



Universidade de Brasília
Instituto de Artes – Ida
Departamento de Artes Cênicas

MARIA DA GUIA CAROLINA RODRIGUES RIBEIRO

**INTERAÇÕES HÍBRIDAS ENTRE A ARTE, A EDUCAÇÃO E A CULTURA:
a aceitação do diverso**

Brasília, 2018

MARIA DA GUIA CAROLINA RODRIGUES RIBEIRO

**INTERAÇÕES HÍBRIDAS ENTRE A ARTE, A EDUCAÇÃO E A CULTURA:
a aceitação do diverso**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), autoria de Maria da Guia Carolina Rodrigues Ribeiro, sob o título: **INTERAÇÕES HÍBRIDAS ENTRE A ARTE, A EDUCAÇÃO E A CULTURA: a aceitação do diverso**, apresentada como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 7 de Dezembro de 2018, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo citada:

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos (Ida – CEN – UNB)

Profa. Dra. Roberta Kumasaka. Matsumoto (Ida – CEN – UNB)

Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco (Ida – CEN – UNB)

DEDICATÓRIA

À mim mesma, por resistir.

AGRADECIMENTOS

À Deus.

Aos meus pais, que demoravam a aceitar minha trajetória artística e assim fizeram com que eu valorizasse mais as minhas conquistas.

Aos meus amigos fiéis, que estiveram ao meu lado e me apoiaram com tanto carinho.

Ao meu namorado por ser um bom companheiro e me dar forças necessárias para concluir essa escrita.

Aos artistas com que pude ter o prazer de trabalhar até aqui e aos meus alunos por me ajudarem a repensar e melhorar meu desempenho como arte-educadora.

Obrigada Pés, por deixar que eu modificasse vocês com a minha energia e o meu trabalho.

Obrigada Rafael Tursi por permitir que essa atriz, assistente de direção, professora, produtora e pesquisadora chata, incansável e persistente pudesse continuar a ser desta forma e ainda assim melhorar.

Obrigada Fernando Villar, por me ensinar a ser uma artista melhor, uma pesquisadora mais curiosa e uma professora mais preocupada.

Muito obrigada Luiz Carlos Laranjeiras do meu coração, por continuar comigo essa pesquisa e alimentar cada vez mais os meus sonhos.

RESUMO

Esta pesquisa é o resultado de uma investigação sobre diálogos entre hibridismos culturais e hibridismos artísticos para impulsionar e colaborar com os professores de Teatro no trabalho cotidiano com Teatros híbridos em sala de aula. Para tanto, a investigação divide-se em dois segmentos para firmar um marco contextual e conceitual: um de estudo sobre hibridismos artísticos e outro sobre metodologias híbridas para aulas de Artes. Apresento uma discussão sobre hibridismo cultural sob o olhar do historiador inglês Peter Burke, em conjunto com os estudos de culturas híbridas do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini para, então, vincular-se às investigações sobre interdisciplinaridades artísticas do professor e diretor de Teatro Fernando Villar e da professora Ana Mae Barbosa, sobre interterritorialidades para a prática artisticamente interdisciplinar nas aulas. Ao afirmar a importância dos hibridismos artísticos dentro de uma metodologia processual artística e seus impactos como amplificação criativa para nossa base disciplinar do Teatro, a pesquisa é concluída com relatos de experiências interdisciplinares desta pesquisadora com o grupo PÉS de Teatro-dança (2011), da Universidade de Brasília, integrado por pessoas com e sem deficiência.

Palavras-chave: Hibridismos Culturais; Hibridismos Artísticos; Pedagogia do Teatro; Metodologias de Ensino do Teatro; Teatro-dança; Arte-educação; Grupo PÉS de Teatro-dança; Artes Cênicas; Interdisciplinaridades.

ABSTRACT

This research is the result of a investigation about dialogues between cultural hybridism and artistic hybridism to boost and collaborate with Theater teachers in everyday work with Hybrid Theaters in the classroom. To do so, the investigation divides in two segments to fit a contextual and conceptual mark: a study about the artistic hybridism and about hybrid methodology for Art classes. I present a discussion about cultural hybridism uder the watchful eye of the English historian Peter Burke, along with the study of hybrid cultures of the Argentinian anthropologist Nestor Garcia Canclini, and to be linked with investigations about interdisciplinarity of the teacher and director of the Theater Fernando Villar and the teacher Ana Mae Barbosa, about interterritorialities for the artistically interdisciplinary practice in the class. In asserting the importance of artistic hybrids within an artistic process methodology and its impacts as a creative amplification for our Theater disciplinary base, the research is concluded with reports of interdisciplinary experiences of this researcher with the group PÉS of Theater-dance (2011), of the University of Brasília, composed of people with and without disabilities.

Keywords: Cultural Hybridisms; Artistic hybridity; Pedagogy of the Theater; Theater Teaching Methodologies; Theater-dance; Art-education; Group PÉS of Theater-dance; Performing Arts; Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	
1.1 Sobre O Hibridismo Cultural E As Culturas Híbridas	10
1.2 Hibridismos Artísticos	18
CAPÍTULO 2	
2.1 Metodologias de Ensino das Artes	26
2.2 Pés – Teatro-dança para atrizes/atores com e sem deficiência	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

O termo “híbrido” significa algo que transcende, que vai além dos alcances já atingidos, como também tudo que for resultado da combinação de espécies diferentes, gerando outra espécie. Os processos de hibridização podem acontecer de diversas formas e em diferentes áreas do conhecimento.

Podemos citar alguns exemplos desses processos de hibridação em algumas áreas do conhecimento? Nas ciências da vida, hibridismos biológicos podem acontecer nos diversos reinos de seres vivos, entre animais, plantas e tipos de bactérias. Na língua portuguesa, por exemplo, texto híbrido é estruturado por elementos verbais e não verbais, como nos quadrinhos. Na arte, o que torna um gênero híbrido ou artisticamente interdisciplinar é o cruzamento de linguagens artísticas que resulta em outra linguagem, como ópera, circo-teatro, teatro-dança ou *performance art*, entre outros.

É possível que culturas em diálogo com outras culturas podem criar e desenvolver hibridismos culturais? Descrevo os pensamentos do historiador Peter Burke para gerar uma explicação cronológica com alguns dos acontecimentos marcantes desses híbridos no mundo todo e também conhecimentos do antropólogo e professor Nestor Garcia Canclini sobre culturas híbridas na América Latina.

Segundo Nestor García Canclini, “(...) estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais”, adquirindo contundência ímpar no século XX, embora seus antecedentes existam “(...) desde que começaram os intercâmbios entre sociedades” (CANCLINI, 2008, p. XVII).

Com relação as expressões artísticas, como podemos identificar esses híbridos? Em conhecimentos gerais, a origem das Artes deu-se por meio de rituais e os hibridismos artísticos são identificados em diferentes séculos em vários países, como aponta a pesquisa do diretor e professor de Teatro Fernando Villar, e são utilizados para apoiar esta pesquisa de culturas e linguagens artísticas que dialogam e criam conexões.

Culturas se misturam, se transformam durante as trocas e a sociedade está longe de ser pura ou imutável. Identificando essas mudanças, deveríamos valorizar todas essas partes diversas que produziram identidades múltiplas para pensar em formas de melhorar e adaptar a educação para a aceitação do diverso no contexto atual? Ou evitar essas interações para continuar seguros nos hábitos que construímos até então?

Pensando em métodos de aperfeiçoamento para as aulas, as pesquisas da arte-educadora carioca Ana Mae Barbosa são de extrema importância para acentuar que arte-educadores devem se preocupar em modificar seus métodos de ensino para acompanhar essa nova era da *internet*, comunicação rápida e o diálogo entre as Artes. A educação deve permanecer em constante transformação para acompanhar as alterações mundiais e nesta pesquisa a discussão sobre atualizações no ensino de Teatro busca essas renovações, alinhada com hibridismo.

Hibridismos artísticos permeiam as artes contemporâneas com raízes que podem remontar a rituais milenares. De acordo com Ana Mae Barbosa, nossa contemporaneidade “(...) está voltada para a *internet*, a interculturalidade, a indisciplinaridade e a integração das artes e dos meios como modos de produção e significação desafiadores de limites, fronteiras e territórios” (BARBOSA, 2008, p. 23). Porém, pesquisadores acusam uma defasagem crítica e teórica de arte-educadores, críticos, jornalistas, acadêmicos e artistas em lidar com essas transformações: tanto na prática artisticamente interdisciplinar (VILLAR, 2011), quanto em sua aplicação nas salas de aulas de Artes (BARBOSA, 2008).

Hibridismos estão presentes em culturas, nas Artes e devem estar presentes na educação para que, como professores, possamos mostrar aos estudantes novas perspectivas sobre o diálogo com o que julgamos diferente pode ser enriquecedor e que talvez, mais tarde, professores e alunos possam deixar de ter medo de se relacionar com o diferente.

CAPÍTULO 1

1.1 – Sobre O Hibridismo Cultural E As Culturas Híbridas

O híbrido é um outro, é o resultado de uma conexão entre duas ou mais línguas, espécies, linguagens artísticas, entre outros. Em ideias gerais podemos dizer que cultura é um agrupamento de costumes, conduta moral e práticas sociais de um povo. Para falar sobre esses hibridismos em culturas do mundo todo apresento os estudos do historiador inglês Peter Burke que investiga mesclas de cultura, expõe inúmeras possibilidades de interpretação da hibridização e apresenta muitas das nomenclaturas usadas: hibridismo, mestiçagem, crioulização, empréstimo cultural, aculturação, troca cultural e muitos outros termos que estão em circulação. Devemos estar atentos para as formas como serão utilizados daqui para frente cada um dos termos aqui citados para não serem julgados como pejorativos. Seria o mesmo que chamar um cachorro de vira-lata por “não ter raça”, quando a sua origem é essa, uma mistura interessante de raças que geriu outra.

