

A DANÇA DA/NA PESQUISA NA PRÁTICA COMO PESQUISA

Neila Baldi

UFMS, Brasil

neila.baldi@ufms.br

RESUMO

O presente texto pretende discutir o entrelaçamento de metodologias da/na pesquisa e no aprenderensinar dança, a partir do entendimento de que a dança da/na pesquisa aparece na dança docente. O artigo mostra que o surgimento de imagens performativas manifestadas na prática como pesquisa (*Practice as Research* – PaR) retroalimentam o fazer docente, se visibilizando como fazeres/saberes pedagógicos e imagens metafóricas das práticas educativas de dança. Neste sentido, o texto reflete sobre a experiência do Laboratório de Performance, atividade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como parte do doutoramento em Artes Cênicas, e suas intersecções com a prática pedagógica da pesquisadora. Neste sentido, compreende a pesquisa como parte inerente do fazer artístico e pedagógico em dança, considerando a pesquisadora, então, como artístadocente. As práticas refletidas neste texto partem, de um lado, da Pesquisa Somático-Performativa - tendo como eixos o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico – e da Pesquisa Somático-Performativa e Autobiográfica – apoiadas no Sistema Laban/Bartenieff, na Coordenação Motora e no Construtivismo Pós-Piagetiano.

Palavras-chave: Pesquisa em dança; prática como pesquisa; pedagogias da dança.

1. INTRODUÇÃO

Nas Artes e na Educação estamos sempre pesquisando. A pesquisa é inerente às duas atividades. Neste sentido, ao falar em pesquisa, nestes dois campos de conhecimento, podemos estar nos referindo tanto a métodos investigativos quanto pedagógicos. Por vezes, os dois se entrelaçam. Este texto pretende discutir o entrelaçamento das metodologias da pesquisa acadêmica com as metodologias pedagógicas na dança. Como a dança que surge na pesquisa de movimentação, a partir da perspectiva da Prática como Pesquisa (*Practice as Research* – PaR) está presente na dança da escrita, na dança do fazer docente em dança?

Parto do pressuposto de que não sou professora de dança, muito menos artista da dança, menos ainda pesquisadora em/de dança. Primeiro, como dito anteriormente, a pesquisa é inerente aos dois fazeres: pesquisa tanto quanto crio artisticamente, como quando estou em uma sala de aula. Neste sentido, considero-me artístadocente. Estou no entrelaçamento das duas profissões, uma vez que: “O professor-artista não seria uma soma de professor mais artista. Ele seria 100% artista e 100% professor. Não se trata de uma volta à tradição de se aprender arte com um artista. Mas longe de assumir o papel distanciado de quem acompanha o trabalho de seus alunos, ele próprio, deveria produzir, criar no espaço da escola o seu espaço de criação, desenvolver o seu processo poético e fazer participar os estudantes dessa escola” (ICLE, 2012: p. 17-18).

Enquanto Isabel Marques (2014: p. 235-236) afirma que: “[...] o artista/docente, tal qual proponho, não se configura como um professor que dança, ou que mantém uma carreira artística paralela às suas atividades docentes. O artista/docente é, tampouco, um artista que ensina nas horas vagas de seu trabalho artístico. [...] o artista/docente constitui-se no hibridismo, assim como a dança e a educação. O artista/docente é aquele que, numa mesma proposta, dança e educa: educa dançando e dança educando, consciente das duas ações fundidas que exerce.”

A partir deste entendimento, considero que o hífen que separa as duas palavras não faz sentido. Seria portanto artístadocente ou professorartista. Como estamos falando em arte e não em qualquer processo pedagógico, considero ainda que o melhor termo seja artístadocente – a arte à frente da docência. Recorro a Gilberto Icle (2012: p. 12) mais uma vez, para outra ressalva, a de que: “A dimensão pedagógica é inerente à arte e, com efeito, não existe processo criativo que não contenha em si uma dimensão pedagógica”. Desta forma, temos então artístadocentes em processos artísticospedagógicos.

A partir dessas premissas, discorro, então, sobre o tema deste texto: o entrelaçamento de metodologias. A ideia é refletir sobre a experiência do Laboratório de Performance, atividade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e minha experiência em sala de aula como artístadocente. Ou seja, discutir a dança da aluna de Doutorado – pesquisadora – e a dança da professora de balé clássico – que pesquisava esta dança em seu Doutorado. Duas salas de aulas distintas, dois espaços-tempos diferentes, mas com a dança unindo-os.

