

# Sección central



# Discursos y prácticas en la enseñanza del arte en la escuela: el lugar de la investigación y la creación escénica

## Artículo de investigación

Recibido: 10 de octubre de 2023

Aprobado: 18 de junio de 2024

**Dra. Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado**

Universidad Federal de Goiás, Brasil  
maria\_angela\_ambrosio@ufg.br

**Dr. Alexandre Donizete Ferreira**

Universidad Federal de Goiás, Brasil  
alexandreferreira@ufg.br

**Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo**

Universidad Federal de Goiás, Brasil  
valeria\_figueiredo@ufg.br

—  
Figueiredo, V.M.C. de, Machado, M.A.A.P., Ferreira, A.D. (2024). Discursos y prácticas en la enseñanza del arte en la escuela: el lugar de la investigación y la creación escénica. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(17), pp. 128-143  
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.22490>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

<

Proyecto *Fica na Esquina*: Maria Grampinho (2012). Dirección: Valeria Figueiredo e Maria Ângela De Ambrosio. Fotografía: Layza Vasconcelos.

## Resumen

La propuesta de este artículo es presentar los resultados de la pesquisa realizada por dichos investigadores durante el proyecto *Fica na Esquina*. Estudiar las intervenciones artísticas realizadas en las escuelas. Abordaremos el arte como proceso de conocimiento y la experiencia artística de hacer fluir espectáculos como formas de fomento al conocimiento del cuerpo en el arte. En segundo lugar, abordaremos los procesos creativos envueltos en la creación de los espectáculos. En este sentido, explicaremos sobre las interfaces entre los lenguajes de la danza, el teatro, el relato de historias y los fundamentos artísticos de la pesquisa de lenguaje escénico. Y, finalmente, presentaremos un análisis de la tercera etapa del proyecto que consistió en una circulación de lo mismo en las escuelas del municipio de Goiânia y otras ciudades.

## Palabras clave

Arte, escuela, artes integradas, procesos de creación

## Discourses and practices in teaching art at school: the place of research and scenic creation

## Abstract

The approach of this article is to present the results of the inquest carried out by the investigators of the project *Fica na Esquina*. Study the artistic interventions made in schools. We will approach art as a process of knowledge and the artistic experience of making shows flow as forms of promoting body

knowledge in art. Secondly, we will address the creative processes that are part of the creation of the spectacle. We will explain the interfaces between the languages of dance, theater, storytelling, and the artistic fundamentals of stage language research. Finally, we present an analysis of the third part of the project, which consists of a circulation in schools of Goiânia and other cities.

## Keywords

Art, school, integrated arts, creation processes

## Discours et pratiques dans l'enseignement de l'art à l'école : le lieu de la recherche et de la création scénique

### Résumé

L'objectif de cet article est de présenter les résultats des recherches menées par ces chercheurs dans le cadre du projet Fica na Esquina. Étudier les interventions artistiques réalisées dans les écoles. Nous aborderons l'art comme processus de connaissance et l'expérience artistique de la fluidité des spectacles comme moyens de promouvoir la connaissance du corps dans l'art. Dans un second temps, nous aborderons les processus de création impliqués dans la création des spectacles. En ce sens, nous expliquerons les interfaces entre les langages de la danse, du théâtre, du conte et les fondements artistiques de la recherche du langage scénique. Et, enfin, nous présenterons une analyse de la troisième étape du projet, qui a consisté en une circulation de celui-ci dans les écoles de la municipalité de Goiânia et d'autres villes.

### Mots clés

Art, école, arts intégrés, processus créatifs

## Discursos e práticas no ensino de arte nas escolas: o lugar da pesquisa e da criação cênica

### Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados das pesquisas realizadas por esses pesquisadores durante o projeto Fica na Esquina. Estudar as intervenções artísticas realizadas nas escolas. Abordaremos a arte como um processo de conhecimento e a experiência artística de fazer fluir

espetáculos como formas de promover o conhecimento do corpo na arte. Em segundo lugar, abordaremos os processos criativos envolvidos na criação dos espetáculos. Nesse sentido, explicaremos as interfaces entre as linguagens da dança, do teatro, da contação de histórias e os fundamentos artísticos da pesquisa da linguagem cênica. E, por fim, apresentaremos uma análise da terceira etapa do projeto, que consistiu em uma circulação do mesmo nas escolas do município de Goiânia e de outras cidades.

## Palavras-chave

Arte, escola, engrenagem integrada, Processos de criação

## Rimaikuna i ruraikuna iachachinkuna: kai luar tapuchingapa i katichingapa

### Maillallachiska

Kai kilkaiwa manakunaku kawachinga imasam kai wachu apachinaku, tapuchispa kaipi sutichiska Fica na Esquina. Iachaichingapa ruaikuna iachaikudirupi ruraskata kai ninakum kai wachuta iukanchi katichingapa sumaglla, ña kai iskaipi ninakum imasam kai wachuta paikuna, katichinaku kunaure kawachingapa kankuna kanchasinama. Kausaikunata ruraikunata imasa paikuna munaskasina I ña tukuchingapa munanakum churanga Tukui kawangapa churranga kanchasinama iachaikaskata, kai Municipio de Goiânia sutipa i sug kunapi.