O historiador abrange inúmeras áreas de estudo ao analisar o hibridismo como conceito chave no século XX e como processo que acontece de forma fluida ao invés de um estado fixo. Em sua trajetória histórica, Burke identifica formas de hibridismo nas expressões linguísticas e em diferentes aspectos processuais como religiões, construções arquitetônicas, tipos de pensamentos filosóficos e músicas, que mesclam características de várias épocas, locais e estilos. Mesmo que o termo híbrido tenha surgido no século XIX, Burke salienta que em todas as épocas da história esses processos ocorrem e apenas seus nomes mudam.

Expressões linguísticas ou idiomáticas apesar de serem utilizadas cotidianamente em diferentes países e contextos, não possuem uma tradução literal, já que as palavras assumem significados distintos do originário e, de acordo com a língua de referência, este entendimento também muda. Burke sobre a tradução, afirma que:

(...) Outro tipo importante de artefato é o texto. As traduções são os casos mais óbvios de textos híbridos, já que a busca por aquilo que é chamado de “efeito equivalente” necessariamente envolve a introdução de palavras e ideias que são familiares aos novos leitores mas que poderiam não ser inteligíveis na cultura na qual o livro foi originalmente escrito. Há também gêneros literários híbridos. O romance japonês, o africano e possivelmente também o latino-americano devem ser

encarados – e julgados pelos críticos – como híbridos literários e não como simples imitações do romance ocidental (BURKE, 2003, p. 27).

Se nas traduções, como descreve Burke, os híbridos literários são identificados, como isso se dá nas religiões? Podemos apontar hibridismos nas religiões? Identifico a Umbanda como uma religião híbrida. Para que os escravos pudessem seguir os fundamentos de suas religiões sem a interrupção dos donos das casas grandes, fizeram sincretismo com a religião predominante no Brasil na época, o Catolicismo. Os orixás que se assemelhavam aos santos católicos participaram deste sincretismo. Oxum por suas lendas na maioria dos estados brasileiros é sincretizada à Nossa Senhora da Conceição, Yemanjá à Nossa Senhora Aparecida, Ogum a São Jorge, Iansã à Santa Bárbara.



Santos Católicos e orixás. (Centro Madalena, 2012)

A arquitetura tem muitos exemplos de artefatos híbridos, assim como os textos. Burke aponta com exemplos de diferentes séculos a hibridização proveniente da interação entre pessoas de culturas diversas, como neste exemplo do século XVII dado por Burke, citado pela pesquisadora em Arquitetura pela FAU/USP, Denise Mônaco dos Santos: “(...) Artesãos alemães, italianos e armênios contribuíram para a criação de um estilo híbrido de arquitetura que combinava elementos de suas diferentes tradições” (1996 apud Burke 2003, p. 24). A pesquisadora apresenta em sua tese uma explicação curta das transformações arquitetônicas atualmente:

(...) Esta pesquisa parte da constatação de que, nos dias de hoje, os espaços e lugares tendem a ser cada vez mais híbridos, ou seja, envolvendo dimensões, a concreta e a virtual. Essa instância híbrida é obtida, principalmente, a partir da inserção da comunicação mediada

por suportes informatizados na vida cotidiana. Como se disse, os hibridismos podem ser verificados numa escala crescente, do corpo à cidade (SANTOS, 2008, p.23).

De acordo com as minhas pesquisas, entre os gêneros musicais híbridos destacam-se: a salsa, uma mistura de muitos ritmos como o *son*, rumba e mambo, também cubanos do século XVIII, a bomba e à plena porto riquenhas e o samba brasileiro; o jazz estadunidense, nascido no início do século XX que, além do *ragtime*, *blues* e *spiritual* é também um encontro de tradições; o *reggae* que começou como combinação do *rocksteady* e o *ska* no final de 1950 na Jamaica e teve depois o acréscimo de outros ritmos com sua popularização em 1970.

Burke salienta que hibridismos podem ser localizados na maior parte dos âmbitos da cultura, além de serem encontrados em todos os continentes. Como exemplo de outros hibridismos na música, salienta mais uniões:

(...) Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos, como no caso da visita de Gilberto Gil a Lagos para dar à sua música um sabor mais africano (BURKE, 2008, p. 31).

Em nosso convívio em sociedade, costumamos nos relacionar com lugares, tipos de personalidades e pessoas observando a complexidade que temos ao nosso redor (ou até mesmo daquilo que não conhecemos) e classificamos. Colocamos em categorias boa parte da vida a nossa volta. Deveríamos nos relacionar bem e com respeito às culturas, aos hábitos e crenças diferentes porque desta forma evitaríamos problemas como racismo, preconceitos diversos e, inclusive, em relação a orientações sexuais e de gênero, assim como os híbridos, sem colocar em caixas de classificação. Deixar nossa moral de lado e pensar eticamente para conviver com outros lugares, culturas e sociedade como cidadãos em pleno exercício da cidadania.

Ao falarmos de hibridação de indivíduos ou de espécies, podemos lembrar do cruzamento entre um leão e uma tigresa, por exemplo. Esse cruzamento gera um híbrido chamado ligre, um dos maiores felinos do mundo. Entre os vários processos de hibridação, Burke distingue os povos híbridos, como por exemplo, os anglo-irlandeses, anglo-indianos, os afro-americanos e os indivíduos híbridos por seus pais serem oriundos de culturas diferentes ou os que se deixaram ser transformados. Um exemplo de indivíduo

híbrido é o romancista brasileiro, Milton Hatoum, por ter pai libanês muçulmano e mãe brasileira católica.

Para Burke, há aqueles que reprovam ou temem os híbridos por serem vistos como diferentes, outros que têm a necessidade totalizadora de denominar o começo e o fim de seus aspectos sem identificar a fluidez desses processos. Ao descrever sobre várias formas de se reagir à hibridização, Burke destaca quatro reações à hibridização: aceitar; rejeitar (por medo daquilo que é diferente); segregar (quando o que é distante da cultura local e tido de forma intimidadora e rival) e adaptar-se. Aceitar e adaptar-se são reações diretamente ligadas, da mesma forma que rejeitar e segregar. Considero que os que resistem aos híbridos por serem diferentes, fazem isso como um mecanismo de defesa para continuar em suas zonas de conforto, por medo de mudanças e riscos ou pela falta do controle da situação, ou talvez porque prefiram pensar só em si mesmos. Pessoas que lidam com o público em geral devem adaptar-se constantemente para lidar com as diferenças de outras pessoas, crenças e costumes. Essas adaptações são necessárias também para que se tenha uma visão de dentro da situação, diminuindo a possibilidade de existirem preconceitos ou má interpretações do “diferente” para minimizar desigualdades sociais, grupais, de classes econômicas, étnicas e se convertam a diferenças.

Pensando em educação, arte e cultura, aceitar as interações híbridas e adaptar-se a elas é a melhor forma para formar cidadãos cientes da globalização, da diversidade local e global e adeptos às mudanças mundiais. Educadores precisam aproximar-se de outras práticas para que, mesmo que se afastem delas depois, possam saber trabalhar com pluralismos culturais.

Burke assume que “(...) todas as formas culturais são mais ou menos híbridas” (BURKE, 2003, p.102). Para ele, o carnaval brasileiro é tido como uma das grandes instituições culturais híbridas por ter-se transformado nas Américas, apesar de variados aspectos culturais europeus. O Planeta Terra é híbrido e conseqüentemente todos seus habitantes nas mais díspares formas e proporções. Quase nada está isolado e as culturas continuam existindo e sobrevivendo com interações com o diverso.

O antropólogo e professor argentino Nestor García Canclini, em seus estudos sobre culturas híbridas, foca em processos de hibridação nos países da América Latina. Canclini propõe estudos interculturais e interdisciplinares por meio de suas pesquisas em

diversos países da região e em diferentes áreas do conhecimento, como arte, política e economia para entender as mutações culturais nesses países reconhecidos como extremamente miscigenados. Sua concepção sobre hibridação tem origem na própria criatividade de cada ser humano em parceria com o outro, nas Artes, na política, na culinária, nos hábitos diários ou nas ciências exatas: “(...) entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Canclini defende que as hibridações culturais nos países da América Latina advêm em grande parte das colonizações espanholas e portuguesas que afetaram a construção da identidade original desses países pelo convívio com etnias diferentes, da mesma forma que colaborou na composição de suas próprias características. Esses países tornaram-se colônias de exploração por serem áreas com imenso poder agrícola, extrativista e pecuário. Por crescerem numa economia primária, são identificados como a parte mais pobre das Américas.

Há um grande problema nesta classificação de países subdesenvolvidos porque muitas vezes pessoas referem-se a cada um desses países como se tivessem a mesma realidade, a mesma cultura, etc. Na história de subdesenvolvimento econômico da América Latina onde pontos de comércio eram sua principal fonte de riquezas possibilitando uma comunicação em nível global, os intercâmbios entre sociedades aumentavam o caráter pluriétnico desses países espontaneamente. A hibridação é um processo antigo que (possivelmente) ocorre desde que as culturas começaram a se relacionar.

A modernidade foi caracterizada como período pós-Iluminismo no fim do século XVIII, que pregava liberdade, igualdade e fraternidade sociais. Para falar de culturas híbridas integradas à modernidade e que caracterizam a América Latina, Canclini manifesta que não acredita que a modernização seja acessível para a maioria e para explicar sua crença, aborda teoricamente diferentes concepções da economia, da cultura e dos impasses políticos. Ele afirma que por existirem poucos projetos objetivando a modernização na América Latina as ascensões modernas não vieram integralmente e nem se assomaram a todos. Não houve uma industrialização estável, uma especialização técnica da produção agrária, a não organização sociopolítica baseada na racionalidade

formal e material e não houve progressismo evolucionista ou racionalismo democrático como causas populares.

Neste sentido, Canclini objetiva novas teorias da modernidade em aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais de acordo com as mudanças ocorridas desde os anos 80 na América Latina, esclarecendo que em cada país coabitam variadas logicas de desenvolvimento e já não podemos classificá-los sem tanta complexidade. Em relação à arte e à modernização, deveríamos investigar mais tentativas para que suas potências renovadoras não sejam desperdiçadas. Acredito que processos de hibridação são capazes de minimizar esses possíveis desaproveitamentos de renovações artísticas. As vanguardas são exemplos de tentativas artisticamente híbridas em conformidade com a modernidade. Outros movimentos artísticos hibridizados que objetivavam autonomia como os *happenings* e as *performances* saíram das convenções sociais e buscaram novas maneiras para expressar emoções e pensamentos por meio da arte.