2. A PRÁTICA COMO PESQUISA

O Laboratório de Performance da UFBA é uma atividade obrigatória para aqueles e aquelas que têm resultado cênico em suas pesquisas de Mestrado ou Doutorado. E atividades optativa às demais pessoas. Não se constitui em uma disciplina da pós-graduação, mas em uma atividade.

Sob coordenação da professora Ciane Fernandes, o Laboratório de Performance trabalha a partir da Pesquisa Somático-Performativa, tendo como principais eixos o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico. Fernandes situa a Pesquisa Somático-Performativa dentro da chamada Prática como Pesquisa (*Practice as Research* – PaR).

As pesquisas das Artes Cênicas muitas vezes se utilizam de métodos qualitativos ou quantitativos e de autores e autoras que não fazem parte deste campo de conhecimento. A justificativa para tal, em geral, é de que somos um campo recente de pesquisa e de que não teríamos arcabouço teórico próprio. No entanto: “[...] Enquanto continuarmos a usar outros campos como fundamentos para nossa pesquisa, continuaremos a legitimar nossa auto-marginalização e a dicotomia entre fazer e pensar, serviço braçal e atividade intelectual, com desvalorização da primeira e hegemonia da segunda.” (FERNANDES, 2014: 76-77)

Se estamos pesquisando dança, com dança, por que não nos utilizarmos de métodos de pesquisa que partem da prática? A Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2010) cria um arcabouço das e para as artes cênicas, inserindo-se “[...] no contexto da Prática como Pesquisa (PaR; Barrett e Bolt, 2007), e relaciona-se diretamente com a Pesquisa Performativa e a Pesquisa Somática e, em menor grau, com a Somaestética” (FERNANDES, 2014: 82). A autora diz ainda que: “Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados *a priori* e impostos a um objeto a ser analisado” (FERNANDES, 2012: 3).

A Prática como Pesquisa é, portanto, um terceiro paradigma de pesquisa, não se inserindo nem na pesquisa qualitativa, nem na quantitativa. Segundo Fernandes (2012b), no Laboratório de Performance a prática é em si mesma um método de pesquisa, não é algo adicional à pesquisa, algo a ser analisado ou o lugar da aplicação: é “[...] uma forma de pesquisa acadêmica em que se busca descobrir e estabelecer novos conhecimentos através da prática, com resultados, muitas vezes, em formas simultaneamente práticas e teóricas” (FERNANDES, 2015: 26). Ou seja, as abordagens exploratórias práticas estabelecem os percursos da pesquisa - inclusive as escolhas relativas à coleta de dados (FERNANDES, 2015).

Os encontros do Laboratório de Performance variam conforme o semestre – podem ser semanais, quinzenais ou mensais. O espaço onde ocorrem também varia: pode ser dentro da Escola de Teatro da UFBA, nas cachoeiras de Lençóis (BA)¹, em mostras de performance das quais o grupo participante desta atividade venha a se integrar – como a mostra da Escola de Belas Artes da UFBA ou a de dança de Lençóis, entre outras. Neste sentido, a pesquisa artística desenvolvida para estas mostras também faz parte da pesquisa acadêmica, mesmo quando não exista na pesquisa de Mestrado ou Doutorado um projeto cênico. É o que ocorreu comigo: eu pesquisava formas de aprenderensinar² balé clássico, sem trazer como produto da tese de Doutorado em Artes Cênicas um espetáculo ou cenas. No entanto, minha pesquisa artística desenvolvida dentro do Laboratório de Performance aparece no meu fazer docente e, portanto, em minha tese.

Importante ressaltar que, apesar de eu pesquisar balé clássico, no Laboratório de Performance não há a premissa da movimentação a partir de uma técnica codificada de dança. Algumas vezes Ciane Fernandes propunha uma movimentação a partir do Sistema Laban/Bartenieff. Outras vezes, a pesquisa nascia do Movimento Autêntico (*Authentic Movement*, em inglês), abordagem corporal criada por Mary Whitehouse, que busca uma escuta dos impulsos corporais. Mary Whitehouse foi aluna de Mary Wigman, discípula de Laban e, por este motivo, seu trabalho é coerente com o Sistema Laban/Bartenieff.

1.1. A pesquisa na prática

Em meu projeto de Doutorado em Artes Cênicas parti de uma metodologia mista: a Pesquisa Somático-Performativa – sobre a qual já discorre no item anterior - e a Autobiografia.