### Rimangapa ministidukuna

Ruraikuna, iachaikudiru, Achka ruraikuna katichiduiru, iuiariskata rural

## El Proyecto

El proyecto *Fica na Esquina* propone interfaces entre la danza, el teatro y el relato de historias. Fue creado a partir del encuentro de los grupos de investigación: IPU – Núcleo de Pesquisas em Teatro – EMAC/UFG coordinado por la profesora Maria Ângela Ambrosio y LAPIAC – Laboratório de Pesquisas Interdisciplinares em Artes da Cena – FEFD/UFG coordinado por los profesores Valéria Figueiredo y Alexandre Ferreira. Pensado y desarrollado para escuelas de la red pública de educación del municipio de Goiânia, el grupo investiga el arte de relatar historias, especialmente del estado de Goiás, develando modos e identificando aspectos de construcciones históricas, sociales y comunitarias, trayendo dicho material para la creación artística y pensando en la escuela como lugar de intervención. Así, por un lado, se dan los procesos de investigación que tienen como enfoque el lenguaje artístico, la creación, el error, la osadía y por otro lado la escuela, los procesos de formación, los diálogos del arte con la educación, la posibilidad de inserción e interacción con la escuela y las inherencias de una posible formación continuada por el profesor de arte de educación básica y media. ¿Cómo se procesan entonces esos lugares del artista investigador maestro?

El grupo formado desde 2010 trabajó en el proyecto *Fica na Esquina*<sup>1</sup> con tres espectáculos: *Maria Grampinho*, adaptación libre del texto *O que teria na trouxa de Maria?* de Diane Valdez, dirigido por Valéria Figueiredo; *Um dia, uma banana...*, texto y creación de Maria Ângela Ambrosio y *Era uma vez...muitascoisas*, basado en historias orales y trabajos de autores del Estado de Goiás, creado y dirigido por el propio grupo.

Se puede afirmar que la presencia del arte en las discusiones de la educación todavía es restringida frente al enorme potencial y diversidad del área y el lugar del arte en la escuela, en nuestra región, se da por medio de una multiplicidad de formas y espacios. El arte aún es considerado como lugar de entretenimiento y/o recreación, también

se presenta como disciplina, donde no siempre es coherente con el proyecto pedagógico de la escuela o en la mayoría de los casos, es simplemente inexistente.

Históricamente, en las últimas décadas en Brasil, el arte en la escuela viene conquistando política y formalmente su lugar por derecho, favoreciendo a los educadores un universo nuevo de posibilidades y muchos desafíos por trabajar. No puede pensarse más en arte como técnicas mecanizadas y/o reproductoras, pero ¿Cómo pensar en propuestas artísticas y educativas que sean realmente transformadoras? Ese es el camino.

La llegada de la danza y el teatro a la escuela y la institucionalización de los cursos de formación superior en danza y teatro, donde la licenciatura está enfocada para actuar en la educación básica, en especial en la red pública, trajeron nuevas posibilidades y también nuevos campos de actuación, ampliando así los horizontes de la práctica docente. La escuela nos provocó ir en busca de respuestas y confrontar nuestras incertidumbres. Participar y debatir se tornó urgente, así como salir de las zonas de confort e ir en la búsqueda, por un lado, de reconocimiento y por otro de involucrarse política y conscientemente con la sociedad. Consolidamos así el área como un lugar de saber humano y formativo de la sociedad.

La idea de un abordaje educativo en arte fue bastante estudiada por teóricos como John Dewey, Hebert Read, Viktor Lowenfeld y Elliot Einsler. A partir del siglo XX, esos estudios fueron importantes para comprender históricamente la constitución del campo del arte-educación, con todas sus diferencias y particularidades. De acuerdo con Osinski (2001), el siglo XX descubre al infante como ser autónomo y valoriza la creatividad y la individualidad. Pero la evidente falta de coincidencia entre los estudios realizados científicamente y la enseñanza vigente marca nuevamente la necesidad del surgimiento de otras investigaciones que sustenten una educación más creativa, transformadora, crítica y que se revele contra el sistema unilateral de mera transmisión de conocimientos.

<sup>1</sup> Elegimos mantener los títulos de las obras artísticas en portugués dada la especificidad y regionalidad de la obra.

Entendemos así que, de los primeros movimientos de educación artística en la educación formal a comienzo del siglo XIX, hasta las primeras ideas de arte-educativa a partir de los años 70 se configuran como importantes batallas y victorias para que el arte en la escuela desempeñe en efecto el papel de formadora e integrada a los procesos pedagógicos. De acuerdo con Ferraz e Fusari (2010, p. 19), en los últimos años el movimiento del arte-educativa estuvo preocupado por la educación escolar, observando y contribuyendo para hacer efectiva la presencia del arte en la ley de directrices y bases de la educación.

Debemos recordar que la LDB n. 9394 de 1996 estableció la obligatoriedad de la enseñanza del arte en la educación básica modificando finalmente la relación del arte con la escuela pública.

El movimiento de arte-educación, en efecto, se inició fuera de la escuela, pero estuvo anclado en las ideas de la escuela nueva (Barbosa, 2002)<sup>2</sup> de la educación a través del arte<sup>3</sup>. Ferraz e Fusari (2010) indicaron que, mientras el movimiento de educación artística estuvo preocupado únicamente por la expresividad individual y las técnicas, una necesidad de conocimiento más profundo del arte y el movimiento del arte-educativa buscó, por lo tanto, nuevas metodologías de enseñanza, revalorizó al profesor y su área de conocimiento y redimensionó su trabajo en la escuela, incluyendo la importancia de su acción política y su actuación profesional en la sociedad.

Pero cuando pesquisamos en la escuela, cuando vivenciamos la escuela hoy, como en nuestro proyecto, vemos que antiguos problemas permanecen, el arte aún representa el lugar de las actividades meramente recreativas y de las festividades furtivas y la producción artística es

encarada apenas como un lugar de diversión y no una acción educativa. En el escenario educacional regional, en la ciudad de Goiânia, la danza y el teatro hoy vienen lentamente ocupando sus lugares entre las propuestas curriculares de las escuelas públicas en las disciplinas de artes, esto se dio después de un largo proceso de debates y conquistas de varios agentes responsables y activos.