Apesar do modernismo ter sido grandioso na América Latina, Canclini reconhece que a modernização foi falha, inclusive no campo artístico por falta de desenvolvimento econômico que repercute na profissionalização de artistas. Segundo ele, a valorização do ensino superior e do mercado cultural colaboraram para profissionalizar as funções culturais. “(...) A ampliação do mercado cultural favorece a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais” (CANCLINI, 2008, p. 86).

Devemos recordar que de 1960 em diante identificam-se várias mudanças sociais, políticas, trabalhistas, educacionais, culturais, ideológicas e artísticas no mundo e na América Latina que influenciaram mais transformações no comportamento da sociedade e, principalmente, dos artistas que expressavam esses intercâmbios em suas Artes. Para Canclini,

(...) Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessas reorganizações da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado. Do mesmo modo que artesãos ou produtores populares de cultura, conforme logo veremos, não podem já referir-se apenas a seu universo tradicional, os artistas também não conseguem realizar projetos reconhecidos socialmente quando se fecham em seu campo (CANCLINI, 2008, p. 96).

O que Canclini diz nesta citação é o que eu acredito como mulher, artista e professora. Mesmo que sejamos extremamente disciplinados em nossos campos de atuação, necessitamos ser um pouco indisciplinados para buscar outros estímulos ao nosso trabalho, justamente para que a possibilidade de nos encerrarmos numa disciplina seja mínima. Um professor deveria ser um pesquisador incansável de formas de adaptar-se aos outros e às suas disciplinas, já que somos mediadores e intérpretes de transformações educacionais.

Canclini também reconhece que o período final do século XX é o momento onde se percebe com mais intensidade a análise da hibridação de variados movimentos culturais e identifica no México a cultura indígena integrada em grande parte à cultura popular, como defesa de que as culturas se misturam. Para o professor argentino, a expansão do mercado cultural apoia a especialização e o crescimento de possibilidades de linguagens artísticas e no meio dessa renovação da sociedade global, produtores populares de cultura deveriam expandir seus limites de atuação para não se deixarem fechar em seu campo de atuação e evitar a invisibilidade social de suas obras. Ele intercede a favor da multiculturalidade global como capaz de engendrar integrações entre inúmeras culturas, sociedades, crenças, educação, formas de trabalho e para facilitar as comunicações entre fronteiras por meio da hibridação.

Entendo por multiculturalismo a relação respeitosa de várias culturas paralelamente. Apesar de crer que um convívio harmônico de culturas em um mesmo lugar ou área é um objetivo muito difícil de ser concretizado. Para alguns professores da atualidade brasileira, a multiculturalidade é apoiada por se acreditar que ao trazer para os alunos as perspectivas de boa convivência com várias culturas num mesmo ambiente, temas como identidades culturais ou de gêneros possam ser tratadas com respeito pela aceitação e convivências frutíferas das diferenças. Canclini nomeia como projeto democratizador a ação proveniente da modernidade que acredita na educação e nas práticas artísticas para atingir um enriquecimento racional e moral, na concepção de que nenhuma arte avança sem relação com as outras.

Para melhorar nossa convivência e comunicação com culturas híbridas, hibridismos artísticos e metodologias de ensino híbridas no Teatro necessitamos estimular nosso processo de aprendizagem em uma educação que desperte o interesse para novas experimentações e novos conhecimentos para nos manter conectados com o simulado da

modernidade. Para mim, não há mais espaço para comodismos educacionais que permitem desatualizações e falta de aperfeiçoamento das competências dos educadores, da mesma forma que eu gostaria que não houvesse mais espaço para preconceitos culturais, artísticos, sociais, étnicos, sexuais, de gênero ou qualquer outros.

1.2 – Híbridismos Artísticos

Considerando a Arte como uma parte fundamental da cultura, surgem interdisciplinaridades, indisciplinaridades e/ou híbridismos artísticos nas relações humanas e nas suas interações de grupos e tribos, por meio de diálogos, trocas e mutações fermentadas por híbridismos culturais e culturas híbridas há milênios. Buscando entendimento sobre a origem das Artes Cênicas ou Artes Performativas (como teatro, dança, circo, ópera e/ou performance arte) encontram-se os rituais em aldeias onde todos os envolvidos participavam e quando todos os elementos estavam relacionados com a vida: dança, instalação, artes visuais, canto, fala, música, entre outros meios.

O diretor, dramaturgo e professor fluminense radicado em Brasília, Fernando Villar, ao estudar os híbridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo, apresenta uma perspectiva histórica que reconhece os híbridismos artísticos como linguagens impulsionadoras e também dilatadoras para distintas práticas outras de trabalho e produções cênicas. Villar aponta o *Natya-Sastra (Nātya-Śāstra)* – manual indiano para artistas cênicos em 6.000 versos em sânscrito em 36 capítulos escrito por Bharatamuni – como talvez o primeiro registro de interdisciplinaridade artística nas Artes Cênicas, independente das dúvidas de estudiosos indianos sobre sua possível leitura inicial, entre o século VIII a.C. e o VIII d.C. Esse tratado para atores descreve a criação do drama, tipos de palco, maquiagem e figurino, interpretação, direção e, entre outras propostas, postula a dramaturgia como literatura audiovisual.

Villar destaca as Vanguardas Históricas das três primeiras décadas do século XX, que deram origem à pós-disciplinaridade de *performance art* e alega que as mesmas objetivavam um teatro expandido, que conduziria “(...) Simbolistas, Adolphe Appia, Georg Fuchs, Futuristas, Dadaístas, Expressionistas, Construtivistas, Gordon Craig, Meyerhold, Artaud e /ou Bauhaus, entre outros e outras” (VILLAR, 2015, p. 13). O professor e pesquisador espanhol José A. Sánchez, em *La escena moderna* (1999), realiza uma análise do contexto das Vanguardas Históricas no hemisfério norte a partir do descontentamento com o naturalismo excessivo no teatro burguês, onde a interpretação dos atores e a direção eram subservientes em relação à dramaturgia. Outras perspectivas do drama não eram trabalhadas sem autonomia do diretor, que deveria assumir-se como criador, ao invés de mero seguidor de intenções do dramaturgo e seu texto escrito.

Mesmo que os hibridismos artísticos existiram desde sempre, as Vanguardas Históricas defenderam uma reateatralização do teatro, questionando interpretações estereotipadas e hegemonia logocêntrica das palavras, esquecendo-se das outras cores do teatro e sua multiplicidade poética. Sánchez sintetiza afirmando que entre as Artes da vanguarda, o Teatro não ficou alheio às mudanças sociais e políticas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX¹:

(...) A concepção de cena como lugar de colaboração de diversas linguagens artísticas tem sua origem no Simbolismo, em que muitos criadores da cena moderna buscaram modelos alternativos ao Naturalismo” (SÁNCHEZ, 1999, p. 15).

Muitos artistas se interessavam por estéticas novas e mudanças envolvendo outras artes. A dramaturga, atriz e bailarina estadunidense Loie Fuller na década de 1890 criou um diálogo entre dança e efeitos da luz numa harmonia entre música e movimento, acreditando no efeito das cores na visão de quem assiste. Enquanto neste tempo buscava-se uma ambientação musical e luminosa verossimilhante para a cena, Fuller fluía em abstrações com seu vestuário amplo, na cor branca e com dois bastões ou próteses em cada uma das mãos, sob a luz em diferentes ângulos sobre sua silhueta, numa dança que partia da reatualização de fenômenos da natureza. Apoiou e primeiro empregou em uma de suas turnês a conterrânea e uma das pioneiras da dança moderna no final do século XIX, Isadora Duncan.

Influenciada por Fuller, Duncan quebrou paradigmas e inovou conceitos dançando livremente e sem se importar com as convenções e regras habituais do balé. Suas escolhas de músicas para dançar eram questionadas por serem diferentes do usual e Duncan via nos coros trágicos gregos um momento de transformação da dança em diálogo com o teatro. A dançarina alemã, formada na Escola de Dança Moderna, Mary Wigman também descontente com a repetição dos padrões na dança clássica e adepta do Expressionismo, dançava e emocionava os espectadores com sua dança teatralizada, sendo parte crucial na sua dança cênica comover o público com a interpretação.

Também na busca de uma dança que dialogasse com o teatral, o professor e coreógrafo alemão Kurt Jooss confiava na exploração do teatro e da dança como junção

¹ *La concepción de la escena como lugar de colaboración de los diversos lenguajes artísticas tiene su origen en el simbolismo, en el que muchos creadores de la escena moderna buscaron modelos alternativos al naturalismo* (1999; p.15, Tradução nossa).

de linguagens criativas e dramáticas. Foi professor da alemã Pina Bausch, que usou de suas inspirações para sua própria dança-teatro. Bausch foi uma pesquisadora incansável dessa linguagem artística híbrida com um modelo de perfeição física entre seus dançarinos, em trabalhos de repetição e completude. Além da inquietação comum no trabalho investigativo desses artistas, eles e elas buscavam formas de aperfeiçoar suas práticas artísticas e quebrar barreiras entre as artes em outros caminhos ainda sem nome.

Loïe Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch são exemplos de artistas que pesquisavam interdisciplinaridades em seus âmbitos profissionais. Assim como eles buscavam conexões entre as Artes, no início do século XX, surgiu o termo *vedette* na França para referir-se a grandes artistas femininas de espetáculos de cabaré, jornais, revistas e outros espetáculos artísticos que pesquisavam essas relações de intercâmbio artísticos com versatilidade. Nos anos de 1940 e 1950 as *vedettes* conquistaram maior notoriedade no México e foram identificadas como artistas completas, artistas que podiam transitar entre todas as artes com empenho e grandiosidade cênica por serem apresentadoras, contadoras de histórias, cantoras, dançarinas, atrizes, modelos e músicas num mesmo espetáculo. Alguns as identificavam apenas como mulheres que exibiam seus corpos, mas essa última definição exclui o papel profissional de artista dessas mulheres. As *vedettes* são artistas híbridas que marcaram nossa história social, cultural e artística e nos mostram que utilizar outras linguagens artísticas ou uni-las para nos comunicar com o mundo não é uma necessidade apenas da contemporaneidade.