O campo da pesquisa autobiográfica foi constituído na segunda metade do século XX, e abrange histórias de vida, narrativas de si, autobiografias, biografias educativas, pesquisa em formação, entre outros termos que variam conforme os procedimentos. Além disso, como lembra Tânia. Fortuna (2012: p. 182), “[...] a autobiografia refere-se às várias formas de escrita de si e a grafia é tudo isso que deixa um traço, um signo”. Ou seja, podemos dançar fazendo nossa autobiografia. O movimento, portanto, é uma forma de escrever. E, acrescenta-se também o fato de que nosso corpo é inscrito e escreve histórias, o que venho chamando de corpografias³. Até porque, como bem lembra Andrisa Zanella (2011, p. 9): “A maneira como estes acontecimentos tocam cada sujeito, vão sendo registrados corporalmente, encaminhando toda uma maneira de assimilar, sentir e interagir com o mundo a sua volta.”

1. Cidade da Chapada Diamantina, onde Ciane Fernandes vem desenvolvendo pesquisas.

2. Paulo Freire (1996: p. 24) afirma que: “Aprender precedeu o ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender.” A partir dele, e apoiada em Carmen Lúcia Pérez e Carmen Sanches Sampaio (2012), utilizo o aprenderensinar juntos.

3. Paola Berestein Jacques (2008) chama de Corpografias urbanas uma cartografia realizada pelo e no corpo, a memória urbana inscrita no corpo, o registro da sua experiência da cidade. Aqui me refiro a corpografias as escritas e inscritas corporais como um todo, não apenas da cidade, como no caso da arquitetura. São também memórias corporais e o termo refere-se a estas escritas/inscritas, a partir do entendimento etimológico da palavra grafia (escrita).

Em minha tese a Autobiografia aparece de diversas formas. Propunha uma metodologia para aprenderensinar balé clássico e, neste sentido, ouvia minhas alunas e alunos. Suas vozes apareciam em inventários pessoais⁴, diários de bordo⁵ e reflexões sobre o processo⁶. De outro lado, havia as minhas escritas: o meu inventário pessoal, o meu diário de bordo e as cartas. Ora, para além de ser artístadocente, durante 16 anos da minha vida fui jornalista. As histórias sempre me fascinaram: “Além de ouvir, ler e ver histórias, hoje tenho certeza de que contei histórias a minha vida toda: no jornalismo e na dança, sobretudo, mesmo que fragmentadas, mesmo que não linearmente” (BALDI, 2017:19-20). Fazia sentido, portanto, trazer para a tese um tipo de escrita: a de cartas. Os diários de bordo e as reflexões dos(as) meus/minhas alunos(as) eram devolvidos com cartas e a tese toda foi escrita em forma de cartas. A carta é um recurso literário que dá “[...] a ideia do investigador como alguém que está dentro, que sustenta histórias, e não só as coleta [...]” (HERNANDÉZ, 2013: 47). Este recurso permite que “[...] o leitor se sinta motivado a refletir sobre suas próprias experiências a partir do diálogo com o relato que lhe propõe o investigador” (HERNANDÉZ, 2013: 48). Desta forma: “Trata-se, portanto, de um duplo narrar-se: enquanto te escrevo, me narro, me exponho, conto-te o processo da pesquisa – inclusive o que seriam os seus bastidores, deixo claro as minhas escolhas; e, ao mesmo tempo, há as narrativas de minhas alunas e alunos [...]” (BALDI, 2017: 36). Ao mesmo tempo, uso as narrativas dos(as) estudantes como processos reflexivos e, portanto, autoformativos. Ou seja, não são apenas instrumentos da minha pesquisa.

Partindo da premissa da Pesquisa Somática Performativa, a escrita da tese se deu também performativamente, não apenas com o recurso literário da carta, mas com a corporificação da pesquisa: a partir de “[...] um tipo de narração que fala a partir de si mesmo e não de si mesmo.” (HERNANDÉZ, 2013: 53) Desta forma: “A escritura se transforma, assim, em um recurso através do qual se cria ou recria experiência em que o corpo se encontra inserido e na sua relação com os outros.” (HERNANDÉZ, 2013: 53)

1.2. A prática na pesquisa

Entendidas as metodologias da pesquisa, há que se explicitar pressupostos da minha prática docente e que estavam na minha pesquisa de Doutorado. Meu fazer docente se pauta em dois campos epistemológicos: a Educação Somática – a partir do Sistema Laban/Bartenieff e da Coordenação Motora - e o Construtivismo Pós-Piagetiano.

A Educação Somática é um campo de conhecimento, nomeado pelo filósofo estadunidense Thomas Hanna nos anos 1970, que nasceu no início do século passado e abrange diversos trabalhos corporais a partir do entendimento de integração corpo e mente. De acordo com Thomas Hanna (1977), são características da Educação Somática: autorregulação, autocorreção, automelhoria e autoconsciência. Além de técnicas e métodos somáticos constituídos ao longo dos anos, hoje o campo abrange também abordagens, ou seja, trabalhos corporais que partem de seus pressupostos. Neste sentido, o Sistema Laban/Bartenieff e a Coordenação Motora – de Marie-Madeleine Béziers – são entendidas como abordagens somáticas.

O chamado Construtivismo Pós-Piagetiano abrange tanto a teoria do suíço Jean Piaget (1896-1980) quanto seus desdobramentos posteriores. Piaget dizia que o conhecimento era uma construção individual e social, que se dava a partir da tensão entre desequilíbrios-equilíbrios e que, ao longo do nosso processo de maturação, se dava em estágios – em forma espiral, um levando a outro. Entendidos como fases de desenvolvimento, os estágios não são estanques: ele enfatizava que o fato de a pessoa operar com um estágio não significava que não podia pensar a partir de outro. Ou seja, não é porque já cheguei ao estágio formal que não posso pensar a partir do sensório-motor.

A partir dos pressupostos destes dois campos, propus a metodologia Espiral do/no movimento/conhecimento, que se apoia em quatro eixos: (re)conhecer, (re)significar, conceituar e explorar. Como uma espiral, um eixo leva a outro, sem hierarquia, podendo serem vividos em uma mesma aula ou em classes distintas. Além disso, a proposta metodológica para aprenderensinar balé clássico está pautada na tríade de conteúdos: dança-expressividade-estrutura corporal. Ou seja, nas minhas aulas, trabalho com os conteúdos específicos do balé clássico, mas também com a expressividade (a partir do Sistema Laban/Bartenieff) e com os conteúdos ligados à anatomia (a partir do Sistema Laban/Bartenieff e da Coordenação Motora).

2. ENTRELAÇANDO METODOLOGIAS

Enxergo que metodologia de pesquisa e metodologia de aprenderensinar se imbricam. O que significa que os princípios presentes na metodologia de aprenderensinar balé clássico, discutida na pesquisa de Doutorado, aparecem na investigação somático-performativa do Laboratório de Performance, em uma relação direta entre o meu movimento/minha dança e minha prática docente: “Neste sentido, não apenas a minha prática docente, a prática de minhas alunas e alunos fazem parte da pesquisa, mas também o próprio Laboratório de Performance, uma vez que é na exploração de movimentos, dentro dele, que muitas

4. Inventário pessoal é uma espécie de memorial, em que a pessoa escreve sobre sua vida, desde o nascimento até os dias atuais, elencando fatos marcantes e escolhas do período. Tenho trabalhado com este instrumento a partir da pergunta: Como eu me tornei o que eu sou?

5. Registros escritos e imagéticos das aulas sobre sensações, percepções, descobertas, medos, aflições etc.

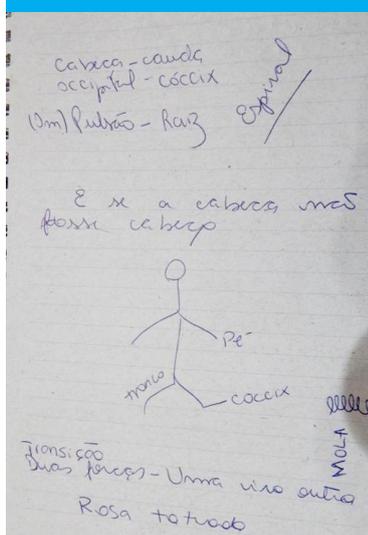
6. Textos escritos a cada final de unidade didática, às vezes mais direcionados, outras vezes mais livres, em que os(as) estudantes eram convidados a pensar no/sobre o que vivenciaram até aquele momento e o que foi (ou não) transformador.

questões desta tese emergiram. Não se trata, por exemplo, de apenas analisar uma prática, mas ser afetada por esta e durante o processo ir dançando com a pesquisa (deixando que as interferências afetem esta pesquisa). Trata-se, portanto, de estar aberta para o processo” (BALDI, 2017: 37).

A partir da reflexão sobre o que foi vivenciado no Laboratório de Performance – aqui abrangendo todos os espaços-tempos do mesmo – posso visualizar em minha dança/movimento a minha proposta metodológica para aprenderensinar balé clássico. Ou seja, na prática como pesquisa visualizo o meu fazer pedagógico.

Para pensar com/sobre essas práticas, parto, então, de imagens. “Os processos de memória são corpóreos, e as imagens corporificam uma noção de tempo” (MARTINS, 2013: 85). Começo pelo “símbolo” da proposta metodológica: a espiral. “É uma espiral que se encontra na metodologia da pesquisa, na metodologia do aprenderensinar e também na escrita da própria tese, em um ir-e-vir comum na dança” (BALDI, 2017: 42). A imagem da espiral surgiu somaticamente em um dos encontros do Laboratório de Performance, em que vivenciamos os Bartenieff Fundamentals®, em 2013: “Quando passei a me mover, no último laboratório, tinha em mente uma frase, mas deixei-me levar pelo impulso do movimento e, ao final, vi que construí uma célula cuja síntese é: espiral, equilíbrio/desequilíbrio, alteração do tempo (do lento para o acelerado). Vivenciando minha célula, surgiram outras palavras-chave: formavolume e asas para voar” (BALDI, 2014: 23). Posteriormente ela voltou, no início de 2015, quando fui para casa pensando nela e nos meus eixos metodológicos se davam em espiral: um levava a outro, sem hierarquia:

Imagem 1: Reprodução do diário de bordo



Fonte: Neila Baldi, Jan-2016.

Ciane Fernandes (2010) afirma que os símbolos nos ajudam a visualizar o movimento como um todo, sem fixá-lo em um texto. Além disso, segundo ela, a espiral – presente no Sistema Laban/Bartenieff, mas também outras abordagens somáticas – está no ser humano desde o desenvolvimento dos padrões neurológicos básicos, que seguem um movimento espiralado, bem como, por exemplo, em Carl Gustav Jung, no processo do *self*. Para além disso, a imagem da espiral se encontra na Coordenação Motora e no Construtivismo Pós-Piagetiano. Ou seja, se a imagem surgiu somaticamente, ela também fazia sentido epistemologicamente.

Além disso, visualizo na minha movimentação, durante o período em que participei do Laboratório de Performance – de 2013 a 2016 – princípios que estão nos meus eixos metodológicos. Mais uma vez, apoio-me em imagens. “As imagens são instáveis, seus significados podem demorar a definir-se e rapidamente podem nos escapar.” (MARTINS, 2013: 95) Muitas delas não foram percebidas à época – como a espiral que ficou clara em uma improvisação – algumas só foram corporificadas na escrita da tese.

Em uma das cartas finais da carta eu me dei conta de algo que apareceu na primeira pesquisa de movimento do Laboratório de Performance, em junho de 2013: “Uma de minhas primeiras imagens no Laboratório de Performance da UFBA (abaixo), em 2013, mostra uma pesquisa com objetos. Teríamos de levar algum objeto nosso. Eu estava de mudança! Quase não tinha nada comigo – fui para Salvador de carro, apenas com o que cabia nele: livros, roupas, objetos pessoais. Levei neste dia um porta-joias, porque apesar de não ser uma caixinha de música, me remetia a ela – e caixinhas de música, muitas vezes, têm bailarinas... Fiquei brincando com esse porta-joias, de espiar o que havia dentro, do outro lado da tampa, de abrir e fechar, tirar suas partes, desencaixar. Enquanto eu experimentava no porta-joias esses movimentos, também experimentava em mim. Hoje, percebo ali, duas questões-chaves para a pesquisa: **buscar outro ângulo**, ver de outra forma o balé clássico e **desencaixar**.” (BALDI, 2017: 275) (grifo da autora)

Imagem 2: Carla Antonello, a pesquisadora e Daniela Botero no Laboratório de Performance.



Fonte: Ciane Fernandes, jun. 2013

Ora, somaticamente as duas imagens faziam sentido para o que eu estava pesquisando. O ensino do balé clássico está pautado na pedagogia tradicional, na cópia do movimento, e eu proponho olhar para o balé clássico de outro ângulo: pelo pressuposto de que não se ensina, mas se aprende e de que não precisamos copiar movimentos codificados, mas de que, pela pesquisa de movimento posso chegar a eles. Além disso, o desencaixar está presente na exploração dos verbos do balé, em diversas partes do corpo e não apenas nas extremidades – o balé se caracteriza pela verticalidade e uso prioritários dos membros em detrimento do tronco, que fica estável. Este desencaixar está ligado a outra imagem: equilíbrio-desequilíbrio: “Durante uma pesquisa de campo do Laboratório de Performance, nas cachoeiras de Lençóis, busquei trabalhar o desencaixar e o desequilíbrio. Como é pisar naquelas pedras irregulares? O que muda no meu equilíbrio? O que muda no meu pisar? Afinal, como é aprender por outras vias, seria a questão da tese e daquela pesquisa.” (BALDI, 2017: 276)

Imagem 3: A autora no Laboratório de Performance, em Lençóis (BA).

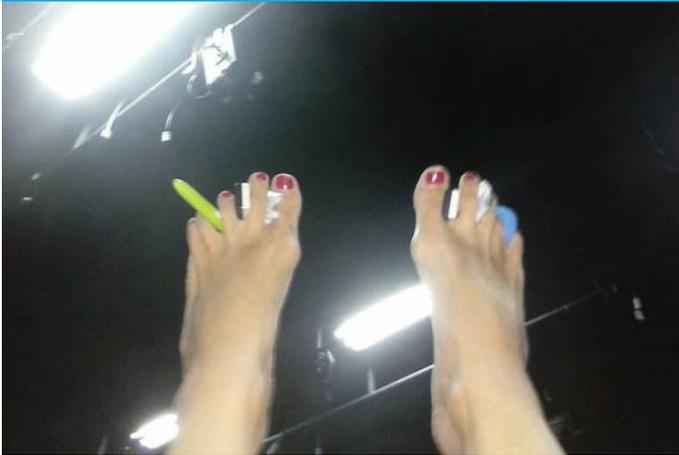


Fonte: Ciane Fernandes, jun. 2013

Mais uma vez a minha dança trazia a dança da minha sala de aula. Um dos princípios do Construtivismo Pós-Piagetiano não é o desequilíbrio? E, além disso, na Educação Somática, um dos procedimentos utilizados é o de gerar desafios corporais, ou seja, desequilíbrios...

Por fim, trago uma última imagem: a dos pés para cima. Durante parte do período do Doutorado estive com os pés machucados, com uma fascite plantar. Em uma das pesquisas de movimento, jogue-os para cima. Na ocasião, minha orientadora disse: teus pés vão escrever uma bela tese. Havia canetas, lápis e borrachas entre os dedos dos meus pés. Estava invertendo a lógica do balé, em que os pés geralmente estão para baixo... Esses pés para cima surgiram várias vezes e acabaram por fazer parte de uma performance. Pés para cima que também tinham um duplo sentido: carregar a tese pesa... e a necessidade de descansar.

Imagem 4: Pés da autora



Fonte: Neila Baldi, Mar-2015.

Além disso, ao dar ênfase nos pés, em minha movimentação, faço uma relação direta com o balé clássico a partir da anatomia em movimento – Coordenação Motora – uma vez que sempre começo este processo de aprenderensinar pelos pés, pois são o que nos enraizam e qualquer desequilíbrio nos mesmos significa um desequilíbrio em toda a estrutura corporal.

O ficar com os pés para cima ficou tão forte para mim naquele semestre que acabei por levar este movimento para a Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entrelaçando, deste modo, as minhas pesquisas acadêmica, pedagógica e artística.

Imagem 5: A pesquisadora na performance *Submersos*



Fonte: Ana Pais.

4. FINALIZANDO

A reflexão sobre o processo vivenciado no Laboratório de Performance, como parte da pesquisa de Doutorado, mostra que o conhecimento construído em/pelo movimento se manifesta nos diversos espaços-tempos da dança da pesquisadora – artística e pedagogicamente. Infere-se a prática como pesquisa, neste caso, acaba por permear a metodologia de aprenderensinar balé clássico, não dissociando a pesquisa da prática docente. É possível concluir ainda que pela dança desta pesquisa, nos seus diversos espaços-tempos verificam-se construções de conhecimento para além da dança.

Do mesmo modo, fica claro que na constituição de um(a) artístadocente pressupõe-se que suas práticas artísticas e pedagógicas sejam confluentes, de modo que possam ser artísticopedagógicas e, neste sentido, que a pesquisa do(a) artístadocente também una essas duas dimensões. Ora, os instrumentos de pesquisa são instrumentos pedagógicos (e artísticos), de modo que há uma espiral em ambas as metodologias: de pesquisa e de aprenderensinar. Há, portanto, coerência entre estas e com os princípios da Educação Somática. Ou seja, pesquiso e aprendoensino somaticamente.

Esta reflexão traz também outra questão: “Se, quando escrevemos, organizamos o nosso pensamento; quando dançamos também o fazemos. Assim, o movimento é um contínuo processo de construção de conhecimento.” (BALDI, 2013, p.174)

José Contreras (2003, p. 107) diz que “[...] o conhecimento não precede a ação, mas sim está na ação. [...] Por isso é um *conhecimento na ação*” Ele também diz que não há separação entre o pensar e o fazer, propondo que façamos reflexão-na-ação. Neste sentido, acredito que esse tipo de pesquisa em/com dança permite isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDI, N. (2017) *Por um balé somático: cartas sobre aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/Bartenieff e do Construtivismo Pós-Piagetiano*, Salvador, Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.
- (2014) *O que há do lado de lá? Cartas de um dueto da educação somática com o balé clássico*, Salvador, Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.
- (2013) De onde vem o movimento? O que me (co)move? Reflexões sobre a viagem somático-performativa a Lençóis(BA). *Cadernos Gipe-CIT*, v. 30, p.173-182.
- CONTRERAS, C. (2002), *A autonomia de professores*, São Paulo: Cortez.
- FERNANDES, C. (2015) Quando o Todo é mais que a *Soma* das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo, *Rev. Bras. Estud. Presença*, v. 5 (n. 1), p. 9-38, Porto Alegre: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- (2014) Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração, *Art Research Journal*, Brasil, Vol. 1-2, p. 76-95.
- (2012) Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. En: CONGRESSO NACIONAL DA ABRACE. Anais..., X, UFRGS, Porto Alegre.
- (2010) Entre impulso e estrutura: análise em movimento e vídeo-documentário no processo criativo em dança teatro. En: NAVAS, C.; ISAACSSON, M., FERNANDES, S. (org.) *Ensaio em Cena*, pp.82-93, São Paulo, Cetera.
- FORTUNA, T. (2012) Ludobiografia: uma invenção metodológica em pesquisa (auto)biográfica em educação. En: PASSEGI, M. C.; ABRAHÃO, M. H.(Orgs.). *Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica*, Tomo II, p. 165-202, Natal, EDUFRN; Porto Alegre, EDIPUCRS; Salvador, EDUNEB.
- FREIRE, P. (1996), *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*, São Paulo, Paz e Terra.
- HANNA, T. (1977). The somatic healers and the somatic educator, *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, V. I, (N. 3). <http://somatics.org/library/htl-somatichealed.html>
- HERNANDÉZ, F. (2013) A investigação baseada em arte: proposta para pensar a pesquisa em educação. En: DIAS, B. IRWIN, R. *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*, pp. 39-62, Santa Maria, Editora UFSM.
- ICLE, G. O que é pedagogia da Arte? (2012) En: ICLE, G. *Pedagogia da arte: entre-lugares da escola*, V. 2, Porto alegre, Editora da UFRGS.
- JACQUES, P. B. (2008) Corpografias Urbanas, *Arquitextos*, Ano 8;: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>.
- MARQUES, I. (2014) O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação, *Ouvirouver*, pp. 230-239.
- MARTINS, R. (2013) Metodologias visuais: com imagens e sobre imagens. En: DIAS, B. IRWIN, R. *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia*, Santa Maria, Editora UFSM.
- PÉREZ, C. L.; SAMPAIO, C. S. (2012). Conversas sobre aprenderensinar a ler a escrever (nos) alfabetizando com crianças e sem cartilhas. En: LIBÂNEO, J. C.; ALVES, N. (org). *Temas de pedagogia: diálogos entre didática e currículo*, pp. 395-429, São Paulo, Cortez.
- ZANELLA, A. Onde está a biografia do meu corpo? En: PERES, L.; ZANELLA, A. (org) *Escritas de autobiografias educativas*, pp.9-26, Curitiba, CRV.

CURRÍCULO

Neila Baldi

Professora no Curso de Dança – Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi.