a lapela com o queixo, caminhando com as pernas afastadas e ainda mantendo um ombro levantado e apoiando o bolso com o punho da mão direita. Ao caminhar pela rua todo desengonçado, todos olhavam para ele. Ele pensou: Nossa, meu terno é um sucesso. Está todo mundo olhando pra mim!!!

Na praça, dois velhos que jogavam damas, observaram a cena. O primeiro diz:

- Nossa!! Você viu aquele homem como é torto?!

- Sim, ele é realmente torto, coitado. Pena que passou tão ligeiro. Adoraria saber o nome de seu alfaiate, pois seu terno é impecável!!

Tenho divulgado este conto nos diferentes espaços acadêmicos dos quais tenho participado, como forma de provocação aos docentes artistas pesquisadores, para pensar o que temos feito com a produção em arte quando tentamos ajusta-la a um sistema que não foi, *a priori*, pensado para ela. O que não está alinhado é o corpo (pesquisador-artista)? O terno (sistema)? Ou o alfaiate (gestores)? Será que toda vez que pedirmos auxílio financeiro teremos de, literalmente, dançar diante de gestores em cargos administrativos?

Não pretendo recair na discussão sobre os limites e as aproximações entre a arte e as ciências. Gosto da definição curta e grossa de Roberto Gambini, da Sociedade Internacional de Psicologia Analítica, quando afirma: "A ciência diz o que uma coisa é. A arte diz o que esta coisa poderia ser" (Gambini, 2010, p. 158). A questão toda estava ao se ter acreditado que era possível usar os mesmos parâmetros para diferentes formas de se produzir conhecimento. Gambini foi docente, mas se afastou da universidade, tornando-se um intelectual independente, acreditando ter mais liberdade para produzir conhecimento. Mas, a universidade não deveria ser o *lócus* privilegiado para o pensamento? Para a formação de

intelectuais? De pesquisadores? Não deveria ser a universidade o espaço do dissenso?

Em uma das tentativas de se tematizar a questão de pesquisa em arte, Silvio Zamboni (engenheiro de formação e fotógrafo de profissão, diga-se de passagem) defendeu uma tese de doutorado na USP intitulada *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*, publicada em livro. Nesta obra o autor analisou as pesquisas em arte tendo como recorte a criação em artes visuais, excluindo as demais linguagens artísticas (dança, teatro e música) e as pesquisas decorrentes de estudos teóricos (crítica de arte, história da arte e arte-educação). A pergunta mote de sua investigação era: seria todo artista um pesquisador?

Para justificar a dificuldade de sua empreitada afirmou que:

A arte não tem parâmetros lógicos de precisão matemática, não é mensurável, sendo grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos: a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas (Zamboni, 2001, p. 28). [Mais adiante identificou que]

...a comunidade científica se reúne mais organizadamente para discutir novas questões e a aceitação dos novos paradigmas, enquanto a comunidade artística não possui foros tão formais e organizados de discussão (Zamboni, 2001, p. 36).

A tese data de 1991 e a publicação de 1998. De lá para cá, o cenário brasileiro de pesquisa e de pós-graduação em arte (felizmente) mudou. Hoje temos várias associações como a Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), a Federação Arte/Educadores do Brasil (FAEB), entre outras. Congressos, Reuniões Científicas, Seminários são organizados e tem apresentado resultados de pesquisas nas diferentes linguagens da arte. O número de programas de pós-graduação no campo de arte também aumentou e, especificamente sobre a dança, a abertura das novas graduações tem reafirmado a presença da dança nos diferentes programas de pós e demais espaços de pesquisa.

Ao me identificar como uma pesquisadora que ocupa um salutar **entrelugar** (Albano e Strazzacappa, 2010), talvez como resultante dos próprios objetos pesquisados: formação profissional em dança (educação e arte) e educação somática (educação, arte e saúde); transito por diferentes espaços de consolidação de pesquisas e observo que as questões da pesquisa em/de arte passaram de uma ausência de pares para confrontação de ideias à constituição de associações de classe inspiradas em modelos já estabelecidos. Da busca pelo reconhecimento no meio acadêmico, a área travou diálogos com as ciências duras e posteriormente com as ciências humanas. Em seguida, encontrando a própria voz, fechou-se em um diálogo circunscrito apenas entre os pares, excluindo aqueles que não falavam a mesma língua. Atualmente, após definidos os contornos, a arte volta a se colocar diante do outro, se fazer ouvir, ver, assistir e apreciar, pois parte do conhecimento construído em arte faz parte do rol de coisas a serem acessadas, receptadas, vistas e sentidas.