Em sua breve perspectiva histórica, Villar (2015), apresenta artistas e teóricos que pesquisavam essas interdisciplinaridades artísticas ainda não nomeadas como tal. O artista estadunidense do grupo Fluxus Dick Higgins propôs em 1966 “*intermedia*” (intermídias), para descrever os *Happenings* como um outro gênero hibridizado entre a música, a colagem e o teatro. O crítico nova-iorquino Richard Kostelanetz em 1968 tentou o termo “teatro de meios misturados” para abarcar distintos formatos artísticos da época, que seriam agrupados ou reconhecidos na década seguinte como *performance art*.

Após a performance arte aconteceu uma descontinuidade nas maneiras de refletir e de se comportar socialmente, que interferiram diretamente na concepção do fazer teatral, surgindo no meio dessas mudanças sociais uma descontinuidade da sensibilização ficcional e dos conflitos psicológicos de personagens, vigentes no teatro convencional.

Investigando o teatro contemporâneo das últimas décadas do século XX, a pesquisadora canadense Josette Féral o denomina “Teatro performativo” e para o professor alemão Hans-Thies Lehmann “Teatro pós-dramático”. Para Lehmann, o hibridismo tem papel chave nas transformações do teatro:

(...) O próprio teatro não teria surgido sem o ato híbrido pelo qual um indivíduo se desgarra do coletivo e aspira ao desconhecido, uma possibilidade inimaginável, sem a coragem para uma transgressão dos limites, de todos os limites do coletivo” (LEHMANN, 2007, p. 415).

Em 2001, Villar defendeu sua tese “Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979 - 1989)”, onde expõe a poética do grupo barcelonense La Fura dels Baus para comprovar suas hipóteses sobre interdisciplinaridade artística e sua interferência nas artes teatrais no final do século XX. Sua análise observou no grupo La Fura transgressões e características únicas, como a conexão entre os artistas e o público sem barreiras entre eles, em espaços fora dos palcos ou dos edifícios teatrais, em processos colaborativos com seus artistas cênicos, circenses, dançarinos e músicos, simultaneamente atores, dramaturgos, diretores e produtores, que resultaram na indisciplinaridade ou interdisciplinaridade artística de seus trabalhos. Este grupo catalão híbrido começou em 1979 e permanece neste século com prestígio internacional por seus trabalhos híbridos e excêntricos, como exemplo de que a exploração de outras tendências artísticas pode gerar uma outra estética e aprimorar os trabalhos dos criadores cênicos.

Em 2015, Villar apresenta como possível último híbrido artístico o teatro cinema ou cinema teatro da diretora carioca de teatro e cinema Christiane Jatahy e sua Cia. Vértice, materializado em *E se elas fossem para Moscou?* (2014), quando uma peça acontece simultaneamente a um filme editado e montado durante a sua duração que é idêntica ao do espetáculo em duas salas diferentes. As duas linguagens resultam em uma experiência híbrida sobre a mesma narrativa baseada em *As três irmãs* do russo Anton Tchekhov. Villar descreve:

(...) Para vivenciar completamente a experiência artística proposta pela Vértice e Jatahy, espectadores devem primeiramente optar pela sala de cinema e/ou pelo teatro, assistindo em duas sessões distintas e na ordem escolhida, uma peça e um filme, que são realizados simultaneamente. Intercambiando fricções entre real e virtual e entre as duas linguagens distintas, as três protagonistas aparecem ao vivo na sala de cinema, assim como a plateia do filme é projetada no cenário da peça, cujo público também aparece na tela cinematográfica na outra sala (VILLAR, 2015, p. 16).

Jatahy e Villar nos demonstram que em diferentes épocas e momentos de desenvolvimento científico e tecnológico da história da humanidade, perspectivas culturais e artísticas foram redirecionadas para novos conhecimentos, critérios e convicções estéticas. Assim como visões a respeito das artes mudaram com as transformações no mundo e continuam em transição, os métodos de ensino também devem ser repensados e atualizados para essa nova era, quando – entre outros fenômenos – a *internet*, o hibridismo e/ou outras interterritorialidades são partes de nossas vidas com tanta importância e tamanha dimensão.

Ainda falando sobre artistas que se motivam a trabalhar com hibridismos, a atriz, *performer*, encenadora e professora Joana Dória de Almeida, com interesse nas influências de outras linguagens artísticas no teatro, enxerga no artista, dramaturgo, *performer*, diretor e coreógrafo belga Jan Fabre um exemplo de artista que encontra em outras disciplinas artísticas ou na junção dessas linguagens, potência para criações com a exploração do corpo cênico:

(...) Fabre relaciona essas formas artísticas dentro de um projeto de investigação que, em sua maior parte, mobiliza temas e ambições criativas que vão muito além da mera experimentação de linguagens. Na fase de levantamento e improvisação de materiais para a construção do espetáculo, Fabre reorganiza os elementos característicos de cada uma das linguagens a partir das questões norteadoras do projeto e, propositalmente ou não, os re-contextualiza, gerando um processo de *hibridização* (ALMEIDA, 2007, p. 3).

Ao pensar em formas de ensino-aprendizagem no teatro que incentivem os estudantes e professores a investirem nos híbridos, a pesquisadora francesa e especialista em Teatro Béatrice Picon-Vallin nos mostra que fugir dessas possibilidades é fugir da realidade, levando em consideração que não existe um único estilo de teatro. Béatrice Picon-Vallin, pesquisadora em Teatro e por muitos anos diretora do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França acredita que os teatros contemporâneos são estimuladores para a formação de estudantes e artistas considerando que o teatro atual tem formas múltiplas “(...) é a noção de “teatro híbrido”, “teatro estilhaçado”, “teatro múltiplo” que seria mais conveniente em minha opinião” (PICON-VALLIN, 2011, p. 2). A pesquisadora relata que apesar do teatro contemporâneo ter se desenvolvido, o cerne deste mesmo teatro que resiste atualmente talvez não tenha sido, em sua maior parte, definido

pelas influências performáticas e pós-dramáticas. As experiências relacionais, sociais e políticas vivenciadas pelos artistas podem ter sido os grandes motores para as transformações artísticas. Sobre sua noção de hibridação e resistência no teatro, Picon-Vallin relata:

[...] O teatro, há muito tempo, não é mais, de forma alguma, uma arte dominante. Sabemos que ele foi ultrapassado por muitas outras artes e mídias; no entanto, é uma arte que resiste. E o conceito de resistência (arte resistente) parece-me também algo muito interessante: tratar-se-ia de definir, então, o que é essa resistência, de aprofundar essa questão. Para existir, na verdade, o teatro – ou, antes, os teatros (penso que é preciso utilizar o plural, pois não há um teatro, mas teatros) – deve utilizar tudo aquilo que é possível para existir, como lugar e como tempo. Na atualidade, vemos teatro em todos os lugares: nos lugares teatrais, mas também na rua, nos porões, nos apartamentos, nos parques, nos trens, nos caminhões, em cafés, em lojas, enfim, por todo lugar. E, da mesma forma, não há mais “formatos-tipo” de espetáculo: podemos ter um espetáculo que dure dez minutos ou cinco horas, outros que durem 24 horas... Todos os formatos e todos os lugares são possíveis. Por outro lado, no início do século o teatro ampliou seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas. Para algumas dessas artes – como a dança – é como uma reconquista (veja o teatro grego, por exemplo); para outras (cinema, vídeo), é uma novidade. Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder *se insinuar para continuar existindo*. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência (2011, p. 2).

Em busca do teatro como espaços de resistência, o bailarino, professor e coreógrafo Rudolf Laban e o também bailarino, professor e coreógrafo Kurt Jooss são considerados os principais fundadores da linguagem Teatro-dança em 1920. Laban fundou uma escola expressionista alemã e, por meio de seus ensinamentos, artistas importantes como Kurt Jooss, Mary Wigman e Pina Bausch seguiram seus conceitos e criaram novos. Laban utilizava elementos do balé em grande parte de seu trabalho e acreditava que devíamos deixar livres os movimentos em nós mesmos, já que o corpo se movimenta porque tem vida, emoções e sentimentos, como Pina Bausch também acreditava. Assim como gestos corporais, físicos, expressões faciais podem falar e comunicar mais do que palavras.

Jooss trabalhou muitos anos com Laban em sua escola de dança expressionista, possuía formação em dança, teatro e música e ao trabalhar no Folkwang Tanz-Studio na Alemanha, continuou os ensinamentos de Laban com dança clássica e outros estilos de dança, ensinamentos de música, desenho, pintura, escultura e teatro para possibilitar novos caminhos aos seus alunos. Investiu em outras linguagens para encontrar a sua ou ajudar seus alunos a encontrarem as suas, como fez Pina Bausch. Jooss formou uma aluna que foi capaz de mudar o mundo da dança e do teatro por acreditar que investir em formações outras poderia ser o caminho mais responsável em seu papel de artista, professor e homem.

As origens do Teatro e da Dança vieram de um híbrido: os rituais. Essas manifestações religiosas, afetivas e corporais colocavam em exposição a falta de limites entre a Dança e o Teatro. O Teatro-dança é uma possibilidade de danças e teatros e uma possibilidade para criar mais e fazer mais dentro dessas Artes sem um pré-julgamento dos limites do nosso corpo que interpretam e dançam todos os dias.

A coreógrafa Pina Bausch é a artista de maior influência da Dança-teatro ou Teatro-dança. Influenciada por Jooss, Bausch concretizou o que seu professor buscava e criou espetáculos de Dança teatralizados. No treinamento de seus intérpretes, a coreógrafa buscava a verdade deles, assim como fazia o diretor de teatro russo Stanislavski em sua técnica teatral para a construção de um personagem com um exercício teatral que é uma pergunta: “e se?”. Esta técnica buscava a verdade do ator na interpretação de seu papel colocando-o no lugar de seu personagem. O que eu faria “se” estivesse no lugar deste personagem? Como eu agiria? Como me sentiria e como me movimentaria? Bausch objetivava a exploração das emoções de seus artistas, onde a realidade dos bailarinos era utilizada para o real em cena e, para Stanislavski, a construção de uma personagem pelo real resultaria em algo mais próximo do natural. Essas perspectivas seriam a mesma coisa?