El proyecto *Fica na Esquina* viene a fomentar e instigar a las escuelas para una inserción efectiva, cognitiva y formativa del arte en la escuela. En 2014, realizamos la circulación de los tres espectáculos del proyecto en escuelas del municipio de Goiânia. La circulación del proyecto en las escuelas totalizó 18 presentaciones y fue financiado por la ley municipal de incentivo a la cultura del aviso 01/ 2013. En cada presentación hicimos la distribución gratuita de material artístico-pedagógico producido por el grupo a lo largo de pesquisas anteriores, siendo estos: una caja con DVD con las tres presentaciones y video aulas, un DVD sobre danzas goianas resultado de tesis de doctorado, un libro de historias acompañado de un CD musical y un libro analítico sobre procesos de creación en teatro y danza publicado por CIAR/ EAD/UAB/UFG.

El arte es agente transformador, pues provoca la formación de los sujetos a través de las multiplicidades, de las polisemias, de los diálogos plurales y dialécticos, el mundo del arte se entrelaza con el mundo vivido, pero también experimenta desafíos de la propia manifestación expresiva de la obra. Como revela Tarkovisky (1998), el sujeto al emocionarse con una obra prima comienza a escucharse a sí propio, es decir, aquel mismo llamado de verdad que llevó al artista a crearla. Los lenguajes del arte expresan las diversas posibilidades de asimilación del mundo. Las posibilidades artísticas, ciertamente amplían la capacidad de aprendizaje posibilitando integración e interacción crítica de las realidades que vivimos hoy en día.

Buscar comprender el arte en el ámbito de la escuela implica un ejercicio de "reflexionar"<sup>4</sup>, de

<sup>2</sup> John Dewey (1859-1952), filósofo norteamericano que influenció educadores de varias partes del mundo, inspiró el movimiento de la Escuela Nueva en Brasil liderado por Anísio Teixeira al colocar la actividad práctica y la democracia como importantes ingredientes de la educación.

<sup>3</sup> Esas ideas están basadas en los estudios de Herbert Read, especialmente de su obra sobre la *Educación a través del Arte* (Read, 1982).

<sup>4</sup> "Reflexionar" viene del verbo "*reflectere*" que significa volver atrás. Es un repensar, un pensamiento en segundo nivel.

repensar siempre, de volver atrás y consciente de sí mismo hacer tentativas de ampliar las lecturas del mundo y en la perspectiva de la humanización, de la condición humana y de la comprensión de las realidades. Reflexionar sobre la constitución de los campos de conocimiento y sus relaciones con el ambiente escolar es necesario, es hablar primero de sus características identificadoras, es decir, aquello que constituye un área y que está relacionada con los muchos saberes bien sean ellos artísticos, científicos, culturales, sociales u otros que también incluyen todas las prácticas profesionales que ocurren fuera de la escuela.

## **Artes Escénicas: formas de conocimientos del cuerpo**

Desde el punto de vista de la danza y del teatro (se incluye aquí el arte de contar historias), comprendemos su potencial educacional una vez que la danza y el teatro se constituyen como forma de conocimiento y en su más remota creación, las artes escénicas se constituyen del arte de la memoria en el cuerpo.

Del proceso de creación al espectáculo a ser presentado, la memoria de los cuerpos y sus historias constituyen la base de sustento, a partir de la cual la experiencia del cuerpo en el ambiente puede ser revisado por medio del disfrute estético.

Esta memoria es construida en contextos históricos y críticos de las experiencias del cuerpo en la vida, una memoria, por lo tanto, en primera instancia, afectiva y corporal que, al ganar expresión en las artes escénicas, nos sumerge en nuestra propia historia.

Una vez en escena, esta memoria reconstruye la historia y su crítica alargando los sentidos de nuestra humanidad, y configurando las artes escénicas como posible foco de resistencia a las diversas demandas mercadológicas, políticas, sociales, culturales y artísticas que recaen sobre el cuerpo en la actualidad.

---

Un pensamiento consciente de sí mismo, capaz de verificar el nivel de congruencia que mantiene con los mismos datos objetivos de la realidad. Ver: Saviani, D. (1989). *Educación: del sentido común a la consciencia filosófica*. SP: Cortez/Autores Asociados.

En el disfrute de un trabajo de danza o teatro, lo que de hecho presenciamos consiste en la experiencia del cuerpo en el mundo a ser compartida con el espectador desde el punto de vista del equipo de creación del espectáculo. Coreografías y espectáculos teatrales traen en su primera estructura textos y entre textos de las historias de los cuerpos, entrelazados y contaminados de las experiencias con el otro, con el mundo. Por lo tanto, introducida en la vida y constituida a partir de ella, la danza y el teatro remeten a la construcción colectiva de una memoria que busca nuevo significado en su tiempo presente. En esta dirección, los procesos de creación de coreografías y de espectáculos teatrales se fundamentan en la propia relación del hombre con el mundo. (Machado, 2000).

En esta perspectiva, comprendemos el arte como forma de conocimiento y específicamente las artes escénicas como formas de conocimiento del cuerpo. La razón que sustenta dicha formulación es que entendemos que la creación artística se encuentra dentro del proceso más amplio de creación del hombre, que engloba el contexto histórico, socioeconómico, cultural, artístico, tecnológico entre otros, y no puede ser desvinculada de él, ya que las creaciones artísticas dialogan con esos contextos y principalmente, se nutren de ellos. El proceso de la creación artística es, por lo tanto, el modo como el artista resuena el proceso de creación general que resulta de la intersección de la cultura con la naturaleza. De esa intersección, el lenguaje artístico se constituye como una de las posibilidades de expresión. Fundamentada en estudios de la relación entre cuerpo y ambiente (Lakoff & Johnson), Greiner (2005) presenta las posibilidades de comprensión de que la creación de un gesto simbólico sea en el teatro o en la danza viene arraigado en este contexto de la relación entre cuerpo y ambiente. Es decir, lo que constituye un gesto no es una primera operación mental que le dota significado, sino una experiencia enraizada constituida en la relación cuerpo ambiente.

Transformarlo en gesto simbólico es un paso posterior a estas intersecciones y "las actividades dentro del mundo material pueden ser abstraídas, esquematizadas y convertidas en componentes



Imagen 1. Proyecto Fica na esquina: Maria Grampinho (2012). Dirección: Valeria Figueiredo e Maria Ângela De Ambrosio. Fotografía: Layza Vasconcelos.

de un repertorio comunicativo y compartido en una comunidad" (Greiner, 2005, p. 99). En este aspecto, además de nacer de un contexto de uso habitual del cuerpo, un gesto puede transformarse en simbólico en la medida que éste 'uso habitual' está dentro de un contexto cultural y comunitario, quiere decir, este gesto fue formulado, aprendido y reconocido en comunidad.

Por lo tanto, el gesto no puede ser considerado un síntoma de eventos mentales que no derivan su potencial comunicativo de una relación hipotética con las imágenes de la mente de quien habla. Gestos son una práctica simbólica, incorporada cenestésicamente, conocida por quien lo hace, visualmente conocida

por los observadores y derivada de un mundo, donde está también empapada en aquello que las manos operan. (Greiner, 2005, p.99)

Con base en este principio para reflexiona acerca del proceso de creación en la danza y en el teatro, podemos sugerir que: el espectáculo de teatro o danza representa aspectos de las relaciones humanas para un público. Esos aspectos fueron manifestados y elaborados por las personas en sus relaciones, en la vida. Transportados al teatro y la danza, en recortes apropiados al lenguaje, a la estética y a la ética de las artes y en nombre de ellas, la representación teatral o la coreográfica reeditan estas experiencias en signos teatrales o coreográficos.



Imagen 2. Proyecto *Fica na esquina : Um dia, uma banana* (2012). Dirección: Maria Ângela De Ambrosis. Fotografía: Layza Vasconcelos.

Con esta moldura teórica, el teatro y la danza dejan de ser entendidos como simple imitación de la vida. Ellos constituyen modos de conocer y expresar la vida. Así, el proceso de creación trata de parte de ese proceso general de conocimiento aquello que se manifiesta en las innumerables formas que encontramos para conocer y estar en el mundo.

Ciertamente, encontramos en el arte posibilidades de diferentes mudanzas, construcciones múltiples, un ejercicio inteligente entre subjetividades, subvirtiendo jerarquías, modelos y colonialismos. Partiendo de estas perspectivas, reafirmamos la importancia de la memoria también como eje de producción de saberes artísticos, estéticos, históricos y educativos.

En este sentido, las reflexiones de Walter Benjamin (1994) acerca de la memoria, vivencia y experiencia pueden contribuir para la mejor comprensión del teatro y danza como memoria y resistencia del cuerpo. Walter Benjamin (1994) trae la noción de una memoria que es crítica, afectiva y se articula siempre por un acto de deseo, constituido de elementos voluntarios e involuntarios. Un camino que se funda en la posibilidad de transformar *vivencia en experiencia*.

Walter Benjamin (1994) se volcó sobre la figura del narrador y llama la atención por la desaparición de la noción de la *experiencia* en la modernidad, pues, ella se presentaría develando la vida colectiva, como ejemplo del descabellamiento

de las relaciones con los más viejos y sus saberes tradicionales.

Predomina entonces, en esta escena, aquello a lo que se llama vivencia, algo que liquida la memoria, el despojo de sí y del otro. Así, las *experiencias vividas* buscan la percepción de los significados de la propia historia y de la historia del otro. Lo que sugiere, en consecuencia, en la experiencia es una producción colectiva de los saberes y un alejamiento urgente de las verdades absolutas.

Así, la construcción de una coreografía o de un espectáculo teatral nos remonta a un dislocamiento del cuerpo del actor/bailarín, cargado de vivencias/experiencias, de memorias, de historias, de dudas. No menos cargada de estas historias será el disfrute estético de estos espectáculos sea en los cuerpos de los propios espectadores, o sea en la lectura que los espectadores harán de los cuerpos en escena. La prodigiosa memoria de un narrador hace que se creen trayectos y caminos entre o entrecruzamientos de visiones y tiempos. Walter Benjamin (1995), en una de sus imágenes del pensamiento: excavando y recordando, en el libro: *Rua de mão única*, refirió que la lengua, y podemos decir la danza y el teatro, tiene indicado que la memoria no es únicamente un instrumento para la exploración del pasado, sino, antes de todo, el medio.

Y es exactamente en el medio, donde acontece la *experiencia*, así como el suelo es el medio en el cual las antiguas ciudades están enterradas. Quien se pretende aproximar al propio pasado enterrado, debe comportarse como un hombre que excava, “antes de todo, no debe temer volver siempre al mismo hecho, esparcirlo como se esparce la tierra, revolverlo como se revuelve el suelo. (Benjamin, 1994. p. 239), sea durante el proceso de creación o sea durante el proceso de disfrute estético. Al final, no son sólo recuerdos de un pasado distante que vemos en el escenario, sino, principalmente, la construcción de un presente que fue resignificado por la memoria y buscando diálogos intensos con las otras capas del tiempo y que fueron propagados y atravesados. Como tradujo Mário Quintana sobre los retratos antiguos que también revelan sus historias. “Los antiguos

retratos de pared no consiguen quedarse por largo tiempo abstractos. A veces, sus ojos te miran, obstinados. Porque ellos nunca se deshumanizan del todo.” (Magias, poema de Mário Quintana, 2002).

El arte trae justamente la posibilidad de la transformación, de la rebeldía implícita en el proceso de creación. Podemos decir que el arte al expresarse en el cuerpo ansía algo a lo que no le cabe la narrativa del igual, de un lenguaje único o de una alfabetización mecánica. Ciertamente estamos hablando de un importante universo de complejidades, de diferencias y de contradicciones que dicen respecto al que entendemos como cuerpo: el cuerpo-sujeto. Este cuerpo del que hablamos y entendemos al ser visto en la danza y en el teatro se constituye como múltiple, dialógico, historiado, religioso, artístico, simbólico, lúdico y muchos otros. Por ser un cuerpo sujeto, contiene gran potencial para producir un disfrute estético apto a un cuestionamiento del cuerpo en su relación con el ambiente. Así, el cuerpo puede ser comprendido como un texto que contiene las historias y memorias que la cultura inscribió en él y con quien este cuerpo interactúa. Su posibilidad de interferencias poéticas, a partir de esta relación cuerpo-cultura, redimensiona las ideas de tiempo y espacio, que, por lo tanto, singulariza historias.

### **El proceso de creación: *María Grampinho, Um dia uma banana... y Era uma vez...muitas coisas***

Desde 2010, este grupo de autores viene desarrollando una pesquisa acerca de las historias orales recolectadas en Goiás – GO (Brasil). Esta pesquisa fue realizada conjuntamente con el curso de Danza de la UFRN, Facultad de Educación de la UNICAMP y Escuela de Música y Artes Escénicas y Facultad de Educación Física y Danza da UFG, en el período de 2010 y 2012, subsidiada por el Editorial Pro Cultura, del Ministerio de la Educación y Ministerio de la Cultura, 2010/2011 (Figueiredo; Machado, 2013).

Además de los relatos de la pesquisa, este grupo de pesquisadores optaron por la construcción de objetos artísticos teniendo como base las historias

pesquisadas. Con esto fueron creados dos espectáculos, *Maria Grampinho* (2012), ¿basado en el libro *O que teria na Trouxa de Maria?*, de Diane Valdez y *Era uma vez...muitas coisas* (2012), basada en las historias goianas, de varios autores (algunos anónimos) recogidas durante la pesquisa. Sumándose a estos, el espectáculo *Um dia, uma banana...* (2005), de Maria Ângela De Ambrosis.

Nuestra idea era aventurarnos en espacios tradicionalmente difíciles para el arte: la escuela. El desafío era no empobrecer el lenguaje, no hacerlo didáctico solo para caber dentro de la escuela. Por esta razón, optamos por la interlocución entre las artes de la danza, del teatro y del relato de historias, investigando las posibilidades estéticas que esta interrelación propiciaba.

El universo de las historias de fábulas permea la formación intelectual, de imágenes, social, cultural y política de una sociedad. Los cuentos de hadas, las canciones infantiles, los juegos musicales son expresiones que permiten al ser humano aventurarse en universos ficticios y de esta aventura retornar un poco más lleno de humanidad y conocimiento de sí y del mundo. Las historias populares son parte importante de las tradiciones que permean el tiempo y los espacios de las civilizaciones. Pautadas, a veces, en hechos inventados y/o en pequeñas verdades de lo cotidiano, se crean ambientes y posibilidades de creación e investigación.

La pieza *Maria Grampinho* busca un camino híbrido entre danza, teatro y el relato de historias. Un personaje real, una mujer negra, que vivió en la antigua Goiás Velho, hoy Ciudad de Goiás, fue recibida y adoptada por algunas personas, entre ellas la poetisa Cora Coralina. Estos dos personajes femeninos fueron contruidos por un actor y un bailarín, ambos intérpretes-creadores y la idea central fue pensar en el relato de historia como eje generador de creación.

Para esta creación, utilizamos como referencia inicial la idea de *bricolaje*, es decir, la capacidad de realizar nuevas conjugaciones, dislocando partes, cambiando lugares, destituyendo tiempos y construyendo nuevos saberes. Y esta idea de *bricolaje*, pensando en el campo de la danza y del

teatro, hizo posible verificar la madurez y emersión de diferentes relaciones educativas y artísticas que surgen de los procesos colaborativos y de interacción humana. En este sentido, pensamos en el proceso como un hacer-decir del cuerpo como sugirió Jussara Setenta (2008): una danza interrelacional, expresiva, crítica, contemporánea, pero, principalmente una mirada para la corporalidad como sujeto de representación e imaginario.

Los procesos de creación de este espectáculo/ performance entrenan en el ámbito de la experiencia-existencial, que de acuerdo con Ferreira (2012) son componentes y estímulos plurales, simbióticos y que buscan otros significados para las cosas. Se entiende que ser personaje no pasa únicamente por el proceso de imitación como fue sugerido por Aristóteles en *Arte Poética*, pero son superposiciones de varios tiempos-espacios sugeridos por el ahora, recapitulados y actualizados por la memoria y por la capacidad de proyección que se dan por primera vez durante los procesos de creación y se extienden para el presente, es decir, en los momentos de actuación. El personaje Maria Grampinho es constituido por hechos de la persona que existió, pero también se sustenta en muchas otras que existieron y existen como personas y habitantes urbanos.

Este personaje nos permitió establecer universos del individuo y del colectivo, de las alusiones dadas a su locura y de la locura puesta sobre ella por los moradores de la ciudad. Es una síntesis entre tiempos y entre espacios, fabricado por las experiencias del artista y del director, es un bricolaje que transita entre varios mundos al mismo tiempo: el de la indigente que vive en la calle, la habitante de la casa grande, los pobladores de la ciudad y los otros habitantes del mundo, completando una estructura esquizofrénica del juego en escena.

En tanto Cora Coralina (la narradora en tercera persona y la participante, en varios momentos, en primera persona) establece su universo señorial, generosa, atenta, lúdica, colocándose como solidaria a la locura y al afrontamiento del primer personaje, creando de ahí un vínculo fuerte.



Imagen 3. Proyecto Fica na esquina: equipe de produção (2012). Fotografia: Layza Vasconcelos.

Priorizamos la posibilidad de decir sobre un pasado apoyado por el presente. En este sentido, no fueron únicamente recuerdos de un pasado distante, sino principalmente, la construcción de un presente resignificado por la memoria, por las experiencias y por las individualidades.

*Era uma vez... muitas coisas* constituye un espectáculo de relato de historia. Su vacío fueron historias de autores de Goiás, bien sean ellos autores actuales con publicaciones o apenas registro oral recolectado por investigadores, entre ellos, la contadora de historias, Nelli Gaspio cuyo libro registra las historias narradas por su madre (Figueiredo & Machado, 2013). La propuesta de realizar un espectáculo de relato de historia consistió en desenvolver la práctica artística a partir de la pesquisa. Para la constitución de este espectáculo realizamos procedimientos creativos diversos. Entre ellos, destacamos el uso de recursos sonoros, el uso de animación de objetos

cotidianos (o simplemente composición escénica de estos objetos en la construcción de la escena) y procedimientos con foco en la expresividad oral y corporal del actor. Así, todos los procedimientos pasaban por el estudio y construcción de la presencia escénica. Entendemos que la presencia escénica es parte integrante de los procesos creativos también como de las presentaciones. Es el estado de presencia que permite fluidez a los procesos de creación. Esta misma fluidez es necesaria en la presentación, para que la misma historia contada de la misma forma por milésima vez tenga el frescor de cuando fue contada por la primera vez.

Comprendemos que la presencia escénica constituye un estado corporal que se construye por medio de la conciencia del cuerpo y del movimiento. Así, nuestros encuentros vienen repletos de pesquisa de cuerpo y movimiento, a través de improvisación y las prácticas somáticas.

Estos procedimientos tuvieron como objetivo investigar las formas como el cuerpo vivencia las historias, también como experimento de maneras posibles para contar una historia. Esto permitió la identificación de las decisiones estéticas asociadas a la historia seleccionada. En líneas generales, realizamos estudios vinculados a la estructura narrativa con foco en las imágenes que el texto hacía dirigir en nuestras percepciones. De estas imágenes al recontarlas, un mar de procesos corpóreos y vocales se configuraba. La visualización de imágenes compone el eje de indagación de referencias y comprensiones de la historia y estructuraba la búsqueda de los recursos corpóreo/vocales: dinámicas, intensidad, volúmenes, intencionalidad, configurando una línea melódica de la historia y a un sólo tiempo, la composición escénica como una estructura armónica para esta melodía. Es interesante observar que, aun siendo complejo, este proceso se realiza para un acto único de contar una historia.

*Um dia, uma banana...*, de Maria Ângela De Ambrosio, fué creado en 2005 como parte de su investigación doctoral realizada en la PUC-SP. Desde aquella época, el espectáculo viene siendo presentado en diversos lugares. En 2010, el espectáculo ganó una nueva composición escénica. Actualmente, circula por las escuelas de Goiânia – GO. Habiéndose constituido en 2005, integra la composición de esta tríada de espectáculos, donde buscamos pesquisar las relaciones intersemánticas de los lenguajes de la danza, del relato de historia y del juego del payaso.

En este espectáculo, la payasa Dra. Angelina es responsable por el cuidado de los libros. La relación de payasa con los libros establece el juego poético de la escena. Los libros, su lectura, sus lenguas y lenguajes, su relación con el lector, su infinidad de temas y misterios, su poder cognitivo y el libro como simple objeto, en fin, los libros y sus provocaciones estéticas dan soporte al juego del payaso.

Creado en el período de estudios de doctorado en 2005, la relación con los libros vino motivada por el exceso de lecturas y escrituras pertinentes a un doctorado (y no son pocas). Este eje movilizador llevó a la actriz e investigadora a

desenvolver una versión cómica de relación con los libros, con base en el lenguaje del payaso. En este período de creación del espectáculo, el proceso creativo se articuló basado en el entrenamiento cuyo foco se concentró en la construcción del cuerpo cómico, del juego del payaso y de la improvisación.

La primera versión del espectáculo era una unión aleatoria e improvisada de algunas de estas escenas. En la reformulación del espectáculo en 2010, esta línea dramática se modificó dando lugar apenas a algunas escenas en una organización más estructurada. El elemento de improvisación se mantuvo con la ejecución de las escenas con el público, con lo que el espectáculo ganó una secuencia de escenas, cuya ejecución está atada a las sensaciones, percepciones y acciones creadas en el momento de la escena. Otro foco que reorganizó el espectáculo fue una profundización en la relación de la payasa con los libros. Dra. Angelina juega con las diversidades de procesos receptivos que la lectura de libros proporciona. Como el payaso es un personaje que responde corporalmente a los estímulos, en el juego de lectura de libro lo que se ve en escena son algunas reacciones corporales provenientes de la lectura. Leer provoca imágenes, como vimos y vemos en las historias. El payaso por su espontaneidad, ingenuidad e inadecuación revela modos posibles de jugar con estas imágenes y de cómo ellas dinamizan el cuerpo y su expresividad. A pesar de que constituyen procesos diversos y, por lo tanto, construyen objetos artísticos específicos a cada proceso, identificamos un *fórum* común de procesos. Las preguntas orientadoras de estos procesos creativos fueron: ¿qué imágenes provocan las historias? ¿Cómo reacciona el cuerpo a ellas y en consecuencia crea una danza que exprese el sentido y lo entendido? ¿Cómo nace el personaje de la historia? Entre nuestras percepciones y sentidos, entrelazamos el saber traído por diversos lenguajes.

### ***Fica na esquina: en la escuela***

*Somos pobres de historias sorprendentes. La razón es que los hechos ya nos llegan acompañados de explicaciones.*  
(Walter Benjamin)

El proyecto tuvo repercusión significativa en las escuelas, movilizando en promedio por presentación cerca de 200 niños y niñas. Fue evidente en las evaluaciones realizadas en debates con el equipo y colectivos de las escuelas, que el proyecto propició arte con calidad, ampliando las posibilidades de la educación estética y de las interdisciplinaridades. La idea del relato de historias poco conocidas o casi olvidadas, valorizadas a través de la danza y del teatro y llevadas para ambientes tradicionalmente formales fue fundamental para la transformación del arte en la escuela para además de una industria de entretenimiento y ocio, creemos así en acciones artístico-pedagógicas que hacen que el arte sea de hecho parte del proceso formador de las personas. Al adentrar en los muros de las escuelas con los espectáculos, fue reconocido que el contexto socioeducativo no es nada distante del quehacer artístico y del hecho de apreciar la importancia de incentivos por orden de la iniciativa pública y privada para que sean realizadas tales acciones, favorece también un ambiente rico de intercambios, asociaciones e intervenciones artísticas y pedagógicas dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, reflexionando sobre el lugar de la formación humana y sus múltiples aspectos.

Como resultado, hablar de principios epistemológicos de las áreas de conocimientos presentes en el ambiente educacional y sobre la enseñanza y el aprendizaje de estos saberes en la escuela es abordar el tema a partir de infinitas y complejas posibilidades. Por lo tanto, estamos tratando de cuestiones profundamente complejas e interrelacionadas en la constitución del conocimiento humano en diferentes dimensiones y prácticas artísticas, sociales y pedagógicas. Reflexionar sobre la constitución del campo de conocimientos denominado arte es hablar también de características identificativas relacionadas con los saberes científicos, culturales, sociales y principalmente artísticos.

Cuando se habla de arte, rápido viene a nuestra mente la idea de que estamos tratando de un contenido objetivado eminentemente en el hacer artístico, en la práctica y en las técnicas que producen objetos de arte. Si en la escuela

ella se configuró como una actividad de contenidos eminentemente prácticos, muchas veces enfocados en formar comportamientos y/o entrenar hábitos adecuados a los valores conservadores de la sociedad, en el campo académico y en el campo profesional la madurez crítico-reflexiva trae miradas múltiples e investigativas. Queda siempre la duda entonces de, ¿por qué la escuela trata de disminuir o destituir el potencial del arte?

Hoy, más que en cualquier otro momento, se sabe que los saberes constitutivos de la escuela proveen/poseen/integran las dimensiones históricas, culturales y sociales y que en la propia selección de los conocimientos a ser enseñados sobrepasan sin intereses, muchos conflictos, áreas en busca de legitimidad, innumerables y diferentes disputas de tiempos/espacios y poder, entre otras. (Kramer, 1998)

Finalmente, la escuela básica es elemento fundamental y *sui generis* en la vida cultural, social y política de las personas, así los saberes científicos y artísticos son derecho de todos, son conocimientos a ser apropiados e incorporados en la vida y la articulación de los saberes son experiencias por constituirse en la formación humana. Vale acentuar, que el arte debe, por más pesado y difícil que sea el día a día de las escuelas en la realidad brasilera, conquistar responsabilidades vía formación calificada, producción de conocimientos y reflexión sistemática y crítica del área.

En las escuelas en que estuvimos, experimentamos caminos importantes en la constitución de estas diversas relaciones entre la escuela y la comunidad, los espectáculos, los debates y las conversas, nos hicieron llegar a preguntas importantes, diríamos fundamentales de integrar nuestros proyectos, tales como: el hecho de no ignorar las diferencias; la valorización de las singularidades que emergen junto con las pluralidades; la búsqueda constante para encontrar varios modos de enseñar y aprender; distender e rever siempre las dicotomías entre práctica y teoría; no someterse o rendirse al empobrecimiento y didactismo de los contenidos y creer en la valiosa percepción de circularidad

y abertura para las áreas disciplinares, bien como, las no disciplinares priorizando la idea de no neutralidad o de apenas transmisión de conocimiento instrumental y unilateral.

La formación de un alumno crítico, creativo, consciente, ciudadano, participativo, sujeto, debe confrontar con la idea de un profesor alienado, pasivo, ocioso, despolitizado, técnico. El "oficio de maestro", en síntesis, enfrenta las tensiones y los muchos conflictos del mundo y no hay como huir, pero, como se refirió Arroyo (2000, p. 83), nuestra docencia será siempre una *humana docencia*.

Para además de la estructura, a veces, rígida de las disciplinas y cercas horarias, el arte puede adentrar la escuela no únicamente preocupada por el proceso enseñanza-aprendizaje, sino con la formación humana de aquellos que hacen de la escuela otro *locus* de conocimiento, interacción, percepción y sensibilidades como la familia, la iglesia, entre otros lugares.

Dentro de este contexto, el proyecto *Fica na Esquina* no solamente trae en su realización la preocupación didáctico-pedagógica de la enseñanza del arte, como también hace la ampliación del concepto de arte el cual sale de la sala de aula y se instaura en otros espacios dentro de la escuela que no son utilizados para el enseñar y el aprender. En el instante de las presentaciones son puestos en marcha varios *modus* de cuerpos que se colocan en acción en dirección al quehacer artístico como fuente de conocimiento y vida, es decir, aquello que no se aprende únicamente en la pizarra, sino en el cuerpo que hace el arte, bien sea el espectador, bien sea el intérprete-creador. Esos múltiples cuerpos son requeridos como fuente de alimentación de un quehacer artístico que permite intercambios lúdicos y realistas al mismo tiempo, ya que las historias contadas, danzadas y teatralizadas traen junto a ellas las relaciones humanas que tejen la vida para fuera de los muros de la escuela.

Estos espectáculos no tienen la necesidad de hacerse repetitivos para los niños, no porque carezcan de valor pedagógico, sino porque realmente son traídos como productoras de afectos que se colocan en el ámbito de entrelazar relaciones; de colocarse a disposición para

que los espectáculos no sean sólo apreciados, sino también dinamizados en la perspectiva de la pluralidad de percepciones, indagaciones e intervenciones con los artistas, llevándolas a ser complementos dinámicos de la apreciación, producción y reflexión. Ese modo de realizar la obra artística delinea una calle en doble dirección, permitiendo que el proceso de enseñanza-aprendizaje venga lleno de contenido lúdico, de la fantasía sin dejar de lado lo cotidiano de la vida. De acuerdo con Santomauro,

Hoy la tendencia que guía el área [Arte] es llamada de socio interaccionista que predica la mezcla de producción, reflexión y apreciación de las obras artísticas. Como defienden los propios PCNs, es papel de la escuela "enseñar la producción historia y social del arte y, al mismo tiempo, garantizar al alumno la libertad de imaginar y edificar propuestas artísticas personales o grupales con base en intenciones propias (Santomauro, 2009, p. 1).

Presentar los espectáculos que componen el proyecto *Fica na Esquina* permite una interacción que vislumbra no sólo el aspecto racional y tampoco el emocional, sino el racional/emocional que toma forma en las interacciones humanas, en las relaciones artista y espectador, en los actantes que son al mismo tiempo los artistas y el público, solicitando otras vías de interacciones cinestésicas, emocionales y racionales que compondrían un cuadro de afectaciones que pasan por las escenas de los espectáculos. Pero también, y principalmente, por las interacciones humanas que hacen del arte un ambiente fértil de transgresiones benéficas, si es que podemos llamarlo de esta forma, que compondrían un cuadro socio afectivo de aproximaciones de la obra artística, de lo cotidiano de la escuela y de la vida de cada participante.

Al mismo tiempo, que se delinea este cuadro, la presentación de las obras artísticas permite un estado de conciencia que se coloca en el instante, es decir, en el momento de la presentación, dejando atrás apenas el aspecto festivo y colocando el arte como contenido y medio de surgimiento de acciones de aprendizaje, bien

sean históricas y sociales (por las vías del relato de historias), bien sean por lo lúdico en lo cual los artistas ocupan otros cuerpos que no sean los suyos propios, sino los de los personajes que son al mismo tiempo caricaturas de otros y personas que traen en sus históricos una vida. Todo esto siendo recibido y percibido por los cuerpos de las niñas y profesores que se permiten dejar un poco sus vidas y hacer un ejercicio de diversidad, levantando formas diversas de cuestionamiento y posicionamiento delante del mundo en el cual viven y el mundo del otro, uniendo puentes de sensibilización para lo que acontece fuera de su cuerpo.

Y por último, identificamos que las prácticas artísticas en la escuela, desarrolladas por el proyecto *Fica na Esquina*, fuera del salón de clases, promueven procesos cognitivos y socializadores. El placer estético gestado por la apreciación de los espectáculos alimentó la integración de aquellos grupos de personas – dirección de la escuela, profesores, empleados y comunidad –. Esto nos permite suponer que el arte en la escuela constituye un espectro más amplio de acción, promotor de relaciones humanas más conectadas y presentes donde las afectividades ganan espacio de expresión.

## Referencias

Arroyo, M. (2000). *Ofício de mestre: imagens e auto-imagem*. Petropolis: Vozes.

Barbosa, A. M. (2002). *John Dewey y el ensino del arte en Brasil*. São Paulo: Cortez.

Benjamin, W. (1994). *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. SP: Brasiliense.

Benjamin, W. (1995). *Rua de Mão Única*. SP: Brasiliense.

Bolsanello, D. P. (org). (2009). *Em pleno corpo*. Curitiba: Juruá Editora.

Ferraz, M. H., Correa e F., de Rezende. M.F. (2010). *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, (4ª ed).

Ferreira, A. (2012). *Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpopolissêmico e co-autor*. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança, julho.

Ferreira, S. (org). (2001). *O ensino das artes: construindo caminhos*. Campinas SP: Papirus.

Figueiredo, V.M. de C., Machado De Ambrosio Pinheiro, M. Â. (2013). *Contando Histórias, enlaçando memórias lugares e tempos*. En: Strazzacappa, Márcia (org). *Era uma vez uma história contada outra vez: educação, memória, imaginação e criação*. Campinas SP.

Greiner, C.. (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

Halbwachs, M. (1990). *Memória coletiva*. SP: Vértice.

Lakoff, G., Johnson, M. (2002/1980). *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ e Mercado de Letras.

Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *The Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

Kramer, S. (1998). *Infância e produção cultural*. SP: Campinas.

Machado De Ambrosio Pinheiro, M. Â. (2005). *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. Tese de doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Machado, R. (2004). *Acordais: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL.

Osinski, D. (2001). *Arte, história e ensino – uma trajetória*. SP: Cortez.

Portelli, A. 1997. *Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade*. *Revista do programa de estudos*

*Pós-graduados em História e do departamento de História. PUC/SP. SP, 14, pp. 7-25.*

Read, H. (1982). *La educación por el arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Santaella, L. (1995). *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática.

Santomauro, Beatriz. (2009). *O que ensinar em Arte: o ensino da área se consolida nas escolas sobre o tripé apreciação, produção e reflexão*. Nova Escola: Conhecer a cultura. Soltar a imaginação.

Setenta, J. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.

Veiga, I. P. A. (2001). *As dimensões do projeto político-pedagógico*. SP: Papirus.