Apresentei recentemente uma comunicação na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação ANPEd (reconhecida associação que agrega pesquisadores, gestores e líderes nacionais do campo da educação, locus privilegiado em que são discutidos os rumos da educação do país), em que narrei o trabalho desenvolvido em uma disciplina do curso de formação de professores da Unicamp. No programa da disciplina listei como bibliografia apenas obras literárias e filmes. Os textos acadêmico-científicos faziam parte de uma bibliografia complementar. A pergunta que permeava tal ação era: o que temos a aprender com a arte?

O texto apresentado na reunião afrontava o espaço consagrado da academia, sendo recheado por contos e poesias. Iniciava com o seguinte parágrafo:

O presente ensaio faz uma provocação. Propõe-se a falar de arte por meio da arte. (...) O que motivou tal atitude foi o cansaço ao ver a arte sendo tratada como um conhecimento sem voz própria, ao presenciar, em diferentes congressos e encontros, discussões em que muito se fala sobre arte, mas sem a presença da arte; em que a arte é defendida como área autônoma, porém por meio de conceitos oriundos de outras áreas do conhecimento, seja da

filosofia, da história, da psicologia, das ciências da educação, entre outras (Strazzacappa, 2012).

Não foi apenas na ANPEd, mas em todos lugares que frequento e nos cargos administrativos que ocupo, faço questão de frisar que sou da arte. Faço isso como um ato político deliberado, divulgando a pesquisa neste campo e contribuindo para consolidar o respeito pelo trabalho artístico na universidade.

Se no início do presente texto afirmava que minhas pesquisas foram sendo delineadas ora por questões políticas, ora por questões estéticas, o projeto *Imersões Poéticas* conseguiu agregar estes dois pontos, pois, embora o resultado esperado seja uma produção artística (criação de espetáculos híbridos), o viés político se faz presente de forma contundente, como forma de provocação aos cursos superiores de dança para que seus docentes continuem a trilhar pelo caminho do meio, pelo entrelugar, na busca de equilíbrio entre a produção acadêmica de textos e artigos e a produção artística. Publicar textos e pisar no palco; refletir com palavras e com o corpo. Criar e continuar produzindo aquilo que apenas seres humanos dão conta de fazer: arte.

## Referências bibliográficas

- ALBANO, Ana; STRAZZACAPPA, Márcia. (Org.) *Entrelugares do corpo e da arte*. Campinas: Faculdade de Educação, 2011.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*, Brasília, DF, 1996.
- BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: arte*. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- BRASIL, Ministério do Trabalho e Emprego. *CBO 2000, Classificação Brasileira de Ocupações*, Brasília, DF, 2002.
- BRASIL, Ministério da Educação, CNE. *Diretrizes Curriculares para os cursos de graduação em Dança*, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. Resolução CNE/CP 1, de 18 de fevereiro de 2002 e Resolução nº 2, de 18 de junho de 2007.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator – da técnica a representação*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DUARTE JR. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar, 2004.
- ESTÈS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. São Paulo: Rocco, 1994.
- GAMBINI, Roberto. Com a cabeça nas nuvens. *Revista Proposições*, v.21, n. 2 [62], maio/agosto 2010.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto. *Lições de Dança IV*, Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2004.
- SALES, M. Cecília. *Redes de criação*. Construção da obra de arte. São Paulo: Huicitec, 2006.
- STRAZZACAPPA, Marcia; e MORANDI, C. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. Campinas: Papirus, 2012a.
- STRAZZACAPPA, Marcia. Invertendo o jogo: a arte como eixo na formação de professores In: *Anais da 35ª reunião anual da ANPEd*, Porto de Galinhas, 2012b.
- STRAZZACAPPA, Marcia. Profissão: professor de dança. Uma breve cartografia do ensino de dança no estado de São Paulo. *Revista Moringa, artes do espetáculo*. v. 2, 2011b.
- STRAZZACAPPA, Marcia. Daquilo de que somos feitos. In: ALBANO, Ana; STRAZZACAPPA, Marcia. (Org.) *Entrelugares do corpo e da arte*. Campinas: Faculdade de Educação, 2011a.

STRAZZACAPPA, Marcia. A procura do outro que somos nós mesmos ou *A la recherche de nous-mêmes ailleurs*. *Revista do LUME*, Campinas, n. 1, 1999.

STRAZZACAPPA, Marcia; SCHROEDER, Jorge; SCHROEDER, Sílvia. A construção do conhecimento em arte. In: BITTENCOURT, Agueda. *Gestão, currículo e cultura*. Vol.1, Campinas: Faculdade de Educação, 2007.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa-Ação nas Organizações*. São Paulo: Cortez, 6ª edição, 1994.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Editora Autores Associados, 2ª edição, 2001.