A professora, coreógrafa e pesquisadora brasileira Lícia Maria Morais Sánches que trabalhou com Pina Bausch em sua escola alemã, traz uma perspectiva grandiosa do trabalho realizado por Bausch para o aprendizado de alunos:

(...) Bausch, com seu processo de trabalho, ultrapassa as fronteiras de sua própria obra cênica, motivando, apontando para uma educação dos sentidos – fundamental nos processos criativos, assim como na vida dos indivíduos que poderão ter sua sensibilidade desenvolvida e seus

sentidos despertos, captando as nuances qualitativas do cotidiano; não é à toa que Bausch diz: “meus dançarinos são sensitivos”. Pergunta-se, então, qual escola dá hoje mais valor à sensibilidade de seus alunos que ao aprendizado das fórmulas – sejam elas matemáticas ou artísticas? (SÁNCHEZ, 2010, p. 76).

Eu me faço constantemente a pergunta de Sánchez, porque talvez se estivéssemos mais interessados em trabalhar nossas emoções e valorizássemos mais a educação do sensível, descrita pela arteterapeuta Andressa Cristina Vani, a depressão, por exemplo, não seria o grande mal do século XXI.

Como trabalhar a educação do sensível no século XXI? Em diferentes épocas da história da humanidade, diferentes momentos de desenvolvimento científico e tecnológico, perspectivas culturais e artísticas foram redirecionadas para novos conhecimentos, critérios e convicções estéticas. Assim como os julgamentos sociais e visões a respeito das Artes mudaram com as transformações no mundo e continuam em transição, os métodos de ensino e iniciação artística também devem ser repensados e atualizados para essa nova era onde a *internet* é parte de nossas vidas com tanta importância e tamanha dimensão.

CAPÍTULO 2

2.1 Metodologias de ensino das Artes

Ao falar sobre hibridismos culturais, culturas híbridas e hibridismos artísticos, trago perspectivas sobre o ensino de Artes híbridas para a prática de ensino-aprendizagem. Assim como os julgamentos sociais e as visões a respeito das Artes mudaram com as transformações mundiais e continuam em transição, métodos de ensino também devem ser repensados e atualizados para acompanhar as perspectivas culturais e artísticas para nossa realidade atual de culturas híbridas. À medida em que nos aproximarmos mais delas com respeito, possibilitamos que novas culturas, fazeres artísticos e de ensino surjam, sejam reconhecidos e trabalhados.

A professora de Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP) Ana Mae Barbosa é uma das pioneiras da Arte-educação no Brasil, adepta de princípios da teoria de Paulo Freire no pensar pedagógico da Arte e referência em ensino de Arte no Brasil. Ela desenvolveu nas décadas de 1980 e 1990 sua metodologia de ensino para as Artes Visuais, que continua como uma das principais propostas de Arte no Brasil. A sua Abordagem Triangular é composta pela tríade: contextualização (compreensão histórica do local e momento em que a obra foi criada); fazer artístico (dos próprios alunos), e leitura da obra de arte, com a ordem de execução dessas fases a ser decidida por cada docente. A tarefa da estética de entender e definir a natureza universal ou o cerne da Arte, segundo Ana Mae Barbosa, modifica-se para o entendimento da arte como um produto mutável e circunstancial e no qual também são flexíveis as noções de Arte, valores e experiência estéticas.

Depois de muitos anos ensinando professores de Arte a ensinar Arte, Barbosa começou a pesquisar a interdisciplinaridade no ensino artístico visando novos pensamentos para hábitos educacionais que enriqueçam a realidade da contemporaneidade. Ela chama a atenção para este momento que caracteriza a Arte contemporânea na interconexão com códigos culturais e defende a interdisciplinaridade das Artes e a criação de diálogos entre pessoas com competências diferentes. Para Barbosa, arte-educadores devem estar atentos a essas hibridações de códigos e linguagens, sem deixar de levar em consideração as transformações nos últimos 20 anos

no Brasil, em que a arte na escola deixou de ser vista como uma tarefa e converteu-se em uma área de conhecimento.

Assim como para Barbosa a interdisciplinaridade deve ser trabalhada nas salas de aula, para Ingrid Dormien Koudela, docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA/USP, o ensino do Teatro deve ser pensado e estruturado para o desenvolvimento de crianças e jovens para seus conhecimentos artísticos e culturais. Para a pesquisadora, como professores, devemos deixar os estudantes mais próximos do Teatro para estabelecer uma relação de mais confiança da teoria com as práticas teatrais e para proporcionar entendimentos e gostos estéticos. Koudela descreve um pouco sobre sua nova proposta de ensino do teatro:

(...) Considerando a reflexão brasileira sobre as propostas pedagógicas dos cursos de formação de professores de Teatro, ressalta-se a necessidade de uma composição interdisciplinar envolvendo a formação geral, através de conhecimentos que ultrapassem os domínios da especialidade e uma formação específica, voltada para os conteúdos epistemológicos que dimensionam o saber teatro, a prática teatral e o saber ensinar essa disciplina (KOUDELA, 2011, p. 6-7).

Levando em consideração a interdisciplinaridade citada por Koudela, destaco que metodologias de ensino monodisciplinares são pouco abertas a troca com outras áreas. Se não houver certa indisciplina, processos metodológicos não vão se abrir para diálogo com outros. Villar acentua uma defasagem na recepção, reflexão e acompanhamento crítico-teórico de processos artisticamente interdisciplinares:

(...) Especializações monodisciplinares, protecionismos estéticos, hierarquias cristalizadas e zonas de conforto, de conformismo ou de acomodação críticas são suficientes para explicar em parte a persistente defasagem crítica em dialogar com hibridismos artísticos, mas são também totalmente insuficientes para seguir criticamente parte expressiva de produções artísticas contemporâneas contundentes há décadas (VILLAR, 2015, p. 14-15).

Essa defasagem descrita por Villar acontece em muitas áreas, principalmente na Política e no Ensino. Mesmo que um professor seja extremamente capacitado em sua disciplina, pode encerrar-se nela, manter-se preso. O professor estadunidense James Catterall reconhece que a Arte estimula a capacidade para a aprendizagem em outras áreas do conhecimento e dilata a inteligência racional (2002 apud BARBOSA. 2008, p.25). Acreditando que por meio da Arte entende-se melhor outras áreas, Barbosa postula que o

ensino de Arte deve ser pensado para ultrapassar o conhecimento sobre Arte e ser objetivado para conexões:

(...) Mas não basta ensinar arte com horário marcado, é necessário ensinar interdisciplinarmente para provocar a capacidade de estabelecer relações, assim como é recomendável introduzi-la transversalmente em todo currículo provocando a imbricação de territórios e a multiplicação de interpretações (BARBOSA, 2008, p. 26).

Outros exemplos de professores de Arte que buscam esses intercâmbios entre as Artes nos mostram possibilidades que talvez desconhecíamos. A gaúcha Ivone Mendes Richter doutora em Educação pela Unicamp e professora de Artes Plásticas na Universidade de Santa Maria (UFSM), acredita que a Arte constrói pontes entre as culturas e sugere uma prática de ensino das artes que proponha a inclusão de todos os alunos considerando a diversidade como recurso e força (2008). Assim, a multiculturalidade e interdisciplinaridade deveriam ser aceitas de forma mais natural para que possamos ver a riqueza de todas as culturas e seres humanos por sua diversidade e diálogo produtivo entre elas.

Para o videoartista e poeta gráfico paulista Walter Silveira (2008), a revolução da informação está na união da escola com a televisão e o computador e usa como exemplo duas séries interdisciplinares veiculadas pela TV Cultura: “Arte & Matemática” (2001), com treze episódios que possibilitaram a convergência entre conhecimentos de Arte, Matemática e Ciência para educadores e educandos, e “Contos da meia-noite” (2003), um projeto de cem episódios que apresentava leituras de escritores e escritoras brasileiras, em formato que combinava Teatro, Contação de histórias e Vídeo-arte na TV.

Para este e outros estudos de metodologias de ensino híbridas para as Artes a pesquisa da A/r/tografia (desenvolvida pela professora portuguesa da Universidade da Columbia Britânica em Vancouver Rita Irwin e pelo professor potiguar da Universidade de Brasília Belidson Dias) pode ser de extrema importância para buscar outras abordagens ou metodologias de pesquisa artístico-científicas.

Essa metodologia de ensino das Artes é importante para que no exercício da sala da aula a professora/professor procure vincular esses ofícios ou essas funções diferentes de artista, pesquisador e professor (*artist, reseacher, teacher*) simultaneamente, para que ela seja capaz de trabalhar com a teoria, prática e poesia no exercício artístico

educacional. Anteriormente, pensei que a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa pudesse ser utilizada para uma pedagogia teatral e que me ajudaria nesta pesquisa, contudo essa triangularidade esquece o papel do espectador (que no teatro é essencial), o que tornaria incapaz a realização do teatro, que tem sua base em uma outra triangularidade: o ator, o texto (que seriam os caminhos da encenação teatral ou descrição das ações a serem executadas em cena, se lembrarmos do teatro também sem dramaturgia) e espectador.

Foi assim que encontrei a A/r/tografia, ou ela me encontrou. A A/r/tografia coloca o professor no lugar de aprendiz, junto com os alunos e sem uma hierarquização de conhecimentos. É apenas uma maneira de hibridizar os conhecimentos em Arte, que se separam com cada foco de atenção (estudo, prática e ensino) e se unem, tornando-se uma linguagem híbrida. Talvez essa metodologia de pesquisa esteja mais próxima do ensino de Artes híbridas, como aponta Irwin:

(...) Tal como acontece com pesquisa-ação, a a/r/tografia, muitas vezes, tem um caráter intervencionista. A/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros (IRWIN, 2013, p. 29).

Essa metodologia (A/r/tografia) é um desempenho da Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) com uma abordagem de pesquisa qualitativa que busca a criatividade em todos os processos do artista, pesquisador(a) e professor(a) em sua investigação e também é uma forma de Pesquisa Baseada na Prática (PBR) porque o pesquisador baseia-se em seus papéis de atuação artístico e educacional para suas investigações.

A pesquisadora Rita Irwin define os artógrafos como aqueles que têm o interesse em mudar perspectivas já construídas para melhorar seus espaços de trabalho e convivência:

(...) A/r/tografia ocupa um espaço intelectual e imaginativo para a investigação. Com o advento da tecnologia no nosso cotidiano e sua ênfase no visual e sensorial surge uma oportunidade para arte/educadores abraçarem suas práticas e compartilharem suas pesquisas com as suas comunidades. Ao fazê-lo, a a/r/tografia ajuda a preencher um vazio pedagógico nas comunidades locais e um vazio criativo em escolas ou outros ambientes de aprendizagem. Tratada como uma intenção acadêmica, a a/r/tografia expande o horizonte de possibilidades para artistas e educadores interessados na Pesquisa Viva (IRWIN, 2013, p. 34).

Para Irwin, tal metodologia mantém o trabalho dos a/r/tógrafos em reflexão e senso de responsabilidade e visa a compreensão e a criação de conhecimento. Os pesquisadores, artistas, professores e/ou artógrafos estão preocupados em como suas ações interferem e influenciam as pessoas a sua volta e as suas próprias práticas. Pensando nas consequências, nos mostram algumas das possibilidades de ensino artisticamente híbrido para nossa contemporaneidade que podem estimular outros professores de Teatro a buscar hibridismos artísticos em seus processos de ensino-aprendizagem, como no PÉS.

O PÉS é um projeto de Teatro-dança da Universidade de Brasília formado por pessoas *com e sem* deficiências físicas, intelectuais, sensoriais e/ou múltiplas em diversos graus. O projeto é coordenado desde 2011 pelo ator, diretor, produtor, professor e Mestre em Arte pela UnB Rafael Tursi, que conta com a assistência de direção desta pesquisadora. É um grupo que participa da formação de artistas, pesquisadores e professores numa linguagem híbrida, com a consciência de que um professor deve ensinar de maneira que o aluno aprenda e construa esse pensamento, dentro de suas aulas e ensaios.

No grupo há pessoas com deficiências como Paraplegia, Paralisia Cerebral Elevada e Média, Hemiparesia com Deficiência Intelectual, Síndrome de Kabuki, Síndrome de Williams e Mudez sem diagnóstico, entre outras. É um projeto multidisciplinarmente organizado, com integrantes de diferentes áreas do conhecimento. A pedagogia do movimento no trabalho do grupo está nos Temas do Movimento, do coreógrafo Rudolf Laban, na Zona de Desenvolvimento Proximal do pedagogo e psicólogo Lev Vigotsky e no empirismo aliado à associação induzida e livre associação de significados.

Entre as várias entrevistas feitas com os integrantes do grupo e seus pais, esta pesquisa selecionou a estudante de Museologia na UnB, Marina Anchises (no Pés desde

2011), para relatar parte de sua experiência pessoal. Com paralisia cerebral, Marina tem espasmos musculares e falta de controle da movimentação de seu corpo. Ela conta em entrevista que o Teatro-dança possibilita que todos os integrantes do grupo sejam entendidos e por não ser uma linguagem específica de Dança ou Teatro, eles se sentem mais livres. Inclusive, além de melhorar sua coordenação física, a linguagem artisticamente hibridizada do Teatro-dança também aprimorou especificamente sua fala. Sua comunicação oral sempre foi muito difícil de ser compreendida por quem a via pouco e fazendo uma análise temporal, atualmente Marina Anchises conversa por mais tempo e é entendida muito mais. Isto exemplifica a ideia de ensino artisticamente híbrido como também impulsionador de melhoras na corporeidade, na comunicação e na saúde dos praticantes.

2.2 PÉS – Teatro-dança para atores/atrizes *com e sem deficiência*

O Teatro-dança que eu aprendi neste grupo me faz acreditar cada vez mais na educação do sensível utilizando o Teatro para formar estudantes e artistas em cidadãos críticos e atuantes na sociedade com empatia e na educação para conexões pessoais, culturais e artísticas.

Conheci o PÉS no começo da minha graduação, em 2015 e me lembro como se fosse ontem. Vi todos aqueles corpos diferentes do comum, tentei entender a forma como se comunicavam e como me comunicar com eles, tentei perceber o que os integrantes com deficiência entendiam quando eu falava ou me movimentava e pela primeira vez me senti paralisada ao tentar me movimentar com eles. Deparar-me com uma linguagem artística que eu não tinha contato não era o meu maior medo, o que me mantinha paralisada era o receio em me comunicar com as pessoas com múltiplas deficiências, as quais eu também desconhecia.

Para os atores e bailarinos do PÉS o primeiro contato deles comigo foi diferente, pelo que eles mesmos disseram após meu primeiro ensaio no grupo e nitidamente era possível ver. Eu não sabia como tocá-los, mas eles sabiam como me tocar, mesmo sem toque físico.

No PÉS, no começo de nossos ensaios, tiramos os primeiros 10 minutos para socialização dos integrantes, pais dos integrantes e da direção. Esse momento é muito importante porque alguns dos artistas com deficiência só tem aquele momento de contato com outras pessoas que não são de suas famílias. Nossos aquecimentos costumam começar com caminhadas pela sala para que a percepção do espaço de trabalho seja ativada e depois comunicações com olhares. Ao andar tentamos expressar nossos sentimentos olhando uns para os outros e fortalecendo nossas conexões pessoais com o grupo para começar o trabalho de improvisações.

O grupo possui uma confiança estabelecida pelo tempo de trabalho juntos e atualmente, na maior parte das vezes que um integrante propõe uma ideia, movimento, cena ou improvisação os outros acolhem a proposta e as experimentações ficam mais potentes. Diferente do que acontecia no meu primeiro ano com o grupo. Sabemos que experimentar e aceitar as propostas nos faz crescer como artistas e o máximo que pode acontecer de ruim nesses experimentos é perceber que aquilo não funciona para nós.

Quando estamos em cena, mesmo que sem realizar nenhuma ação física, ainda assim estamos realizando algo, até mesmo as pessoas com pouca movimentação. Para Sánches, “(...) Também se pode dizer que qualquer corpo que se movimenta é dança, independentemente da intensidade de movimentos dos braços, pernas e tronco do executante, o que é considerado normalmente dança (SÁNCHEZ, 2010, p. 32)”.

O diretor de Teatro Constantin Stanislavski pesquisou por muito tempo a interpretação teatral e diferentes maneiras para alcançar uma representação cênica mais próxima do real e dizia:

(...) a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual (STANISLAVSKI, 2012, p. 67).

Essa afirmação é muito coerente para acentuar que o ato de “não fazer nada” em cena é também muito trabalhoso de ser executado. Em alguns dos ensaios do PÉS deste ano, experimentamos não fazer nada em cena. Cada integrante ficava em um lugar da sala de ensaio e experimentava estar em cena apenas (sem ações corporais). Após o exercício, o relato do Lucas Resende me surpreendeu. Resende tem 24 anos e tem síndrome de Williams. Ele disse que o estado de estar em cena é rico demais para desperdiçarmos com “qualquer ação” sem significado e que para nós, atores seria muito melhor se, antes de fazer gestos, entendêssemos o significado de estar em cena, que pode ser percebido de várias formas e que também isso exige bastante confiança. Lucas Resende talvez não saiba ainda, mas disse algo muito importante para os artistas. A presença cênica vem sendo discutida há muito tempo e Resende tem razão. Se como artistas aprendermos a estar presentes em cena (no momento presente) e que para isso precisamos correr riscos confiando em nosso potencial criativo, muitas questões como, por exemplo, o estudo e treino de indisciplinaridades ou interdisciplinaridades artísticas em aulas e ensaios de Teatro poderiam ser trabalhadas com mais facilidade pelo artista condutor de ideias que é o professor/professora. Estar mais presente e confiante como professor é também o resultado de um maior entendimento de nosso trabalho e de nossas escolhas artísticas. Trabalhar com hibridismos requer bastante conhecimento das artes e não de um “qualquer coisa”.

Estar no PÉS e trabalhar no PÉS me possibilitou ver os seres humanos com outros olhos e cada vez mais eu me sinto mais pronta para lidar com as dificuldades de trabalhar em grupo. Isso não acontece por ter que trabalhar com as deficiências de casa um, mas porque em algum momento eu entendi que não eram só pessoas com deficiências e sim pessoas como qualquer outras, com desejos, sentimentos, limitações físicas e emocionais, com corações batendo e sangue circulando por todo o corpo.

Não posso esquecer dos meus primeiros erros e esporadicamente é bom lembrá-los para não voltar a cometê-los. Kelly Cristina Barros Costa, tem paralisia cerebral e 42 anos e eu, ingenuamente a tratava como uma criança. Kelly Cristina apesar de possuir seu cognitivo preservado, para mim, ao vê-la toda de rosa, meias de joaninha e blusa da Minnie, automaticamente a tratei como uma pessoa muito mais nova e nem passou pela minha cabeça que ela simplesmente gostava da cor rosa e desenhos animados como minha irmã mais velha de 27 anos. Não só aprendo a conviver com as pessoas e suas diferenças, aprendo a identificar meus preconceitos e me livrar deles.

E para continuar aprendendo a conviver de forma respeitosa, devo alertar aqueles que ainda não sabem como se referir à essas diferenças. O termo correto é: Pessoa com deficiência (Decreto 3.298 da Presidência da República)! Tratamos pessoas por “especiais” quando gostamos delas, pessoas portadoras de deficiências não existem porque não podem portar uma deficiência em um momento e no outro decidirem que não, de acordo com suas vontades. Não podem portar uma deficiência da mesma forma como podem portar ou não portar um óculos de sol. Pessoas com necessidades ou necessidades especiais são todas as pessoas. Por mais rico, cheio de saúde e bem-sucedido que alguém possa ser, ainda assim terá necessidades, mesmo que sejam as fisiológicas. Meu pai tem uma deficiência física e todas as vezes que eu presenciava alguém o chamar por deficiente, me sentia muito injustiçada. As pessoas excluem a PESSOA ao chama-la por deficiente. Ele é, antes de tudo, uma pessoa e muito mais do que só um “deficiente”, é capricorniano, teimoso, funcionário público, contador, católico, amante de comédias, uma pessoa com deficiência e meu pai.

Como integrante do PÉS, muitas vezes eu não sabia como explicar os exercícios ou explicar das maneiras com que eles pudessem entender. No começo dos ensaios, fazemos um breve aquecimento coletivo e percebemos que para conduzir o grupo, devemos estar atentos as várias formas de aprendizagem. Algumas pessoas no PÉS

entendem melhor com explicações orais sobre os exercícios, outras quando mostramos o exercício no nosso corpo para que elas possam adaptar o movimento para si. As vezes deve-se mostrar o movimento já adaptado para que elas possam executar, para outras é melhor quando fazemos o movimento junto com elas sem tocar seu corpo, outras tocando seu corpo para que elas entendam melhor o que fazer. O como fazer é com cada uma delas. Mas essa parte, de precisar explicar de várias formas acontece só no PÉS ou em qualquer turma que nós, professores vamos ministrar aulas? Sempre acontece ou deveria acontecer já que os alunos são diferentes e aprendem de formas distintas e assim como os processos de aprendizagem se diferem de pessoa para pessoa, as formas de avaliação dos professores devem respeitar essas diferenças pessoais de seus alunos.

Na medida em que fui me responsabilizando por mais funções no grupo, meu interesse por linguagens artísticas, educação para Pessoas Com Necessidades Educacionais Especiais (PNEE, termo utilizado em contextos educacionais) e educação do sensível foi multiplicado.

Ensinar outras linguagens artísticas requer empenho, pesquisa e dedicação dos professores. Educação para PNEE requer entendimento básico sobre as deficiências das pessoas, muitas vezes utilizar outras disciplinas para explicar a Arte (utilizar de ensinamentos de História para explicar o Teatro, por exemplo), fazer adaptações para as aulas e ser capaz de identificar e trabalhar com as particularidades de cada aluno. Para a educação artística por meio da educação do sensível, necessitamos de contato com os outros, afeto, respeito e autonomia dos professores e dos alunos.

Para estabelecer contato com outras pessoas precisamos nos comunicar com elas de alguma maneira. O Teatro está diretamente ligado a comunicação porque é uma arte em que comunicamos nossos pensamentos, sentimentos e desejos, por exemplo, mas não somente expõe os anseios do artista como também, cria outros significados para quem assiste a obra. Ensinar Teatro é ensinar sobre a vida. Uma frase do poeta, tradutor e jornalista brasileiro Mário Quintana ficou muito conhecida no Brasil e traduz outro significado sobre viver e se comunicar: “A arte de viver é simplesmente a arte de conviver”. Quando ensinamos sobre a vida, ensinamos sobre comportamentos humanos e fazer Teatro é estudar, aprender e mostrar diversos comportamentos humanos para também, nos capacitar a essa arte de conviver melhor e com respeito.

Nessas convivências nos deparamos com diferentes comportamentos humanos, diferentes credos, culturas e aspectos morais e por isso acredito que ensinar indisciplinaridades ou interdisciplinaridades artísticas podem capacitar alunos e professores a terem menos preconceitos em relação a disciplinas diferentes e a culturas também.

E para trabalhar a Dança com nossos alunos, como explorar suas movimentações? Quando respiramos estamos nos movendo e a respiração pode ser trabalhada de inúmeras formas para alterar a qualidade de nossos movimentos. Experimentar é a melhor solução para nosso próprio aprendizado como artistas-educadores. A movimentação é inata aos seres humanos e mesmo para pessoas com deficiência que são tetraplégicas, por exemplo, há movimentação mesmo que mínima, mesmo que somente a dos olhos, boca, do coração pulsando ou do pulmão que se enche de ar. Assim como fazer Teatro é uma forma de nos conectarmos com a vida, para o professor de dança Klauss Vianna, dançar também é uma dessas maneiras: “(...) Dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida (VIANNA. 2005, p. 112)”.

Seria fazer Teatro-dança uma forma de se manter mais conectado com a vida e mais presente nela? Para os artistas do PÉS, os perguntei durante os ensaios e com questionários sobre como percebem suas conexões formadas por meio do Teatro-dança. O Teatro-dança ajudou em uma porcentagem de 86% os integrantes do grupo a criarem conexões com o mundo, uma porcentagem de 91% a estabelecerem conexões com as pessoas e uma porcentagem de 95% a fazerem conexões consigo mesmos. Para os pais dos integrantes do grupo, o Teatro-dança possibilitou em 90% com que seus filhos pudessem construir conexões.

Ainda pensando no Teatro como forma de comunicação e conexões, para Barbara Heliadora (1923-2015), crítica de Teatro, maior tradutora e especialista em Shakespeare no Brasil, o Teatro pode ser trabalhado de variadas formas e para acompanhar os dias de hoje é necessário pensar no Teatro como espelho da nossa atualidade:

(...) Hoje em dia, e desde as últimas décadas, não se pode restringir o teatro a uma só forma de dramaturgia ou de palco, em lugar nenhum do mundo. A sociedade dos dias de hoje é de tal modo multifacetada, com hábitos, vícios e virtudes tão variados, que o teatro, cuja função primordial é retratá-los, também não pode ficar com poucos aspectos (HELIODORA, 2008, p.181).

Heliodora em sua afirmação, mantém para mim a ideia de Teatros híbridos que acompanham a nossa realidade contemporânea e capazes de impulsionar conexões culturais, artísticas, educacionais, entre outras, além de serem aptos a reduzir preconceitos.

Rudolf Laban, fundador de uma escola expressionista na Alemanha, pesquisador, dançarino e professor húngaro, criou muitos centros de pesquisa acreditando na origem do movimento humano numa ligação de Arte, trabalho e vida cotidiana. Laban dirigiu seus trabalhos em grande parte orientando a dança como um caminho educacional para aprimorar suas comunicações.

(...) O ofício do artesão é trabalhar com objetos materiais, o do ator é trabalhar com seu próprio corpo e voz, empregando-os de tal modo que fiquem eficientemente caracterizados a personalidade humana e seu comportamento, variável segundo as diversas situações. Tanto o trabalho do artesão como o do ator podem ser executados habilidosamente com uma agradável e útil economia de esforços. Mas, no caso do ator, requer-se mais: ele tem que se comunicar com o público (LABAN, 1978, p. 26-27).

Para aprimorar nossa comunicação como grupo com o Teatro-dança, por um tempo tentei fazer com que os atores falassem mais em cena e nas experimentações depois de entender que no Teatro-dança podemos utilizar sons, falas e diálogos, mas não sabia como fazê-lo. Agora acredito que encontrei um caminho: incentivando-os e os estimulando a falar, fazendo perguntas para que eles respondessem em cena. No começo eles não sabiam o que fazer, o que falar ou como falar, mas na medida em que recebem instruções param de pensar no que fazer e fazem, executam e respondem. Depois de algumas experimentações o medo de serem julgados desaparece e eles se sentem livres em cena para falar o que quiserem. Para quem está na direção, ver os dançantes livres de tensões ou inseguranças e experimentando ativamente é grandioso. Muitos relataram que ao utilizar mais a voz nos exercícios, sentiram-se estranhos no começo, mas depois de perder o medo de experimentar puderam sentir sensações que não haviam sentido antes. Como professores, ao perder nossas inseguranças para nos dedicar a hibridismos artísticos, talvez possamos nos deparar com novas formas de ensino-aprendizagem que aprimorem nossas práticas.

Ao estimular a utilização de sons e o diálogo entre os artistas na composição de cenas, encontrei dificuldades em alguns meses para fazer com que o grupo compreendesse que diálogo não é movimentação espelhada (trabalhada com mais intensidade em nosso primeiro espetáculo de Teatro-dança), não é imitação e nem repetição (utilizamos exercícios de imitação e repetição de movimentos há mais de um ano), diálogo é uma conversa, uma construção em conjunto. Mesmo os identificando como artistas criadores, me lembrei que o PÉS é o único contato de muitos dos integrantes do grupo com Arte e que quando se está no palco, o resultado de seu trabalho está exposto ao vivo (em tempo real) por meio de seu corpo e as avaliações do público ocorrem diante de você, assim o medo de falhar nos paralisa. Sei que para as pessoas com deficiência seus obstáculos principais são vistos por todos. Se você não tem nenhuma deficiência seus obstáculos já não ficam tão aparentes durante sua comunicação com a plateia. Por isso, a insegurança humana nos faz continuar tentando e executando aquilo que já sabemos ao invés de experimentar outras maneiras, mas assim como os dançantes do PÉS, como professores, mesmo que nossas tentativas durem meses ou muito mais tempo, podemos nos surpreender com nossas conquistas se houver nosso interesse e dedicação.

O grupo PÉS me fez aprender que cada pessoa aprende de um jeito e cria também. Ensinou-me a ser uma artógrafa, uma boa artista, educadora e pesquisadora durante as pesquisas, ensaios, aulas, palestras, apresentações artísticas, aplicação de questionários, entrevistas, conversas e debates. Me fez aprender a trabalhar com pessoas com deficiência como protagonistas, a tomar cuidado com as cadeiras de rodas, que são um objeto pessoal (as vezes podem ser entendidas como a extensão do corpo de algumas pessoas) e que cada cadeira no PÉS é desmontada de uma forma. Aprendi a dar tempo para ouvir o outro, a utilizar objetos como mediadores de exercícios ou jogos (são utilizados como preparação, mas não vão para a cena) e trabalhar com objetos relacionais em grupo para criar cenas, que o vocabulário dos integrantes muda com o tempo assim como suas experiências artísticas os fazem crescer como artistas; que nosso comportamento positivo como professores incentiva os alunos a se comportarem assim e que um comportamento negativo pode causar o mesmo. Aprendi que ainda tenho muito o que aprender, mas que já sei muito e posso orientar bem meus alunos e meus companheiros de cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se relaciona com outras áreas do conhecimento em diálogo com as Artes para afirmar que hibridismos culturais e artísticos estão presentes em nossa contemporaneidade e são capazes de diminuir preconceitos ao estimular estudantes e artistas a dialogarem com culturas e Artes híbridas.

Para estes diálogos com hibridismos, um professor ou professora de Arte e mais especificamente de Teatro, deve estar aberto a novas formas de ensino para melhorar seu desempenho para aprendizagem de seus alunos. Possibilidades deveriam ser pensadas, questionadas e experimentadas, já que as teorias criam formas de estar e agir com o mundo e métodos de ensino escolhidos por um professor tem esse impacto para seus alunos. Com certeza podemos lembrar ao menos de um professor ou professora que marcou nosso processo de aprendizagem, ou nos influenciou com suas ideias e métodos de ensino, ou até mesmo nossa maneira de pensar e se expressar.

Ensinar é uma forma grandiosa de possuir poder e sabendo como utiliza-lo podemos ter orgulho de nossas escolhas e desempenho educacional. É preciso ser seletivo, paciente nessa investigação e saber sistematizar seus conhecimentos. É necessário ser criativo, ter iniciativa de buscar algo para melhorar suas práticas, melhorar suas concepções e mostrar possibilidades para descobrir como alcançar uma prática distinta da defasagem citada por Barbosa e Villar. Sabemos que para desenvolver métodos de ensino artisticamente híbridos devemos estar próximos dessas linguagens e praticá-las o quanto pudermos. Essa decisão requer empenho e dedicação e como quase tudo que começamos de novo, precisamos de estudo e interesse em aprender.

O conteúdo desta pesquisa foi executado com a ambição de querer proporcionar aos seus interessados um conhecimento inicial que possa gerar um maior contato com hibridismos artísticos para docentes e discentes de Teatro e espera-se que após sua leitura, ampliem seu potencial em processos artísticos em sala de aula, que dialoguem com nossa contemporaneidade híbrida, atravessando os limites do Teatro tradicional, visando dilatar o entendimento sobre a contundência da Arte em palcos, espaços cênicos e na sala de aula.

O hibridismo faz parte da história como também a aversão aos híbridos, que acontece há muitos séculos como a maioria dos processos que são identificados como

“fora do comum”. Mas deveríamos estar abertos aos desafios de conhecer e respeitar o comum de outras pessoas. Para aqueles que são professores ou serão, abrir-se para experiências artisticamente híbridas pode ativar a criatividade, para adaptar-se a novas formas de lidar com experiências e para executá-las com confiança em si mesmos e nos conhecimentos que se tem sobre os temas.

O psicólogo bielo-russo Lev Vygotsky sugeria a ampliação das ferramentas de trabalho dos professores. Para mim essa ampliação se dá também numa comunicação entre culturas e Artes. As pesquisas de Vygotsky estão entre as mais estudadas pela pedagogia contemporânea, onde destaca a importância do ambiente escolar no processo de desenvolvimento das crianças, acreditando que as pessoas constroem seus aprendizados em contato com a sociedade, onde os cidadãos modificam o ambiente ao seu redor e o ambiente também muda os cidadãos, cada pessoa tem uma experiência pessoal significativa com o ambiente. Os processos de desenvolvimento das crianças são diretamente relacionados a convivência em sociedade e, como dito anteriormente, as Artes possibilitam maneiras de se manter em diálogo de forma criativa com a vida.

O grande problema contra processos artisticamente híbridos pode ser o desinteresse de professoras e professores monodisciplinares, porque o interesse e a abertura para a troca são fundamentais para alimentar a chama de processos artisticamente interdisciplinares. Esta pesquisa está longe da tentativa de resolver problemas de artistas educadores monodisciplinares, mas visa ajudar aqueles que desejem iniciar a construir uma prática híbrida em sala de aula. Não sou a favor de professores polivalentes, mas sim daqueles que estão dispostos a aprender outras linguagens artísticas, outras especializações e trabalhos para melhorar seu desempenho.

Tendo despertado e nutrido o interesse desta pesquisadora em aprender mais sobre outras Artes para trabalhar como artista e professora, esta investigação será continuada também no mestrado desta autora que visa aprofundar a abordagem dos processos e obras artisticamente híbridos como no PÉS. Essa outra etapa espera continuar a nutrir e a embasar conhecimento teórico e prático para que, futuramente, em pretendida pós-graduação seja tentada uma metodologia própria de um ensino artisticamente híbrido em aulas de teatro, com mais conexões entre a Dança e o Teatro com artistas como Pina Bausch e Stanislavski.

Estas minhas interações híbridas entre as Artes e a Educação preencheram a minha necessidade interior de mostrar a importância de interromper pensamentos preconceituosos com culturas e Artes diferentes desde a educação das crianças e que possivelmente as permita se afastarem de vários outros preconceitos e de fazer conexões, porque para mim, quando fazemos conexões aprendemos mais sobre quem somos e o que queremos. Com os artistas do PÉS, quando os vejo fazer conexões por meio do Teatro-dança afirmo que além de aprenderem consigo mesmos, aprendem mais sobre o mundo em que vivemos e como caminhar nele com passadas próprias, criativas e abertas à troca constante por outros conhecimentos e novas conexões.

Acredito no poder que as professoras/professores têm em criar hábitos, alimentar pensamentos críticos aos cidadãos e transformar suas metodologias de ensino para que processos de pensamento e convívio sejam trabalhados de forma indisciplinar ou interdisciplinar para as práticas artísticas e educacionais no Teatro.

Esta pesquisa permitiu que eu pudesse aprimorar meus conhecimentos como arte-educadora e me impulsionou a estudar outras linguagens artísticas. Como professora, com relação aos meus métodos de ensino-aprendizagem, possuo uma base construída segundo minhas experiências e escolhas, mas comprometo-me continuar em transição e acessível a adaptações, como gostaria que muitos dos professores com que tive contato deveriam estar diante de suas disciplinas e alunos.

Levo a direção teatral como outro meio específico e coletivo de aprendizagem. Dirigir artistas também é educa-los e educando, as trocas de conhecimentos com o outro aumentam essas aprendizagens. Há muito o que pesquisar e aprender, mas o principal é manter-se interessado em conversar com o diferente e disposto a se conectar.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Joana Dória de. “Jan Fabre e a construção de um teatro híbrido”. *Sala Preta*, v. 7, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian (orgs). *Interritorialidades: mídias, contexto, educação*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- BURKER, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo (RS): UNISINUS, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Trad. de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. Trad. de Lígia Borges. *Sala Preta*, n. 8, 2008.
- HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma introdução”. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (orgs.). *Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. A nova proposta de ensino do teatro. *Sala Preta*, v. 2, 2002.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Ed. Organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros de Vecchi]. – São Paulo: Summus, 1978.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaif, 2007.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. “Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)”. Tese de Doutorado. Ph.D, Queen Mary College, University of London, 2001.
- RICHTER, Ivone Mendes. “Arte e interculturalidade: possibilidades na educação contemporânea”. In BARBOSA e AMARAL (2008).

- SANTOS, Denise Mônico dos. Espaços híbridos na cidade: Interfaces computacionais para comunidades locais. Tese de doutorado da Universidade de São Paulo (Arquitetura), 2008.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. *A Dramaturgia da Memória no Teatro-dança*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- SÁNCHEZ, José A. *La Escena Moderna*. Madrid - Espanha, 1999.
- SILVEIRA, Walter. “Atuação interdisciplinar na TV: duas experiências”. In: BARBOSA e AMARAL (2008).
- STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Tradução de Pontes de Paula Lima. – 29ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- VALLIN, Béatrice Picon-. “Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico”. Trad. de Verônica Veloso. *Sala Preta*, n. 11, 2011.
- VANI, Andressa Cristina. “A educação do sensível: Saberes educativos que circulam na compreensão do ser humano”. *Unoesc & Ciência - ACHS 4,1* (2013): 7-18.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. – 3 ed. – São Paulo: Summus, 2005.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. “Interdisciplinaridades artísticas”. In: Santana, Arão Paranaguá de (coord.), *Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: UFMA, 2003.
- _____. “Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo”. *Conceição/Conception*. Universidade Estadual de Campinas, vol. 4, n. 2, Dez. 2015.
- _____. “Uma introdução muito rápida ao *Nāṭya-Sāstra*”. Disciplina: Introdução às Técnicas Teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, 2001.

Anexo I

Questionário para os atores do Pés
Pés, Teatro-dança com pessoas com e sem deficiência
Outubro de 2018

Nome Completo:

Deficiência:

- 1- Antes de fazer parte do Pés, o que você buscava?

- 2- Encontrou o que queria ao entrar no grupo? Encontrou outra coisa?

- 3- O que você mais gosta no Pés?

- 4- O que você menos gosta?

- 5- Você gosta do teatro-dança? Por quê? O que te possibilita trabalhar nesta linguagem artística?

6- Por que não só teatro ou só dança?

7- O que o teatro-dança tem que te agrada?

8- O que o teatro-dança mudou em você?

9- O que você acrescentou ao Pés?

10- Como tem sido trabalhar com a Mari Lotti? Como você a vê nesse caminho de artista/pesquisadora/professora?

11- Descreva o Teatro-dança em 3 palavras:

12- Escreva de 1 a 10, o quanto o Teatro-dança te ajudou a fazer outras conexões com o mundo(a), as pessoas(b) e consigo mesmo(c).

a-

b-

c-

Faça um desenho de como você se sente no teatro-dança:

- 6- O que você poderia acrescentar ao grupo?

- 7- Como você poderia auxiliar mais seu filho(a) na busca dessa linguagem/no campo artístico?

- 8- Como você auxilia o grupo hoje?

- 9- O que mais o seu filho(a) poderia mudar?

- 10- Você gosta do teatro-dança? Por quê?

- 11- Por que não só teatro ou só dança?

- 12- O que o teatro-dança tem que te agrada?

- 13- O que o teatro-dança mudou em você?

14- O que você acrescentou ao Pés?

15- Descreva o Teatro-dança em 3 palavras:

16- Escreva de 1 a 10, o quanto o Teatro-dança te ajudou a fazer outras conexões com o mundo(a), as pessoas(b), consigo mesmo(c) e ajudou seu filho(a) a fazer conexões(d):

- a-
- b-
- c-
- d-

17- Faça um desenho de como você se sente ao ver seu filho(a) no teatro-dança: