

REVISTA / MAGAZINE

# ENTRE PATAS

Un espacio para la reflexión sobre Artes Escénicas.  
A space for reflection on Scenic Arts.  
EDICIÓN LANZAMIENTO N° UNO



 IBERESCENA

  
CUTDIJ

 LA RUEDA / TEATRO  
facebook: laruedateatrouuguay

 LA CASA DEL ÁRBOL .UY

*verdanzar*  
verdanzar.blogspot.com

RETRÁ TU EJEMPLAR EN  
**PARISSON**  
LIBROS  
Colonia 1822 Tel. 2 400 07 12

# REVISTA ENTRE PATAS

Un espacio para la reflexión sobre Artes Escénicas CUTDIJ / Centro Uruguayo del Teatro y la Danza para la Infancia y la Juventud

EDICIÓN LANZAMIENTO N° UNO

- 5 Editorial **Entre Patas** (ESPAÑOL)
- 7 Editorial **Entre Patas** (PORTUGUÉS)
- 9 Editorial **Entre Patas** (INGLÉS)
- 11 **La educación por el arte como estrategia**  
de autogestión y de formación artística / Valeria Folini
- 13 **Y para qué hizo esa obra?** / Jennifer Valiente
- 15 **El teatro en el mundo interior del niño** / Paloma Dávila
- 19 **A Educação pela Arte como estratégia**  
de autogestão e de formação artística / Valeria Folini
- 23 **E para que você fez essa obra?** / Jennifer Valiente
- 25 **O Teatro no Mundo interior da Criança** / Paloma Dávila
- 29 **Education through Art as a strategy**  
for autonomy and artistic development / Valeria Folini
- 32 **What on earth did you do that play for?** / Jennifer Valiente
- 35 **Theatre and the inner World of the Child** / Paloma Dávila
- 40 **¿Cómo nos comunicamos con el público**  
infantil y joven, como adultos artistas/creadores?
- 42 **Como nos comunicamos com o público**  
infantil e jovem, como adultos artistas/criadores?
- 44 **How do we communicate with audiences**  
of children and young people, as adult artist and creators?
- 46 **Entrevista:**  
La danza, el arte de poner al cuerpo en juego.  
Uxa Xavier - Brasil por Florencia Delgado
- 50 **Entrevista:**  
A dança, a arte de pôr o corpo em jogo.  
Uxa Xavier - Brasil por Florencia Delgado
- 54 **Interview:**  
Dance - the art of bringing the body into play.  
Uxa Xavier - Brasil by Florencia Delgado

Imagen de tapa:  
Poemas Cinéticos - Compañía Lagartija na Xanela  
San Pablo - Brasil  
Dirección: Uxa Xavier  
Foto: Sílvia Machado

**Dirección General:** Gabriel Macció Pastorini / **Asistencia de Dirección:** Florencia Delgado / **Asesores:** Andrés Valledor, Irene Valledor, Juan Noblia / **Corrección español:** Irene Valledor / **Equipo de Traducción:** Inglés: Eduardo Speranza / Portugués: Marta I. Molina Cabrera, Magali Pedro / **Diseño y Arte:** Roberto Cancro cancrofabbrri@gmail.com / **Redactor Responsable:** Gabriel Macció Pastorini / macciopastorini@gmail.com / móvil: 099224146 / Las Violetas 708 CP 12900 Montevideo-Uruguay / **Contactos:** CUTDIJ cutdij@gmail.com / cutdij.wordpress.com / CUTDIJ es miembro de ASSITEJ Internacional / **Colaboran:** ProArte, La Rueda Teatro, ENREDANZA y la Red Iberoamericana de Teatro para Niños y Jóvenes.

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

Aquí continuamos con nuestra propuesta de intercambio y confrontación de experiencias. Abrir un espacio para que los hacedores de las artes escénicas para público infantil y juvenil podamos exponer conceptos, búsquedas, sistematizaciones, certezas y dudas, es nuestra intención.

En el presente número hemos retomado un tema disparador, que habíamos planteado en el 2011 en nuestra segunda mesa de reflexión desarrollada en el contexto del II Festival Internacional de Artes Escénicas de Uruguay FIDAE: "Infancia y adolescencia en la sociedad contemporánea ¿qué tienen el Teatro y la Danza para decir?". En esta oportunidad son otras las voces y las experiencias que aportan miradas diversas y particulares, desde realidades y coyunturas propias que nos permiten identificarnos, reconocer y visualizar la diversidad de nuestra región y nuestro continente. Reflexiones desde experiencias que se vienen desarrollando en Argentina, Ecuador, El Salvador, Brasil y Uruguay nos abren la puerta al hecho de pensarnos desde enfoques diversos.

Es así que, entre otras, desde Argentina, Valeria Folini, nos propone observar el trabajo de los hacedores teatrales como albañiles, invitándonos a pensar con qué materia trabajamos y cómo la moldeamos. De la misma forma desde El Salvador, Jennifer Valiente, nos plantea reconocer el contexto social y educativo con el cual convivimos, para desde ese lugar pensar la diversidad de nuestro continente y las estrategias de nuestro arte para generar acciones fértiles y de aporte. Y es Uxa Xavier, desde Brasil, quien nos invita a observar y analizar el comportamiento corporal de los alumnos –niños y niñas- y la mirada que al respecto tenemos los adultos.

Propuestas, planteos, invitaciones que atraviesan a las artes escénicas, aportando aires particulares para que las mismas sigan oxigenándose y nutriéndose. Palabras y experiencias que confirman una vez más la necesidad de incluir el análisis y el pensamiento en la realidad actual de las artes escénicas para público infantil y juvenil.

**Gabriel Macció Pastorini**  
Director General de ENTRE PATAS.



Festival ENREDANZA - Encuentro de Escuelas y Grupos Comunitarios / Foto: Flor Antia



A todo vapor - Compañía Duggandanza - Argentina / Foto: Flor Antía

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

Aqui continuamos com nossa proposta de intercâmbio e de confrontação de experiências. Nossa intenção é abrir um espaço para que nós, os fazedores das artes cênicas para o público infantil e juvenil, possamos expor conceitos, buscas, sistematizações, certezas e dúvidas.

No presente número, retomamos um tema disparador que havíamos proposto em 2011, em nossa segunda mesa de reflexão desenvolvida no contexto do II Festival Internacional de Artes Cênicas do Uruguai - FIDAE: “Infância e adolescência na sociedade contemporânea: o que o Teatro e a Dança têm a dizer?” Nesta oportunidade são outras as vozes e as experiências que contribuem com olhares diversos e particulares, partindo de realidades e conjunturas próprias e permitindo que nos identifiquemos, reconheçamos e visualizemos a diversidade da nossa região e do nosso continente. Reflexões sobre experiências que estão sendo desenvolvidas na Argentina, no Equador, em El Salvador, no Brasil e no Uruguai nos abrem as portas para o fato de pensar em nós mesmos a partir de diferentes enfoques.

Assim, entre outras, Valeria Folini, da Argentina, traz a proposta de observar o trabalho dos fazedores de teatro como pedreiros, convidando-nos a pensar com que matéria trabalhamos e como lhe damos forma. Do mesmo modo, de El Salvador, Jennifer Valiente propõe reconhecer o contexto social e educativo com o qual convivemos para, a partir desse lugar, pensar a diversidade do nosso continente e as estratégias da nossa arte para gerar ações férteis e de colaborativas. E é Uxa Xavier, do Brasil, que nos convida a observar e analisar o comportamento corporal dos alunos –meninos e meninas – e o olhar que nós, adultos, temos a respeito.

Propostas, questionamentos, convites que atravessam a artes cênicas, dando ares particulares para que as mesmas continuem recebendo oxigenação e nutrição. Palavras e experiências que confirmam, mais uma vez, a necessidade de incluir a análise e o pensamento na realidade atual das artes cênicas para o público infantil e juvenil.

**Gabriel Macció Pastorini**

Diretor General de ENTRE PATAS.



Provocaciones / Uruguay - Ciclo Verdanzar Foto: Tunda Prada

## EDITORIAL / ENTRE PATAS

Once again, we offer a forum for discussion, exchange and comparison of experiences. Our aim is to provide an open space where creators in the performing arts for children and young people can present their ideas and share their explorations, systematic analyses, achievements and uncertainties.

In this issue we return to a theme we raised in 2011, in our round table at the Second International Festival for Performing Arts (FIDAE) hosted by Uruguay: "Childhood and Adolescence in Contemporary Society: What do Theatre and Dance have to say?" This time, different voices and experiences contribute their diverse and unique viewpoints, from their particular contexts and circumstances, allowing us to identify, recognize and visualize the diversity of our region and our continent. These reflections are based on experiences of performing arts for children being carried out in Argentina, Ecuador, El Salvador, Brazil and Uruguay, and provide different conceptual approaches to our arts.

From Argentina, Valeria Folini invites us to compare the work of drama creators to that of a house builder, and to consider what material we work with and how we shape it. From El Salvador, Jennifer Valiente recommends studying the social and educational context in which we live, and using it as the basis for conceptualizing the diversity of our continent and the strategies of our art to generate fruitful, positive actions. And Uxa Xavier, from Brazil, invites us to observe and analyze the body language of schoolchildren, and the perceptions of it that we have as adults.

These proposals, considerations and invitations span all the performing arts, contributing fresh air to oxygenate and nourish them. They are words and experiences that confirm, once again, the need for analysis and critical thinking in the present reality of performing arts for audiences of children and young people.

**Gabriel Macció Pastorini**  
Director General de Entre patas



Piedra Libre - Argentina - Enredanza / Foto: Flor Antía

## La educación por el arte como estrategia de autogestión y de formación artística.

Valeria Folini

Actriz y directora de Teatro del Bardo

Durante mucho tiempo la labor educativa orientó todos sus esfuerzos hacia el desarrollo de capacidades y conocimientos de índole prioritariamente intelectual y racional; y el desarrollo de las expresiones artísticas quedó –salvo en casos aislados–, relegado a un segundo plano en el trabajo del aula. Por supuesto, esta noción excesivamente racionalista del ser humano, no es patrimonio exclusivo de la comunidad educativa: estas valorizaciones se deben, en parte, a que a partir de la modernidad, la visión del hombre y del arte que presentó la sociedad occidental, estuvo fuertemente impregnada por el pensamiento positivista (asumiendo ante el conocimiento una actitud científicista).

A mediados del siglo XX, otras ideas en materia educativa comenzaban a circular fuertemente en ámbitos pedagógicos: la “Educación por el Arte”, formulada en primera instancia por Herbert Read que propone acercarles a los individuos los lenguajes de las disciplinas artísticas que les permitan nuevos y distintos modos de comunicación y expresión, desarrollando las competencias individuales interrelacionadas con lo social, a través de la sensibilización, la experimentación, la imaginación, y la creatividad. La tesis de Platón, que desarrolla Herbert Read, es que el arte debe ser la base de la educación. Esta tesis, según el autor, ha sido mal comprendida porque no estaba claro qué entendía Platón por arte y por la incertidumbre acerca de la finalidad de la educación.

La Educación por el Arte invita a todas las personas a participar de los espacios de producción artística. El propósito no es la excelencia, sino que todos alcancen a vivenciar el arte. Se propone ayudar a las personas a pensarse a sí mismas como seres humanos íntegros, aportando al desarrollo de los aspectos sensibles y emocionales de la personalidad, sin desmedro de los aspectos racionales.

Para hablar de Educación por el Arte es necesario hacer una diferencia clara y muy importante entre este concepto y el de Educación Artística.

La Educación Artística supone la separación entre lo “intelectivo” y lo “artístico”. A su vez, toma lo artístico, como un área reservada para aquellas personas con dotes, sensibilidad y talento especiales, y esto contribuye a restringir el arte sólo a un grupo de personas. La activi-

dad corporal ha sido totalmente descuidada en favor de la inteligencia, parcelando, separando y sectorizando las áreas del desarrollo de las personas.

La Educación por el Arte, no hace separaciones entre las distintas áreas del desarrollo de un ser humano, por el contrario enfatiza la integración de lo artístico en la educación en general, entendiendo el arte, más allá de su especificidad, como un medio de expresión y de auto identificación de una personalidad. El concepto parte de una concepción integradora del ser humano, al que concibe en una permanente relación dinámica con su medio. Es el medio o entorno, el que favorece u obstaculiza las tendencias activas de la persona, y es por eso que en la educación por el arte las personas, resuelven actuando, y es en su experiencia, a través de los distintos lenguajes del arte, en donde obtienen el verdadero aprendizaje.

El Equipo de Educación por el Arte, que tiene sus orígenes, en el año 1993 en el grupo Viajeros, dirigido por Daniel Misses, se radica en la Provincia de Entre Ríos, en el año 1999, y se convierte en un proyecto impulsado por Teatro del Bardo.

Nuestro oficio es viejo como el mundo. Hacemos teatro. Arte vapuleado, arcaico, en desuso, que busca su sentido mientras construye su público. Constituyendo nuestro destinatario, constituimos también nuestro quehacer.

La escuela es una grieta. Es una herida en la sociedad: su síntesis y su imagen repetida hasta el infinito. Pero en este doble juego de expansión y contracción, sensibiliza sus mecanismos, hasta el límite de necesitar el teatro.

Construir una profesión. Construir una casa.

Si en un campo extremadamente rico y diverso (como es el mapa de los públicos posibles de un espectáculo), un albañil quisiera construir su obra, debería en principio demarcar el lote sobre el que va a trabajar. Medir de dónde hasta dónde. Dentro del lote, todo; fuera del lote, nada. Menuda labor, para un hacedor de teatro, definir cuál es el “lote” del público sobre el que construirá su “casa”. Para Teatro del Bardo, albañiles primerizos, ése fue el primer paso. Elegimos el “lote” compuesto por la comunidad educativa: alumnos - docentes - directivos de una escuela. Luego de demarcar el terreno y cercarlo, nuestro albañil procede a alisar el lote, a intentar comprenderlo en su extensión, y a hacerlo uniforme para sus propósitos. Nuestro “alisado” consistió en intentar responder a las siguientes preguntas: ¿qué utilidad puede tener para esa comunidad específica nuestro teatro?, ¿qué implicancias pedagógicas puede desatar una obra de teatro en el contexto de una institución educativa?, ¿cómo generar en el “otro” la necesidad de nosotros?

Es cierto que en el caso del albañil el alisado es anterior a la construcción; y en nuestro caso, alisado - construcción constituyen un núcleo interactivo que se automodifica y resignifica constantemente.

A partir de la contemplación del terrenito cercado y ali-

sado, comienza para el constructor el primer desafío. ¿Hacia dónde orientar la casa? ¿Cuántas habitaciones tendrá? ¿Será de una planta o de dos? ¿Cómo aprovechar óptimamente el espacio?

El teatrista se enfrenta en esta etapa a una difícil decisión: ¿qué historia contar? ¿para qué?

Y este momento, que es para ambos constructores, de una gran responsabilidad y libertad creativa, no se atraviesa sin angustias y temores. Así que, luego de muchos titubeos, queda decidido que haremos dos habitaciones grandes y una pequeña, con la puerta principal hacia el norte. O bien, que adaptaremos una tragedia griega para que sea disfrutada por un público adolescente.

El albañil, dotado de su oficio, calcula la profundidad de los pozos y la cantidad de cemento. Los actores y el director, calculan las escenas que contarán aquella historia, e intentan crear una estructura firme y fija que sirva de cimiento. Porque la realización del espectáculo es sólo el inicio, el cimientado sobre el que se va a apoyar la experiencia de confrontación. El hecho teatral excede a la obra. El hecho teatral es obra y contexto. Es el pasado que dialoga con el aquí y ahora.

Construimos, entonces, el cimiento - espectáculo. Y en ese momento comienza la construcción de las paredes - experiencias que nos delimitaron, y que constituyeron nuestra casa. Imaginemos el evento: un patio de escuela, tal vez doscientos niños o adolescentes, diez o doce docentes, sentados los unos en el piso, los otros en sillas de fórmica, un grupo de actores, una obra de teatro.

Primera pared de experiencia: no poseemos el espacio físico, ni el tiempo necesario para colocar una escenografía convencional. No hay techo de donde colgar, no hay luces que ayuden a crear climas ni espacios. Decidimos entonces que debemos dejar de lado la idea de escenografía, y la obra debe ser reconstruida pensando en un espacio vacío. Pero, ¿cómo construir un espacio extra - cotidiano en el espacio cotidiano de un patio?

Segunda pared de experiencia: debido a la relación cantidad de tiempo - rédito económico del trabajo en las escuelas, no es posible que el grupo se presente con más de tres actores. Compactamos el elenco de cada espectáculo a tres integrantes que se dividen los roles de actor - director - dramaturgo. Esta decisión grupal nos impuso tener que resolver un desafío estético. ¿Cómo hacer para que tres actores-directores-dramaturgos - puedan contar una historia que fue escrita para ser representada por cinco, seis, siete personas? Comenzamos a trabajar sobre una técnica de “doblaje” de personajes que definiría - a partir de entonces - gran parte de nuestra estética.

Tercera pared de experiencia: el público no alcanza a escuchar la totalidad del texto. El patio es grande, disperso, no posee ninguna cualidad acústica. Decidimos que trabajaremos sin amplificación de la voz. Parece una medida ilógica e impropia, pero es un puente hacia la reescritura de nuestras obras. Aparecen versiones más condensadas y poéticas, pero a la vez más claras. Las

obras ganan así una densidad conceptual, que permite que un chico de seis años y una docente de treinta y cinco, pudieran hacer una lectura que les interesase: los dos al unísono, frente al mismo evento.

Cuarta pared de experiencia: los espectadores ubicados en las últimas filas, no alcanzan a percibir las expresiones de los actores. Leemos entonces que la sede del montaje de un espectáculo, no se encuentra en el escenario, sino en la cabeza del espectador. Y esta lectura, nos dio la licencia de romper con una estructura de diálogos dichos a los ojos del otro actor, y abrir la mirada hacia el público, sin perder por esto, conflictividad dramática. Y ganando así, proyección en la emisión de la voz y amplificación de acciones y gestos.

Durante más de dieciocho años, - devenidos en actores a través de la experiencia - representamos espectáculos en escuelas, en patios de escuelas, en descampados de la experiencia teatral. Construimos la casa de las dos puertas: una estructura a través de la cual transitar y habitar el oficio. La casa resiste los embates del tiempo, soporta las borrascas, se entromete con la realidad; y puede hacer que conviva Antígona con una secretaria que atraviesa el espacio escénico al grito de: - ¡Margarita, teléfono!

Pero una casa no sólo está constituida por techos y paredes. Porque habitar el tiempo no es sólo refugiarse de la intemperie y las estaciones. Por eso las aberturas son tan importantes como los cimientos. Las ventanas, los balcones, las puertas y los ventilucos nos permiten - dentro de un área de nuestro trabajo tantas veces desvalorizado, como es el trabajo en las escuelas - imaginar nuevas teatralidades, construir un lenguaje, avizorar otras fronteras y recibir - sin intermediarios y sin que se corte la cadena de reacciones - la potente, siempre impactante y vital respuesta directa de esos espectadores que emergen (furiosos, desamparados) desde las oscuridades, hasta nuestros ojos y nuestras acciones.

<sup>1</sup>Read, Herbert : Poeta inglés , considerado como un importante agente en materia de Historia y Filosofía del Arte, ha derivado sus estudios hacia otros campos como el de la Educación , la Sociología y la Historia de la Cultura. En su libro "Educación por el Arte" (1969) su tesis se basa en vivificar la formulada por primera vez por Platón que promueve la idea de que el arte debe ser la base de la educación. Para ello se dedica a aclarar conceptos fundamentales: Educación y Arte y la relación de ambos con la formación del hombre. Ros, Nora "El lenguaje artístico, la educación y la creación" Revista Iberoamericana de Educación (ISSN: 1681 -5653) Fecha de publicación: 10/07/2004

## Y para qué hizo esa obra?

Jennifer Valiente<sup>2</sup>

Artista escénica y escritora.

Una profesora que no entendía por qué estábamos promoviendo el montaje de una pieza teatral que no aparece en el programa de estudios de Lenguaje y Literatura, tampoco entendía por qué queríamos que ella permitiera que sus alumnos “perdieran tiempo” en asistir a una presentación teatral en la que después de terminar no se contestaba un cuestionario de diez preguntas sobre la obra, me preguntó: ¿Y no tiene nada del programa?

En nuestro tiempo, la pertinencia de ejecutar una actividad o trabajo, o elaborar un objeto está directamente relacionada con el retorno económico que supondrá dicha actividad o con cuál será su uso ¿cubrirá sus costos y generará ganancias? ¿Para qué servirá?

Debe ser por eso que cada vez utilizamos menos tiempo en contemplar los atardeceres o juntarnos con alguien para charlar un par de horas sobre cómo va la vida, es decir, tomamos muy poco tiempo para compartir nuestra humanidad. Si haces algo, cualquier cosa, ese algo debe tener un retorno utilitario, la experiencia de contemplación y goce estético nos resulta cada vez más desconocida dentro del torbellino de la sobrevivencia cotidiana.

El sentido de humanidad, en uno de los significados que da la RAE: sensibilidad, compasión de las desgracias de nuestros semejantes, es uno de los sentidos más presentes en el Teatro. Ya sea para reírnos de nuestras debilidades a través de la comedia o para ejercitar la empatía con las peripecias que atraviesan los personajes o para lograr la catarsis (la purificación, liberación o transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda), el Teatro nos devuelve nuestro sentido de humanidad, adormecido por el cotidiano de relojes, transportes, números, noticias y anuncios comerciales.

Pero volvamos a la pregunta que generó en mí la necesidad de responder, quizás únicamente por lo mismo que se responde a algo tan artero como ¿Y por qué te has enamorado de él o ella? Y uno comienza a enumerar las gracias del susodicho o susodicha sin estar muy seguro de si el otro comprenderá las razones. Aquí vamos.

La pieza en cuestión era una adaptación de mi autoría sobre El Quijote, dirigida a niños y adolescentes del in-

terior de mi país, El Salvador, donde la gran mayoría no ha visitado un teatro, porque únicamente hay teatro en cuatro cabeceras departamentales de los catorce departamentos que conforman el país.

Cuando nos dispusimos al trabajo de montaje sabíamos que no era una pieza que apareciera en los programas de Lenguaje y Literatura. Si así hubiera sido, podría haber ayudado a que un profesor rompiera el miedo a incluir actividades no programadas en su aula y permitiera que los chicos y chicas adquirieran nuevas y diferentes experiencias de la realidad y su interpretación. Una escuela también debería servir para eso ¿no? Pero no queríamos que fuera una pieza del programa, lo hicimos a propósito. Nos parece una discriminación que niños y niñas puedan ir a ver teatro sólo cuando es una actividad curricular. ¿O acaso los adultos van al teatro porque ganan puntos en su trabajo? ¿Les entregan un cuestionario para que respondan quién es el personaje principal en lugar de si les gustó o no la obra? Aquí necesitamos hacer un alto: no tenemos nada en contra del teatro como herramienta pedagógica, sin embargo, esta vez lo que queríamos era que la única herramienta a utilizar por nuestro joven público fuera la imaginación. Planteamos la obra de manera que pudiera ser presentada en espacios no convencionales: parques, canchas, calles, casas, espacios que invadimos y transformamos por un par de horas en escenarios, espacios que se vuelven teatro. Esto nos exigió desechar algunas convenciones como la Cuarta Pared e incorporar lenguajes, como los del circo y los de los juglares y titiriteros ambulantes que nos antecedieron en plazas y calles. El experimento resultó en una de las dos piezas más viajeras dentro de nuestro repertorio, que desde 2006 mete sus tiliches en un baúl y agarra viaje: en un lugar de La Mancha.

El montaje es un tributo a uno de los más grandes imaginadores de la literatura en español y a sus imaginadas aventuras en defensa de valores que a veces nos parecen imaginarios y permítanme cambiar la pregunta, no ¿para qué? sino ¿por qué? Porque creemos que el Teatro montado en un espacio público para nuevos auditorios es un espectacular ejercicio de convivencia ciudadana, que asiste al niño y a la niña en el ejercicio de la escucha y de la participación activa, de la generación de opinión a través de la memoria y el pensamiento crítico, en el desarrollo de la atención, sensibilidad y empatía, pero que además nos devuelve a ese instante de contemplación y goce estético que nos permite acordarnos de nuestra humanidad. ¿Y no son estas cosas las que necesitamos hoy, cuando nos quejamos de la violencia y la falta de sensibilidad en nuestras sociedades?

Mi país se tarda en pasar del estado de violencia y muer-

te constante a un estado donde sus habitantes puedan sentir que su derecho a la vida y demás libertades, son respetados y salvaguardados. Vivir en estado constante de peligro y sobrevivencia produce un acentuado estrés, y claro, reacciones violentas que suman al problema. En este estado de cosas, un poco de normalidad es mucho: poder ocupar el espacio público por la tarde, que jóvenes de distintos centros escolares puedan convivir en un mismo espacio sin desconfianza o inseguridad, poder reír a carcajada limpia, gritar opiniones y advertencias a los personajes de la obra, pasar un buen rato, son cosas que pueden parecer pequeñas pero que son importantes para niños y adolescentes de comunidades sub urbanas empobrecidas, que no tienen acceso más que a la carga diaria de violencia de los noticieros y programas enlatados, mientras se quedan encerrados bajo llave en sus casas esperando que sus madres, único sostén del hogar, vuelvan del trabajo. En este ambiente escuchar sobre imaginación, cambio, lealtad, solidaridad, libros, aventuras y revoluciones es definitivamente escuchar sobre otros mundos y prepararse para la batalla contra molinos de viento.

Entonces, ¿para qué hicimos esta obra para la infancia? Para poder generar un espacio de encuentro desde donde mostrar nuevas y diferentes experiencias de la realidad, diferentes formas de convivir y estar, para que nuestro joven público pueda disfrutar con curiosidad y asombro el resultado de un proceso en el que nosotros también como creadores, disfrutamos sumergiéndonos en la curiosidad y el asombro del escenario.

<sup>3</sup>Ha participado en diversas experiencias escénicas y de cine en Centroamérica, ha sido publicada en diversas colecciones nacionales. En 2005 funda el TíET, siendo su directora artística hasta la fecha. Actualmente es también directora del Teatro Nacional de San Salvador y parte del Comité Editorial de Suplemento 3000 en periódico Co Latino.



## El teatro en el mundo interior del niño<sup>3</sup>

Paloma Dávila

Actriz - investigadora

...No recuerdo exactamente cuándo fue que vi la primera obra de teatro en mi vida, creo que tenía alrededor de 5 o 6 años. Mi primera experiencia sucedió en un pequeño auditorio adecuado por los artistas para poder realizar espectáculos teatrales. Sin embargo, para mí, esa pequeña sala, en ese momento, era el teatro más hermoso del mundo: el antiguo teatro de la UNP (Unión Nacional de Periodistas).

Me acuerdo con tanta claridad de cada detalle, incluso de las calles que tomamos para ver esa obra. Como era niña no sabía cómo se llamaban las calles, ahora sé que este teatro está a un costado de la Av. NN.UU. Recuerdo las cortinas negras, la gente en el hall del edificio, las gradas de madera, el olor a telones, no existía puerta, en su lugar estaban los telones negros colgados... y yo...yo me moría por saber qué había detrás de esos telones. Luego la fila para entrar. Íbamos a ver una obra La rana sabia, en la que la protagonista era la rana sabia obviamente. Muchos niños y niñas nos sentamos muy cerca del teatrino, sobre la alfombra, los adultos, los papás y mamás estaban en las butacas atrás de nosotros. Realmente no recuerdo la historia en sí, pero retengo en mi memoria los colores, los sonidos, las voces, las risas de los otros niños y la mía. Mientras transcurría la función yo sólo pensaba una cosa: "que nunca acabe, que nunca acabe", pero la función acabó...recuerdo en mi imaginario sensorial muchos sentimientos encontrados: alegría (me había divertido mucho)... rabia (la función terminó, aunque yo no quería), recuerdo que muchos niños se levantaron y fueron a ver tras el teatrino a los artistas, yo no, me quede sentada con todos mis sentimientos encontrados, triste de que la función hubiera terminado, en el fondo sabía que esto sucedería, también sabía que tras el teatrino había gente como mi papá y mamá que hacían que todo sucediera, pero no fui a ver, quería quedarme con aquella sensación de que todo era real, verdad, cierto... Esta grata experiencia fue la primera que hizo que ame tanto el teatro y al mismo tiempo que lo odie con la misma intensidad -como bien ya lo dijo Artaud.- Hace poco fui a este edificio, creo que al teatro lo han cerrado. Ahora me pareció pequeñito, ya no se ven las cortinas negras desde el hall... o tal vez el teatro no ha cambiado, quizá a veces nuestro ojos de adulto ya no se sorprenden con tanta facilidad, quizá nuestros ojos de adulto son simples y no perciben aquellos detalles que habitan encubiertamente en los teatros, las cortinas, el tablado, las butacas, el hall, los sonidos, los colores, la música...

Desde este espacio, el espacio de los detalles, parto hacia

la concepción artística pensada y concebida para la infancia. Para muchos, los detalles son insignificantes, en especial para el practicismo y el vértigo del mundo moderno. En el mundo de los detalles pienso en los cientos de percepciones de un niño con la experiencia teatral, pienso en su estadio de desarrollo, en la edad, en los temas, en los lenguajes escénicos, en la entrada al teatro, en el recibimiento, en el camino que recorrió para venir, en sus padres, también en su escuela, en su entorno, en la altura de la butaca, en la comodidad del lavabo del baño, en quién lo acompaña, si es su familia o quizá su profesora, su tía, su abuela, pienso en la música ambiental, el volumen de ésta, en la espera antes de la función, en la importancia de la puntualidad, en qué pasa después de la función, en el recuerdo... etc. Cada tema nos involucra con aquellos otros temas que corresponden en muchos casos a otras disciplinas, como la psicología, la antropología, la educación, la literatura, la sociología etc. Temas quizá alejados de la creación escénica, pero que se entrelazan en ella irremediamente en el momento en que el teatro como expresión creadora se plantea ser teatro para niños.

Efectivamente pensar la creación para este público nos ubica a los creadores en un espacio poco percibido y poco profundizado que es este mundo interior del espectador niño.

Desde la creación concibo este mundo interior del espectador niño, desde la experiencia y percepción del hecho escénico en su ser, ¿qué quiero decir? ¿qué contar? ¿qué provocar? y cómo este alimento va a ser digerido por el niño, ya sea deliciosa y nutritivamente o por el contrario causar cólico e indigestión. Entonces me acerco cada vez más a la interioridad de mi espectador y desde mi interior, a la creación y preparación del hecho escénico. Así, hasta lograr percibir que mi sentimiento empatiza, se une, se entrelaza en algún momento con la interioridad y el sentimiento del otro, de mi pequeño espectador y pienso: hay un lugar interior que todos deberíamos conservar, un espacio de paz, de quietud, de sentimiento de Estar Bien y conformes pese a lo que afuera suceda. Este espacio interior es nuestro refugio principalmente en los momentos de incertidumbre, de angustia o soledad.

Todos debíamos poder encontrar con facilidad este espacio, para poder allí refugiarnos en su paz y seguridad en los momentos difíciles. Sin embargo, lo que a menudo se siente es un gran vacío. Un angustioso e intolerable vacío del que desesperadamente se quiere huir. Es así que no pudiendo encontrar el recogimiento interior se busca aplacar por medios externos lo que no proviene de adentro. Los alimentos dulces, como golosinas, la TV, los ruidos y sonidos constantes son los mejores aliados para evitar sentirse a sí mismo. Se quiere lograr por lo menos por un instante la sensación de armonía física y anímica que no se presenta sin estos sedativos.



Sabemos también que muchas de las carencias sentidas en la adultez tienen raíz en la niñez, de ahí la importancia de ocuparnos de los niños, de acompañar sus procesos y de conocer sus necesidades auténticas.

Rudolf Steiner, el creador de la Antroposofía, ha descubierto que el ser humano posee doce cualidades a las que denominó Sentidos -Doce Sentidos-. Me referiré a uno de los sentidos fundamentales: lo que Rudolf Steiner llamó el "Sentido de la Vida" o el "Sentido de Plenitud o Bienestar".

El "Sentido de la Vida" tiene una meta primordial: comunicar la sensación de estar bien. Este sentido de la vida es uno de los sentidos fundamentales, precisamente porque comunica al niño lo más sensible: cómo me siento y cómo es el mundo conmigo.

En este lugar el niño podrá encontrarse en paz con su cuerpo y con su espíritu. Rudolf Steiner llamó a este estado "sentirse bien interiormente" como "integridad", y es este lugar el que buscamos desesperadamente cuando somos adultos. Es a este lugar donde queremos volver cada vez que sucede algo disonante. Y he aquí que este lugar interior es el que se construye y está marcado profundamente por la presencia y el cuidado de los adultos.

Hoy en día vemos a los niños reaccionar desmedidamente ante todo. Los vemos alterarse fácilmente, los vemos ir y venir con sus emociones a flor de piel.

Hay una parte del niño que está sin control y que reacciona con facilidad.

Si el niño se siente como una integridad armónica, se siente entero internamente, su cuerpo y su espíritu estarán capacitados para no quebrantarse ante diversas afecciones. Más sencillamente, si el interior del niño está bien, está contenido, conoce lo que es la quietud, sabe lo que es la calma, no será vulnerable frente a cualquier hecho.

Hoy sin embargo nos encontramos ante niños absolutamente vulnerables a cualquier estímulo, niños con una muy baja tolerancia, ¿cómo podemos pedirles a estos niños que permanezcan quietos, que no griten, que estén tranquilos, si en muchos casos no conocen ese estado? Lamentablemente a menudo les es más familiar la desarmonía que la armonía.

Contención y cuidado es lo que necesitan, y no se trata sólo del cuidado corporal, sino también anímico y espiritual, con dedicación sincera, respeto y con verdadera participación interna por parte del adulto. Si el niño recibe este amor a través del cuidado del entorno, si puede conocer lo que es estar tranquilo pero feliz, experimentará la felicidad en su ser, la felicidad del mundo y este registro le quedará guardado para toda su vida.

La actividad escénica debe ser parte de este entorno de bienestar y no sólo esto, debe provocar en el niño es-

pectador ese espacio referencial a través de la identificación con las vivencias de las historias y personajes. La experiencia teatral integral debe ser la herramienta que facilite en el niño el encuentro con las significaciones complejas de la vida, que den el sentido de lo simbólico. El arte teatral, en su sencillez más pura, debe ser en la vida de un niño una de las experiencias que los adultos debiéramos brindar. Si queremos como creadores acercarnos responsablemente con nuestro arte a este público es imperante pensar y reflexionar pero no desde la expectativa que como adultos nos hagamos de los niños, ni desde la elaboración de condicionamientos, esperando algo por algo.

Es desde esta matriz que concibo las manifestaciones artísticas para la infancia, y en este gran campo, quiero pensar en propuestas artísticas respetuosas que miren a los niños y niñas como espectadores capaces de tener sus propias percepciones, que se propongan como espacios del despertar de la sensibilidad, no a través de la didáctica simplista, la enseñanza moralista, la ternura cursi y chocha, o peor aún de la animación condicionada, sino como campos de expresión poética, investigativa, que se acerque al mundo interior del niño desde la lúdica poética y creadora que tanta falta le hace al teatro para niños, -salvo honrosas excepciones-. Sólo así el arte dedicado a la infancia será percibido por la población y en el sector artístico como un arte mayor y no como un arte menor, en el que el trabajo no requiere de mayor dificultad y que cualquier cosita vale. Nada más alejado de la realidad.

Pensar la creación en la interioridad del niño es pensar en una creación que no estafe al niño con historias huecas y vacías, sino que éstas estén cargadas de un sentido profundo y lleno de significado para él y su estadio de desarrollo. La fábula, el desarrollo de la historia ha de llamar la atención, divertir, excitar la curiosidad, ha de estimular su imaginación, ayudarlo a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones, ha de estar a tono con sus ansiedades y aspiraciones, dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto, dar la oportunidad a través de la trama de que el niño pueda comprenderse a sí mismo en este mundo complejo, precisamente porque a menudo su vida misma le desconcierta. Al respecto el Dr. Bruno Bettelheim, menciona un aspecto interesante sobre la necesidad del niño de tener acceso a historias y cuentos de hadas: "Las historias deben ayudar al niño a que extraiga un sentido coherente del tumulto de sus sentimientos, necesita de ideas para poner orden en su casa interior, no necesita una educación moral que le trasmite sutilmente las ventajas de una conducta moral a través de conceptos éticos abstractos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y por ello lleno de significado para él". Sobre los cuentos Shiller, el poeta alemán decía: "El sentido más profundo reside en los cuentos de hadas que me contaron en mi infancia, más que en la realidad que la vida

me ha enseñado". Hoy este trabajo de pensar en la interioridad del espectador poco a poco va tomando fuerza y en ciertos lugares del mundo estas reflexiones se van concretizando, promoviendo protocolos para las presentaciones de teatro infantil y juvenil, en las que se recogen con especial énfasis estas características particulares del trabajo especializado para nuestros pequeños espectadores, a las cuales se adhieren las compañías teatrales que trabajan para este público.

Más a la vez que surgen propuestas, la actividad teatral para la infancia avanza contracorriente en su afán por procurar espacios para los niños y niñas en su agenda creadora. Va contracorriente porque aún no logra empatar con el sistema educativo, siempre atravesado por crisis, y porque en especial en América Latina no se logran establecer procesos sostenidos que promuevan esta actividad con toda la rigurosidad del caso, y por que los mismos grupos degeneran esta tarea al ser absorbidos por la mediatez, en una carrera por hacer del teatro una herramienta más, no de la creación artística, sino del espectáculo, con el consecuente efecto de banalizar la experiencia artística. Porque el arte, -el buen arte- en su extensión más noble, tiene la gran virtud de dignificar al ser humano, de crearlo sensible, inteligente, capaz, reflexivo. Nos salva de la marginación, nos eleva y en su sencillez más profunda irremediablemente nos humaniza. Por eso no comulgo con el arte usado como detalle decorativo, discurso educativo o relleno de fiesta infantil, porque es ahí cuando deja de ser arte, para pasar a ser cualquier cosa...y en esa cualquier cosa los adultos con nuestra soberbia y "superioridad" incluimos también a los niños y niñas como parte del decorado y por ende parte de la marginación.

Considero que nuestras sociedades están aún lejos de tomar el pulso a la enorme riqueza que el teatro aporta al mundo interior del niño. El sistema y sus especialistas cada vez promueven más y más un discurso elaborado sin tomar en cuenta verdaderamente las necesidades de los niños o los jóvenes. Basado en las expectativas de la conveniencia del sistema, es decir: qué es lo que mejor se vende, incluyendo, claro está, la venta del pensamiento, de la estética, del contenido...todo está en venta.

Hace poco en una entrevista que se hiciera a Paco Paricio, director de la Compañía Española Los titiriteros de Binéfar mencionaba: "Un niño cuando se enfrenta a un ordenador ya sabe lo que puede hacer con él, más en el teatro vive constantemente en una lucha interna por el significado, construye y deconstruye sus propias apreciaciones, las arma y desarma, se imagina otras realidades... el teatro brinda la experiencia sencilla de la vida en un mundo lleno de complejidades..."

Ecós - Uruguay - Festival Guaguaz de maíz Ecuador / Foto: Erick Diniz



¿Cómo se presenta la experiencia teatral?

En la acción escénica todo se paraliza, los sentidos se agudizan, más aún si ésta se ejecuta en una sala preparada, (como un teatro) todo, absolutamente todo lo que sucede, la mínima acción es percibida como un primer plano, nada se escapa a la vista del espectador, de ahí que el esfuerzo por trabajar en los detalles se hace vital. Creo que este es el reto más grande que tenemos los creadores, los artistas, los grupos teatrales, el lograr trasladar el discurso a la tablas. Sin duda esta labor demanda de un trabajo quijotesco, pero sobre todo, sostenido. También abierto, cuidadoso, matemático, ético, buscando como dije anteriormente empatar con la naturaleza del niño: cambiante, lúdica, creativa, vital. Que busque siempre la poética teatral, para que nuestras propuestas estén cargadas de teatralidad y llenas de significado para el niño, en las cuales sus sentimientos sean los protagonistas de nuestras historias.

Así el teatro puede ser una de las experiencias más agradables durante la infancia y también, claro está, en nuestra edad adulta, porque el arte tiene implícitas muchas cosas, y una de las que más sobresale es su capacidad de sensibilizar, porque es un hecho que mientras más acceso a las diferentes expresiones creadoras tengamos, más humanizados seremos, inteligentes, concientes, responsables, en fin, lo que nuestra sociedad pide a gritos...

En mi trabajo he visto muchos niños severamente trastornados, que han venido al teatro, agresivos, incapaces de disfrutar con alegría y tranquilidad ningún estímulo, ni interno ni externo. Siempre me pregunto cómo será el mundo interno de estos niños, qué tan tempranamente viven en neurosis, que no es otra cosa, que una escisión, una desconexión de los propios sentimientos, es la defensa contra la realidad catastrófica, para proteger el desarrollo y la integridad psicofísica del organismo. “La neurosis es un comportamiento simbólico de defensa contra el sufrimiento psicobiológico excesivo e intolerable” (Artur Janov “El Grito Primal”).

Sin embargo un fenómeno interesante durante las funciones de teatro es que estos niños son los que generalmente al final de la función no quieren irse del teatro, sólo al final pareciera que se quedan fascinados, motivados, amados, expresan que quieren venir siempre y que no quieren irse. Pareciera como si sus vidas por un instante empezaran a tener sentido, incluso en el dolor y el vacío. Entonces creo que nuestro trabajo toca de alguna manera, tal vez también pincha en el dolor, penetra en el callo duro de la neurosis y por un segundo irremediablemente nos refleja y sensibiliza.

Durante mi gestión, desde la dirección del Festival de Teatro para niños y niñas Guaguas de Maíz durante ocho ediciones, hasta la creación escénica como actriz y directora, los detalles ciertamente dejan de ser detalles y

son prioridades. En tantas y tantas funciones para niños que he programado, casi siempre me topo con que nadie piensa en estos detalles, son absurdos, inútiles, casi una niñería y sin embargo estos pueden cambiar totalmente la impresión que se hagan nuestros pequeños espectadores de la experiencia teatral. Y no es fácil para los adultos dar este giro, porque desdichadamente la principal razón de que los niños se vuelvan neuróticos reside en que los adultos estamos demasiado preocupados por luchar contra nuestras propias necesidades infantiles insatisfechas, y por otro lado el lidiar con la mentalidad que imprime el subdesarrollo con sus consecuentes secuelas por demás conocidas.

Considero que las iniciativas responsables y serias que promueven espacios para la dinamización cultural para la niñez, se activan ante la carencia, ante la marginalidad de las artes concebidas para la infancia. Son iniciativas que incitan a pensar a los creadores en las cosas que captarían las necesidades sensitivas de los niños y niñas dentro de las diferentes disciplinas del quehacer creativo. En este gran proceso se disciplinan entonces los mecanismos, las formas, los modos para construir desde la nada; este es sin duda un proceso enorme, que demandará de tiempo, ingenio y apertura de quienes trabajamos en este campo por promover espacios de reflexión y compromiso; es sencillamente una apuesta más a la utopía...

<sup>3</sup>Material publicado en la Revista CALEIDOSCOPIO, Reflexiones para pensar en las artes y la educación para la infancia y la juventud durante los Diálogos abiertos organizados por ASOESCENA-ASSITEJ. Quito Ecuador 2010.

## A Educação pela Arte como estratégia de autogestão e de formação artística.

Valeria Follini

Atriz e diretora do Teatro Del Bardo

Durante muito tempo o trabalho educativo orientou todos seus esforços no sentido de desenvolver as capacidades e conhecimentos de índole prioritariamente intelectual e racional; e o desenvolvimento das expressões artísticas ficou –exceto em casos isolados–, relegado a um segundo plano no trabalho da aula. É lógico que esta noção excessivamente racionalista do ser humano não é patrimônio exclusivo da comunidade educativa: estas avaliações se devem, em parte, a que a partir da modernidade a visão do homem e da arte que a sociedade ocidental apresentou, esteve fortemente impregnada pelo pensamento positivista (assumindo, diante do conhecimento, uma atitude cientificista)

A meados do século XX, outras ideias em matéria educativa começavam a circular fortemente em âmbitos pedagógicos: a “Educação pela Arte”<sup>4</sup>. Formulada, em primeira instância, por Herbert Read, propõe aproximar-se dos indivíduos interconectados com o aspecto social através da sensibilização, da experimentação, da imaginação e da criatividade. A tese de Platão, desenvolvida por Herbert Read, é que a arte deve ser a base da educação. Esta tese, segundo o autor, tem sido mal compreendida porque não estava claro o que Platão entendia por arte e pela incerteza sobre a finalidade da educação.

A Educação pela Arte convida todas as pessoas a participar dos espaços de produção artística. O propósito não é a excelência, mas que todos consigam vivenciar a arte. Propõe-se a ajudar as pessoas a pensar em si mesmas como seres íntegros, contribuindo para o desenvolvimento dos aspectos sensíveis e emocionais da personalidade, sem menosprezar os aspectos racionais.

Para falar de Educação pela Arte é necessário fazer uma diferença clara e muito importante entre este conceito e o de Educação Artística.

A Educação Artística supõe a separação entre o “intelectivo” e o “artístico”. Por sua vez, toma o artístico como uma área reservada para aquelas pessoas com dotes, sensibilidade e talento especiais, e isto contribui para restringir a arte apenas a um grupo de pessoas. A atividade corporal tem sido totalmente descuidada em prol da inteligência, parcelando, separando, e setorizando as áreas

do desenvolvimento das pessoas.

A Educação pela Arte, não faz separações entre as distintas áreas do desenvolvimento de um ser humano, muito pelo contrário, enfatiza a integração do artístico na educação geralmente, entendendo a arte, além de sua especificidade, como um meio de expressão e de auto identificação de uma personalidade. O conceito parte de uma concepção integradora do ser humano, o qual é concebido em uma permanente relação dinâmica com seu meio. É o meio ou entorno, o que favorece ou obstaculiza as tendências ativas da pessoa, e é por isso que na educação pela arte as pessoas resolvem atuando, e é em sua experiência – através das distintas linguagens da arte – onde eles obtêm a verdadeira aprendizagem.

A Equipe de Educação pela Arte, que tem suas origens em 1993 no grupo Viajeros, dirigido por Daniel Misses, estabelece-se na Província de Entre Ríos no ano 1999, e se converte num projeto estimulado pelo Teatro Del Bardo. Nosso ofício é tão velho quanto o mundo. Fazemos teatro. Arte surrada, arcaica, em desuso, que procura seu sentido enquanto constrói seu público. Constituindo nosso destinatário, constituímos também nosso trabalho. A escola é uma fenda. É uma ferida na sociedade: sua síntese e sua imagem repetida até o infinito. Mas neste duplo jogo de expansão e contração, sensibiliza seus mecanismos até o limite de precisar do teatro.

Construir uma profissão. Construir uma casa.

Se em um terreno extremamente rico e diverso (como é o mapa dos públicos possíveis de um espetáculo), um pedreiro quisesse construir sua obra, deveria, em princípio, delimitar o lote sobre o qual vai trabalhar. Medir de onde até onde. Dentro do lote, tudo; fora do lote, nada.

Imenso trabalho para um fazedor de teatro, definir qual é o “lote” do público sobre o qual construirá sua “casa”. Para o Teatro Del Bardo, marinheiros de primeira viagem, esse foi o primeiro passo. Escolhemos o “lote” composto pela comunidade educativa: alunos, professores, diretores de uma escola.

Após demarcar o terreno e cercá-lo, nosso pedreiro procede ao nivelamento do lote, e tenta compreendê-lo em toda sua extensão, deixando-o uniforme para seus propósitos.

Nosso “nivelamento” consistiu em tentar responder as seguintes perguntas: Que utilidade pode ter para essa comunidade específica nosso teatro? Que implicações pedagógicas pode desencadear uma obra de teatro no

contexto de uma instituição educativa? Como gerar no “outro” a necessidade do “nós”?

É verdade que, no caso do pedreiro, o nivelamento é anterior à construção e, no nosso caso, o nivelamento e a construção constituem um núcleo interativo que se automodifica e ressignifica constantemente.

A partir da contemplação do terreninho cercado e nivelado, começa para o construtor o primeiro desafio. Para onde orientar a casa? Quantos cômodos terá? Será térrea ou sobrado? Como aproveitar ao máximo o espaço? Nesta etapa, o teatrista se depara com uma difícil decisão: que história contar? Para quê?

E, este momento, que para ambos os construtores é de uma grande responsabilidade e liberdade criativa, não se atravessa sem angústias e temores. Então, depois de muita hesitação, fica decidido que faremos dois cômodos grandes e um pequeno, com a porta principal para o norte. Ou melhor, que adaptaremos uma tragédia grega para que seja desfrutada por um público adolescente.

O pedreiro, talentoso em seu ofício, calcula a profundidade dos poços e a quantidade de cimento. Os atores e diretores calculam as cenas que contarão aquela história, e tentam criar uma estrutura firme e fixa que sirva de alicerce. Porque a realização do espetáculo é só o começo, o alicerce sobre o qual se apoiará a experiência de confrontação. O evento teatral excede à obra. O evento teatral é obra e contexto. É o passado que dialoga com o aqui e agora.

Construímos, então, o alicerce-espetáculo. E, nesse momento, começa a construção das paredes, experiências que nos delimitaram e que constituíram nossa casa.

Imaginemos o evento:

Um pátio de escola,  
talvez duzentas crianças ou adolescentes,  
dez ou doze professores,  
uns sentados no chão, outros em cadeiras de fórmica,  
um grupo de atores,  
uma obra de teatro.

Primeira parede de experiência: não possuímos o espaço físico, nem o tempo necessário para colocar um cenário convencional. Não há teto onde pendurar alguma coisa, não há luzes que ajudem a criar climas nem espaços. Decidimos então que devemos deixar de lado a ideia do cenário, e a obra deve ser construída num espaço vazio. Mas, como construir um espaço extra-cotidiano no espaço cotidiano de um pátio?

Segunda parede de experiência: dada a relação quantidade de tempo – benefício econômico do trabalho nas escolas, não é possível que o grupo se apresente com mais de três atores.

Compactamos o elenco de cada espetáculo a três integrantes que se dividem os papéis de ator-diretor-dramaturgo. Esta decisão grupal nos levou a ter que resolver um desafio estético. Como fazer para que três atores-diretores-dramaturgos possam contar uma história que foi escrita para ser representada por cinco, seis, sete pessoas? Começamos a trabalhar sobre uma técnica de “dublagem” de personagens que definiria, daí em diante, grande parte da nossa estética.

Terceira parede de experiência: o público não consegue escutar o texto na íntegra. O pátio é grande, disperso, não possui nenhuma qualidade acústica. Decidimos que trabalharemos sem amplificação da voz. Parece uma decisão ilógica e improcedente, mas é uma ponte para a reescritura de nossas obras. Aparecem versões mais condensadas e poéticas, mas, ao mesmo tempo, mais claras. As obras ganham, dessa maneira, uma densidade conceitual que permite que uma criança de seis anos e uma professora de trinta e cinco pudessem fazer uma leitura que lhes interessasse: os dois em uníssono diante ao mesmo evento.

Quarta parede de experiência: os espectadores localizados nas últimas filas, não conseguem perceber as expressões dos atores. Lemos então que a sede da montagem de um espetáculo não está no cenário, e sim na cabeça do espectador. E esta leitura nos permitiu romper com uma estrutura de diálogos ditos aos olhos de outro ator e abrir o olhar para o público, sem perder, por isso, cumplicidade dramática. E ganhando, dessa maneira, projeção na emissão da voz e amplificação de ações e gestos.

Durante mais de dezoito anos, transformados em atores através da experiência, representamos espetáculos nas escolas, em pátios de escolas, em clareiras da experiência teatral. Construímos a casa das duas portas: uma estrutura através da qual transitar e habitar o ofício. A casa resiste aos embates do tempo, suporta as tempestades, intromete-se na realidade; e pode fazer com que Antígona conviva com uma secretária que atravessa o espaço cênico aos gritos de:  
Margarita, telefone!

Mas uma casa não está constituída somente por tetos e paredes. Porque habitar o tempo não é somente refugiar-se da intempérie e das estações. Por isso as aberturas são tão importantes quanto o alicerce. As janelas, os balcões,

as portas e as aberturas nos permitem, dentro de uma área de nosso trabalho tantas vezes desvalorizado, como o trabalho nas escolas, imaginar novas teatralidades, construir uma linguagem, vislumbrar outras fronteiras e receber –sem intermediários e sem que se corte a cadeia de reações– a poderosa, sempre impactante e vital resposta direta desses espectadores que emergem furiosos, desamparados, da escuridão, até nossos olhos e nossas ações.



\*Read, Herbert: Poeta inglês, considerado como um importante agente em matéria de História e Filosofia da Arte, derivou seus estudos a outros campos como o da Educação, da Sociologia, e da História da Cultura. Em seu livro “Educação pela Arte” (1969) baseia sua tese em vivificar a formulada por Platão que promove a ideia de que a arte deve ser a base da educação. Para isso, dedica-se a esclarecer conceitos fundamentais: Educação e Arte, e a relação de ambos com a formação do homem. Ro, Nora “El lenguaje artístico, la educación y la creación” Revista Iberoamericana de Educación (ISSN: 1681-5653)

El ojo de la cerradura - Colectivo Naan - Uruguay / Mariana Cecilio



Provocaciones - Uruguay Ciclo Verdanzar / Foto: Tunda Prada

## E para que você fez essa obra?

Jennifer Valiente<sup>5</sup>

Artista cênica e escritora.

Uma professora que não entendia por que estávamos promovendo uma peça teatral que não está no programa de estudos de Língua e Literatura, também não entendia por que queríamos que ela permitisse que seus alunos “perdessem tempo” em assistir a uma apresentação teatral na qual, depois de terminada, não se respondia a um questionário de dez perguntas sobre a obra, me perguntou: E não tem nada do programa?

Em nosso tempo, a pertinência de executar uma atividade ou trabalho, ou elaborar um projeto, está diretamente relacionada com o retorno econômico que supõe dita atividade ou com qual será seu uso. Cobrirá os gastos e gerará lucros? Servirá para quê?

Deve ser por isso que cada vez utilizamos menos tempo em contemplar os entardeceres ou nos encontramos com alguém para conversar por horas sobre como vai a vida, ou seja, gastamos muito pouco tempo para compartilhar nossa humanidade. Quando se faz algo, qualquer coisa, esse algo deve ter um retorno utilitário. A experiência de contemplação e prazer estético nos é cada vez mais alheia dentro do redemoinho da sobrevivência cotidiana. O sentido de humanidade, em um dos significados que dá o dicionário: sensibilidade, compaixão pelas desgraças de nossos semelhantes, é um dos sentidos mais presentes no Teatro. Já seja para rirmos de nossas fraquezas através da comédia, ou para exercitar a empatia com as peripécias que atravessam as personagens ou para conseguir a catarse (a purificação, liberação ou transformação interior suscitadas pela experiência vital profunda), o Teatro nos devolve nosso senso de humanidade, adormecido pelo cotidiano de relógios, transportes, números, notícias e propaganda comercial.

Mas voltemos à pergunta que gerou em mim a necessidade de responder, talvez, somente pelo mesmo motivo que se responde a algo tão sapeca como “Por que você se apaixonou por ele ou por ela?”. E a gente começa a enumerar as qualidades do fulano ou da fulana, sem muita certeza de que o outro compreenderá essas razões. Vamos lá. A obra em questão era uma adaptação de minha autoria sobre Dom Quixote, dirigida a crianças e adolescentes do interior de meu país, El Salvador, onde a grande

maioria nunca visitou um teatro, porque somente há teatro em quatro cidades principais dos catorze estados que formam o país.

Quando nos dispusemos ao trabalho de montagem, sabíamos que não era uma obra que apareceria nos programas de Língua e Literatura. Se assim fosse, poderia ter ajudado a um professor romper com o medo de incluir atividades não curriculares em sua aula e permitir que os meninos e meninas adquirissem novas e diferentes experiências da realidade e como interpretá-la. Uma escola também teria que servir para isso, não é? Mas não queríamos que fosse uma parte do programa, fizemos de propósito. Acharmos uma discriminação que meninos e meninas possam ir ao teatro somente quando é uma atividade curricular. Ou, por acaso, os adultos vão ao teatro porque ganham pontos no trabalho? Entregam-lhes um questionário para que respondam quem é o personagem principal em vez de perguntar-lhes se gostaram ou não da obra?

Aqui precisamos fazer uma pausa: não temos nada contra o teatro como ferramenta pedagógica, no entanto, o que queríamos desta vez era que a única ferramenta utilizada por nosso jovem público fosse a imaginação.

Propusemos a obra de tal maneira que pudesse ser apresentada em espaços não convencionais: parques, quadras, ruas, casas, espaços que ocupamos e transformamos por algumas horas em cenários, espaços que se tornam teatro. Isto nos exigiu descartar algumas convenções como a Quarta Parede e incorporar linguagens como a do circo, dos menetréis e marionetistas ambulantes que nos antecederam em praças e ruas. A experiência se transformou em uma das duas obras mais viajantes dentro do nosso repertório, que desde 2006 coloca seus trapos num baú e pega a estrada: em um lugar de La Mancha.

A montagem é um tributo a um dos maiores imaginadores da literatura espanhola e, a suas aventuras imaginadas em prol de valores que às vezes achamos imaginários, e permitam-me trocar a pergunta: não, “para quê?” mas, “por quê?” Porque acreditamos que o Teatro montado em um espaço público para novos auditórios é um exercício espetacular de convivência cidadã, que ajuda as crianças ao exercício de escutar e de participar ativamente, de gerar opinião através da memória e do pensamento crítico, no desenvolvimento da atenção, sensibilidade e empatia. Mas que, além disso, devolve-nos a esse instante de contemplação e prazer estético que nos permite conectar com nossa humanidade.

E não é destas coisas que precisamos hoje, quando nos queixamos da violência e da falta de sensibilidade em nossas sociedades?

Meu país demora a passar do estado de violência e mor-

te constante a um estado onde seus habitantes possam sentir que seu direito à vida e outras liberdades, são respeitados e salvaguardados. Viver em constante estado de perigo e sobrevivência provoca um acentuado estresse e, lógico, reações violentas que se somam ao problema. Neste estado de coisas, um pouco de normalidade é muito: poder ocupar o espaço público de tarde, que jovens de diferentes centros escolares possam conviver num mesmo espaço sem desconfiança ou insegurança, poder rir às gargalhadas, gritar opiniões e advertências aos personagens da obra, passar bons momentos, são coisas que podem parecer pequenas mas são importantes para crianças e adolescentes de comunidades suburbanas empobrecidas, que não têm outro acesso além da carga diária de violência dos noticiários e programas enlatados, enquanto ficam fechados sob sete chaves em suas casas esperando que suas mães, único apoio do lar, retornem do trabalho. Neste ambiente, escutar sobre imaginação, mudança, lealdade, solidariedade, livros, aventuras e revoluções é, definitivamente, escutar sobre outros mundos e preparar-se para a batalha contra os moinhos de vento.

Então, para quê fizemos esta peça infantil? Para poder gerar um espaço de encontro onde se possa mostrar novas e diferentes experiências da realidade, diferentes formas de conviver e estar, para que nosso jovem público possa desfrutar com curiosidade e assombro o resultado de um processo no qual, nós também como criadores curtimos, mergulhando na curiosidade e no assombro do cenário.

<sup>6</sup>Participou de diversas experiências cênicas e cinematográficas na América Central, foi publicada em diversas coleções nacionais. Em 2002 funda o TIET, sendo sua diretora artística até o presente momento. Atualmente é também diretora do Teatro Nacional de San Salvador e integra o Comitê Editorial do Suplemento 3000 no jornal Co Latino.

## O Teatro no Mundo interior da Criança<sup>6</sup>

Paloma Dávila

Atriz-pesquisadora

Não me lembro exatamente de quando foi primeira vez que vi uma peça de teatro em minha vida; acho que tinha cerca de 5 ou 6 anos. Minha primeira experiência aconteceu num pequeno auditório adaptado por artistas para poder realizar espetáculos teatrais. Entretanto, para mim, essa pequena sala, naquele momento, era o teatro mais bonito do mundo: o antigo teatro da UNP (União Nacional de Jornalistas).

Lembro-me com muita clareza de cada detalhe, inclusive das ruas que pegamos para ver aquela obra. Como era criança, não sabia o nome das ruas; agora sei que esse teatro fica ao lado da Av. Naciones Unidas. Lembro das cortinas negras, das pessoas no hall do edifício, das grades de madeira, do cheiro das cortinas... em lugar de portas, havia cortinas negras penduradas... e eu... eu morria de vontade de saber o que havia detrás daquelas cortinas. Em seguida, a fila para entrar. Íamos ver uma peça, A rã sábia, que tinha como protagonista a rã sábia, obviamente. Nós, meninos e meninas, éramos muitos, e sentamos bem perto do cenário, sobre o tapete; os adultos, os pais e as mães, estavam nas poltronas atrás de nós. Realmente, não me lembro da história em si, mas guardo na memória as cores, os sons, as vozes, as risadas das outras crianças e as minhas. Enquanto transcorria o espetáculo, eu só pensava numa coisa: “tomara que não termine nunca, nunca”. Mas o espetáculo terminou... Recordo, no meu imaginário sensorial, de sentimentos contraditórios: alegria (eu tinha me divertido muito) e raiva (o espetáculo terminou, embora eu não quisesse). Lembro que muitas crianças se levantaram e foram ver os artistas atrás do palco. Eu, não: fiquei sentada com todos os meus sentimentos contraditórios, triste pelo espetáculo ter terminado. No fundo, sabia que isso aconteceria, mas também sabia que, atrás do palco, havia gente como meu pai e minha mãe que faziam com que tudo aquilo acontecesse, mas não fui ver, queria ficar com aquela sensação de que tudo era real, verdade...

Foi esta grata experiência que me fez amar tanto o teatro e, ao mesmo tempo, odiá-lo com a mesma intensidade, pela primeira vez como já disse Artaud.

Há pouco tempo fui a esse edifício; creio que fecharam o teatro. Agora me pareceu pequenino, do hall já não se

veem as cortinas negras. Ou talvez o teatro tenha mudado. Pode ser que nossos olhos de adultos já não se surpreendam com tanta facilidade. Talvez nossos olhos de adultos sejam simples e não percebam aqueles detalhes que se escondem nos teatros: as cortinas, o tablado, as poltronas, o hall, os sons, as cores, a música...

A partir desse espaço, o espaço dos detalhes, parto rumo à concepção artística pensada e concebida para as crianças. Para muitos, os detalhes são insignificantes, especialmente para o praticismo e a vertigem do mundo moderno. No mundo dos detalhes, penso nas várias percepções de uma criança com a experiência teatral, penso em seu estágio de desenvolvimento, na idade, nos temas, nas linguagens cênicas, na entrada ao teatro, na recepção, no caminho percorrido para chegar, nos seus pais, também na sua escola, no seu ambiente, na altura de poltrona, no conforto da pia do banheiro, em quem a acompanha, se é sua família ou, talvez, sua professora, sua tia, sua avó. Penso na música ambiente, no volume dessa música, na espera antes do espetáculo, na importância da pontualidade, no que acontece depois do espetáculo, nas lembranças, etc. Cada assunto nos convida a nos envolvermos com outros assuntos que correspondem, em muitos casos, a outras disciplinas, como a psicologia, a antropologia, a educação, a literatura, a sociologia, etc. Temas, talvez, distantes da criação cênica, mas que se entrelaçam a ela, irremediavelmente, no momento em que o teatro como expressão criadora se propõe a ser teatro para crianças.

Na realidade, pensar a criação para este público coloca a nós, os criadores, num espaço pouco percebido e pouco aprofundado que é o mundo interior do espectador infantil.

Com o foco na criação, considero este mundo interior do espectador infantil sob o ponto de vista da experiência e da percepção do fato cênico em seu ser. O que quero dizer? O que quero contar? O que quero provocar? Como esse alimento vai a ser digerido pela criança? Será delicioso e nutritivo, ou vai causar cólica e indigestão? Então me aproximo cada vez mais da interioridade do meu espectador e, a partir do meu interior, da criação e preparação do fato cênico. Sigo assim até conseguir perceber que meu sentimento encontra empatia, une-se, entrelaça-se em algum momento com o interior e o sentimento do outro, do meu pequeno espectador, e penso: existe um espaço interior que todos deveríamos conservar, um espaço de paz, de quietude, de sentimento de Estar Bem e tranquilos apesar do que estiver acontecendo lá fora. Este espaço interior é nosso refúgio, principalmente nos momentos de incerteza, de angústia ou solidão.

Todos deveríamos poder encontrar com facilidade este espaço, para podermos nos refugiar em sua paz e segurança nos momentos difíceis. Entretanto, o que se sente, frequentemente, é um grande vazio. Um angustiante e intolerável vazio do qual queremos, desesperadamente, fugir. Assim, não podendo encontrar o recolhimento interior, busca-se aplacar por meios externos o que não provém de dentro. Os alimentos doces, como as guloseimas, a TV, os ruídos e sons constantes são os melhores aliados para evitar sentir a si mesmo. Procura-se conseguir, pelo menos por um instante, a sensação de harmonia física e de ânimo que não se manifesta sem estes sedativos.

Sabemos também que muitas das carências sentidas na idade adulta têm raízes na infância, daí a importância de nos ocuparmos das crianças, de acompanhar seus processos e de conhecer suas necessidades autênticas.

Rudolf Steiner, o criador da Antroposofia, descobriu que o ser humano possui doze qualidades as quais denominou Sentidos Doze Sentidos. Discutirei um dos sentidos fundamentais: o que Rudolf Steiner chamou de “Sentido da Vida” ou o “Sentido de Plenitude ou Bem-estar”.

O “Sentido da Vida” tem uma meta primordial: comunicar a sensação de estar bem. Este sentido da vida é um dos sentidos fundamentais, precisamente porque comunica à criança o que é mais sensível: como me sinto e como o mundo é comigo.

Neste lugar a criança poderá encontrar-se em paz com seu corpo e com seu espírito. Rudolf Steiner chamou este estado de “sentir-se bem interiormente” como “integridade”, e é este lugar que buscamos desesperadamente quando somos adultos. É a este lugar que queremos voltar cada vez que acontece algo dissonante. E este lugar interior é construído e está marcado profundamente pela presença e o cuidado dos adultos.

Hoje em dia vemos crianças reagirem desmedidamente diante de tudo. Elas se alteram facilmente, vêm e vão com suas emoções à flor da pele. Há uma parte da criança que está sem controle e que reage com facilidade.

Se a criança se sente como uma integridade harmônica, sente-se inteira internamente, seu corpo e seu espírito estarão capacitados para não se abater diante de diversas afecções. Simplesmente, se o interior da criança está bem, está moderado, conhece o que é a quietude, sabe o que é a calma, não será vulnerável diante de qualquer evento.

Hoje, entretanto, nos encontramos diante de crianças absolutamente vulneráveis a qualquer estímulo, crianças com uma tolerância muito baixa. Como podemos pedir a essas crianças que permaneçam quietas, que não gritem, que fiquem tranquilas se, em muitos casos, não conhecem esse estado? Infelizmente, muitas vezes, estão mais familiarizadas com a desarmonia do que com a harmonia.

Precisam de moderação e de cuidados. Não se trata apenas de cuidado corporal, mas também anímico e espiri-

tual, com dedicação sincera, respeito e com verdadeira participação interna por parte do adulto. Se a criança receber este amor por meio dos cuidados do ambiente, se puder conhecer o que é estar tranqüila mas feliz, experimentará a felicidade em seu ser, a felicidade do mundo, e este registro ficará guardado para toda a sua vida.

A atividade cênica deve ser parte deste ambiente de bem-estar, mas não apenas isto: deve provocar na criança espectadora esse espaço referencial através da identificação com as vivências das histórias e personagens. A experiência teatral integral deve ser uma ferramenta que permita à criança encontrar os significados complexos da vida, que deem acesso ao sentido do simbólico. A arte teatral, em sua simplicidade mais pura, deve ser uma das experiências que os adultos deveriam proporcionar para uma criança. Se queremos, como criadores, nos aproximarmos desse público com nossa arte de modo responsável, é imperativo pensar e refletir, mas não a partir da expectativa que, como adultos, fazemos das crianças, nem baseados na elaboração de condicionamentos, esperando algo em troca.

É a partir desta matriz que compreendo as manifestações artísticas para a infância e, neste grande campo, quero pensar em propostas artísticas respeitadas que olhem para as crianças como espectadores capazes de ter suas próprias percepções, que se proponham como espaços para o despertar da sensibilidade, não através da didática simplista, do ensino moralista, da ternura brega e chocha, ou, pior ainda, da animação condicionada, mas como campos de expressão poética, investigativa, que se aproxime do mundo interior da criança a partir da lúdica poética e criadora que tanta falta faz ao teatro para crianças, salvo honrosas exceções. Só assim a arte dedicada à infância será percebida pela população e pelo setor artístico como uma arte maior e não como uma arte menor, na qual o trabalho não representa maiores dificuldades porque qualquer coisinha serve. Nada mais distante da realidade.

Pensar a criação na interioridade da criança é pensar em uma criação que não engane a criança com histórias ocas e vazias: elas precisam estar carregadas de um sentido profundo e cheio de significado para ela em seu estágio de desenvolvimento. A fábula, o desenvolvimento da história tem que chamar a atenção, divertir, excitar a curiosidade, estimular a imaginação, ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar suas emoções mais claras, tem que estar em sintonia com suas ansiedades e aspirações, dando pleno crédito à seriedade dos conflitos da criança, sem diminuí-los de forma alguma. Dar a oportunidade, através da trama, de que a criança possa compreender a si mesma neste mundo complexo, precisamente porque, muitas vezes, sua própria vida a confunde.

A esse respeito, o Dr. Bruno Bettelheim menciona um aspecto interessante sobre a necessidade de a criança ter acesso a histórias e contos de fadas: “As histórias devem ajudar a criança a extrair um sentido coerente do tumulto dos seus sentimentos, precisa de ideias para pôr or-

dem em sua casa interior, não precisa de uma educação moral que lhe transmita sutilmente as vantagens de um comportamento moral através de conceitos éticos abstratos, mas sim por meio do que lhe parece tangivelmente correto e, por isso, cheio de significado para ela”. Sobre os contos, Schiller, o poeta alemão, dizia: “O sentido mais profundo reside nos contos de fadas que me contaram na minha infância, mais que na realidade que a vida me ensinou.”

Hoje este trabalho de pensar na interioridade do espectador pouco a pouco vai ganhando força e, em certos lugares do mundo, estas reflexões vão se tornando concretas, promovendo diretrizes para as apresentações de teatro infantil e juvenil, nas quais estas características particulares do trabalho especializado para nossos pequenos espectadores são enfatizadas, com a adesão das companhias teatrais que trabalham para este público.

Mas, ao mesmo tempo que surgem propostas, a atividade teatral para a infância avança contra a corrente em sua ânsia de procurar espaços para as crianças em sua agenda criadora. Avança contra a corrente porque ainda não consegue seguir lado a lado com o sistema educativo, sempre atravessado por crises, e porque, em especial na América Latina, não se consegue estabelecer processos sustentáveis que promovam esta atividade com todo o rigor, e porque os próprios grupos, ao serem absorvidos pelo imediatismo, degeneram esta tarefa, numa corrida por fazer do teatro uma ferramenta a mais, não de criação artística, mas sim do espetáculo, com o consequente efeito de banalizar a experiência artística. Porque a arte, -a boa arte- em sua extensão mais nobre, tem a grande virtude de dignificar o ser humano, de acreditar que ele seja sensível, inteligente, capaz, reflexivo. A arte nos salva da marginalidade, nos eleva e, em sua simplicidade mais profunda, irremediavelmente nos humaniza. Por isso não concordo com a arte usada como detalhe decorativo, discurso educativo ou recheio de festa infantil, porque é aí que deixa de ser arte, para se transformar em qualquer coisa... e nessa “qualquer coisa” os adultos, com sua soberba e “superioridade”, incluem também as crianças como parte da decoração e, portanto, parte da marginalização.

Considero que nossas sociedades estão ainda longe de tomar el pulso a la enorme riqueza que o teatro aporta al mundo interior da criança. O sistema e seus especialistas cada vez promovem mais e mais um discurso elaborado sem verdadeiramente levar em conta as necessidades das crianças ou dos jovens. Baseado nas expectativas da conveniência do sistema, ou seja: qué é lo que mejor se vende, incluyendo, claro está, a venda do pensamento, da estética, do conteúdo... tudo está a venta.

Há pouco tempo, Paco Paricio, diretor da Companhia Espanhola Los titiriteros de Binefar, em uma entrevista, mencionava: “Uma criança, quando se depara com um computador, já sabe o que pode fazer com ele, mas, no teatro, vive constantemente em uma luta interna pelo significado, constrói e desconstrói suas próprias apre-

ciações, monta e desmonta, imagina outras realidades... o teatro proporciona a experiência simples da vida num mundo cheio de complexidades...”

Como se apresenta a experiência teatral? Na ação cênica, principalmente se realizada numa sala preparada, como um teatro, tudo fica paralisado, os sentidos se aguçam, tudo, absolutamente tudo o que acontece, a mínima ação é percebida como um primeiro plano, nada escapa da vista do espectador, daí que o esforço por trabalhar nos detalhes se torna vital. Creio que este é o desafio mais grande com que defrontam os criadores, os artistas, os grupos teatrais: conseguir transferir o discurso para o tablado. Sem dúvida este trabalho demanda um esforço quixotesco, mas sobretudo, sustentável. Também aberto, cuidadoso, matemático, ético, buscando como disse anteriormente, estabelecer empatia com a natureza da criança: mutante, lúdica, criativa, vital. Sempre em busca da poética teatral, para que nossas propostas estejam carregadas de teatralidade e cheias de significado para a criança, nas quais seus sentimentos sejam os protagonistas de nossas histórias.

Assim, o teatro pode ser uma das experiências mais agradáveis durante infância e, também, em nossa idade adulta, porque a arte traz muitas coisas implícitas, e uma das que mais sobressai é sua capacidade de sensibilizar, porque, de fato, quanto mais acesso às diferentes expressões criativas tenhamos, mais humanizados seremos, inteligentes, conscientes, responsáveis, enfim, tudo o que nossa sociedade pede, aos brados...

No meu trabalho tenho visto muitas crianças severamente transtornadas, que vieram ao teatro agressivas, incapazes de desfrutar com alegria e tranquilidade de qualquer estímulo, nem interno nem externo. Sempre me pergunto como deve ser o mundo interno destas crianças, que vivem tão precocemente em estado de neurose. E a neurose não é outra coisa senão uma cisão, uma desconexão dos próprios sentimentos, é uma defesa contra a realidade catastrófica, para proteger o desenvolvimento e a integridade psicofísica do organismo. “A neurose é um comportamento simbólico de defesa contra o sofrimento psicobiológico excessivo e intolerável” (Artur Janov “O Grito Primal”).

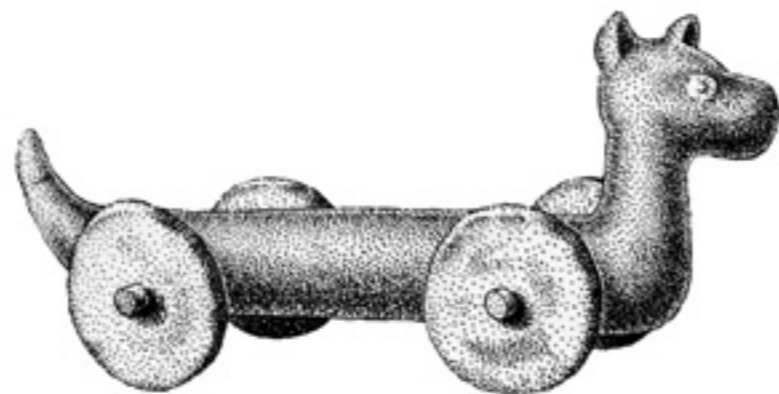
Entretanto, um fenômeno interessante durante as sessões de teatro é que estas crianças são as que geralmente não querem ir embora do teatro ao final da sessão. Parece que só ao final ficam fascinadas, motivadas, amadas, expressam que querem vir sempre e que não querem ir embora. É como se suas vidas por um instante comessem a fazer sentido, inclusive na dor e no vazio. Então acredito que nosso trabalho toca de algum modo, talvez também fura a dor, penetra no calo duro da neurose e, por um segundo, irremediavelmente nos reflete e sensibiliza.

Durante minha gestão na direção do Festival de Teatro para crianças Guaguas de Maíz durante oito edições, até a criação cênica como atriz e diretora, os detalhes certamente deixam de ser detalhes e são prioridades.

Em tantas e tantas sessões para crianças que programei, quase sempre me deparo com o fato de que ninguém pensa nesses detalhes, são absurdos, inúteis, quase uma ninharia e, contudo, eles podem mudar totalmente a impressão que nossos pequenos espectadores tenham da experiência teatral. Não é fácil para os adultos dar esta guinada porque, infelizmente, o principal motivo para que as crianças se tornem neuróticas reside em que nós, os adultos, estamos preocupados demais lutando contra nossas próprias necessidades infantis insatisfeitas. Por outro lado, temos que lidar com uma mentalidade que é fruto do subdesenvolvimento, e com suas sequelas por demais conhecidas.

Considero que as iniciativas responsáveis e sérias que promovem espaços para a dinamização cultural para a infância são ativadas diante da carência, diante da marginalidade das artes concebidas para a infância. São iniciativas que incitam os criadores a pensar nas coisas que captariam as necessidades sensitivas das crianças dentro das diferentes disciplinas do fazer criativo. Neste grande processo, discernimos então os mecanismos, as formas, os modos para construir desde zero. Este é, sem dúvida, um processo enorme, que exigirá tempo, habilidade e abertura de todos nós, que trabalhamos neste campo, para promover espaços de reflexão e compromisso. É, simplesmente, apostar na utopia...

\*Material publicado na Revista CALEIDOSCOPIO, Reflexiones para pensar en las artes e la educación para la infancia e la juventud, durante os Diálogos abertos organizados por ASOESCENA-ASSITEJ. Quito Equador 2010



## Education through Art as a strategy for autonomy and artistic development

Valeria Folini

Actress and director of Teatro del Bardo

Educational efforts have long given special priority to the development of intellectual and rational abilities and knowledge. The development of artistic expression, with few exceptions, has been relegated to second place in the classroom. This excessively rationalist conception of human beings is not of course limited to the educational community: it is due, in part, to how human beings and art have been viewed in Western society since the beginning of modernity, under the strong influence of positivism (the attitude that all knowledge is scientific and empirical).

In the second half of the 20th century, different educational ideas began to circulate in pedagogical spheres. "Education through Art"<sup>7</sup>, first formulated by Herbert Read, proposed that individuals be introduced to the languages of artistic disciplines in order for them to access new and different means of communication and expression, developing individual abilities interlinked with social skills, through awareness building, experimentation, imagination and creativity. Plato's theory, which Herbert Read developed, is that art should be the basis of education. This theory, according to Read, has been understood only poorly because it was not clear what Plato meant by art and because of uncertainty regarding the end purpose of education.

Education through Art is an invitation to all people to participate in forms of artistic production. The goal is not excellence, but for everyone to experience art for themselves. It advocates helping people to think of themselves as all-round human beings, contributing to the development of sensory and emotional aspects of personality, without disregarding rational aspects.

In order to discuss Education through Art, it is necessary to differentiate clearly between this concept and that of Artistic Education.

Artistic Education presupposes a distinction between the "intellectual" and the "artistic." It regards the artistic as an area reserved for persons with special gifts, sensitivity and talents, and this approach restricts the practice of art to an exclusive group of people. Physical expression is being neglected in favor of intelligence, and areas of personal development are being parceled, separated and sub-divided.

Education through Art does not make distinctions between the different areas of human development. On

the contrary, it emphasizes the integration of the artistic component with general education, and sees art, in addition to its specific meaning, as a vehicle for personal expression and self-identification. This concept is based on a holistic vision of human beings in a permanent and dynamic relationship with their surroundings. It is those surroundings that either enable or hinder a person's active tendencies, and this is why by means of education through art, people come to resolutions through acting. Through this experience, by means of different artistic languages, they engage in real learning.

The Education through Art Team (Equipo de Educación por el Arte) emerged in 1993 out of the Viajeros (Travellers) group, directed by Daniel Misses. It put down roots in the province of Entre Ríos in 1999, and became a project sponsored by Teatro del Bardo.

Our craft is as old as the world. We do theatre. A much maligned profession, archaic and fallen into disuse, which seeks its own meaning as it builds its audience. By establishing our target audience, we also establish the goal of our activity.

The school is a crevice. It is a wound in society, the synthesis and image of society repeated into infinity. But in this double-jointed expansion and contraction, awareness is built into social mechanisms, to the point of requiring theatre.

Building a profession: building a house

On a field as rich and diverse as the map of possible audiences for a performance, a builder must first of all demarcate the lot where the building will be. Precise measurements must be taken. Inside the plot, everything; outside the plot, nothing.

It is no mean task for a playwright to define the audience "plot" on which to build the "house." For us, the novice builders of Teatro del Bardo, this was the first step. We chose the educational community as our "plot": school students, teachers and administrators.

After demarcating and fencing this chosen plot, the builder proceeds to level it, come to know every inch of it, and prepare it for its purposes.

Our "leveling" consisted in trying to answer the following questions: What purpose can our theatre fulfill for this specific community? What pedagogical implications can performing a play unlock in the context of an educational establishment? How can we stimulate in the "other" a need for what we can offer?

In the case of the builder, leveling is done before the building goes up; but in our case, leveling and building are interactive, constantly changing and being resignified.

Looking at the leveled and fenced patch of ground, the builder faces his first challenge. Which way should the house face? How many rooms will it have? Will he build

one story or two? How can the use of space be optimized? At this stage, the independent theatre worker faces a difficult decision: What story am I to tell? What for?

For both builders, this is a crucial threshold embodying both great responsibility and creative freedom, and cannot be crossed without anxiety or fear. So, after much hesitation, the builder decides to build two large rooms and a small one, with the main door facing north; while the theatre group decides to adapt a Greek tragedy for a teenage audience.

The builder, confident in his trade, calculates the depths of the foundations and the quantity of cement. The actors and director of the play design the scenes that will tell the story, and try to give its foundations a firm, fixed structure. Performing the play is only the beginning, the foundation upon which an experience of confrontation will rest; the theatrical event goes beyond the play, comprising the play and its context. It is the past in dialogue with the here and now.

So we build, then, the foundation-performance. And that is when we start to build the walls – the experiences that circumscribe us, and that constitute our house. Let us imagine the event:

a school playground,  
perhaps two hundred children or teenagers,  
ten or twelve teachers, the youngsters sitting on the  
floors, the teachers on formica chairs,  
a group of actors,

a play. First wall of experience: We have neither the physical space nor the time to build a conventional stage. There is no roof to hang things from, no lights to create atmosphere or spaces. We decided, therefore, that we had to drop the idea of a set, and the play must be rebuilt thinking of an empty space. But how could we create a non-routine space in the routine space of a playground? Second wall of experience: Due to the cost/benefit ratio of the time demanded for working in schools, the group cannot appear with more than three actors. We compacted the cast of each play, reducing it to three members who shared the roles of actor-director-playwright. This group decision meant we had to solve an aesthetic challenge: How could three actors-directors-playwrights enact a story that was written for five, six or seven characters? We began to work on a technique for “doubling up” the characters that would come to define our aesthetic approach to a large extent.

Third wall of experience: The audience cannot hear all the words. The playground is large and broad, and has no acoustic qualities at all. We decided to work without any sound amplification. This might seem illogical and

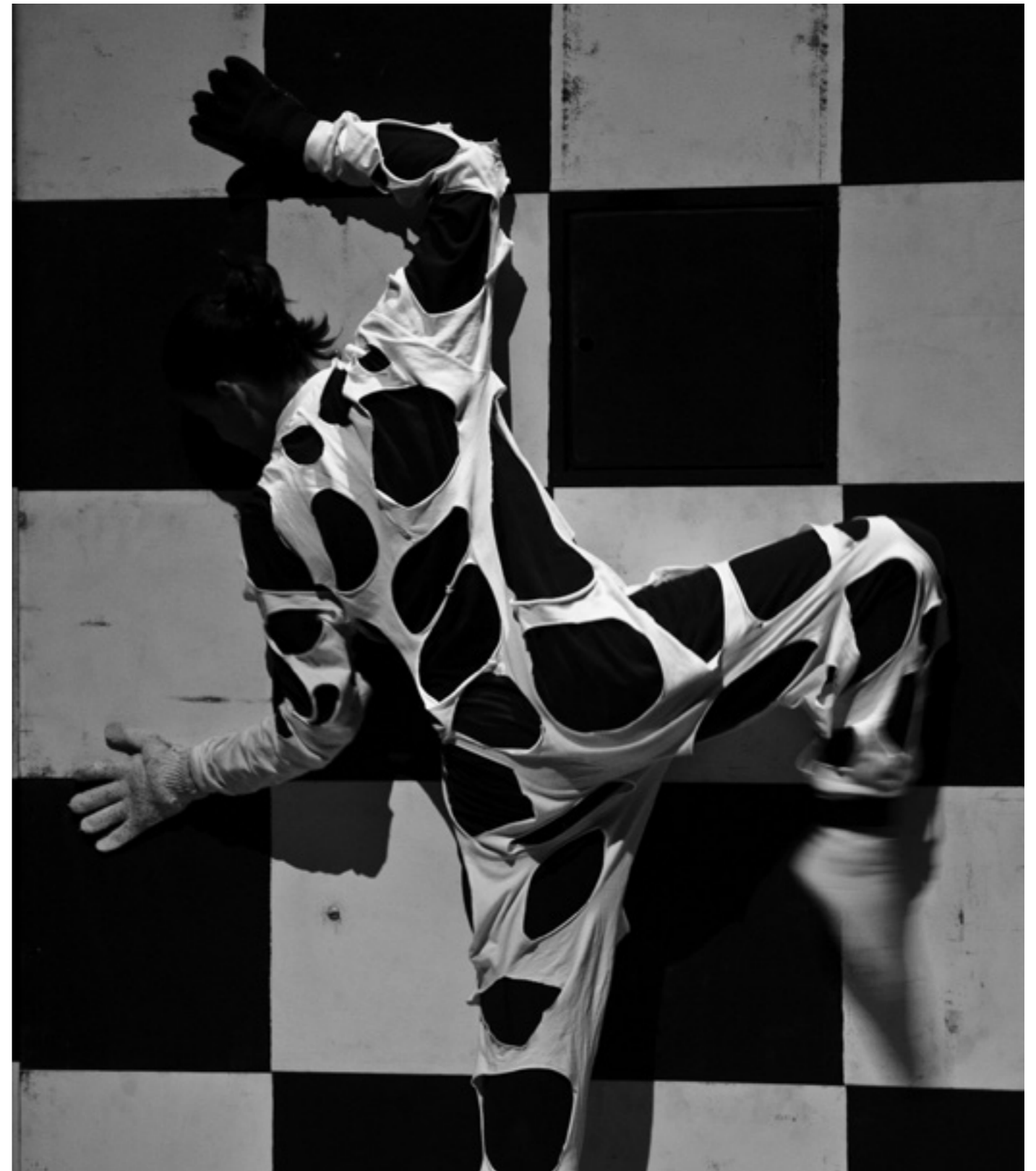
inappropriate, but it was a bridge that led to the rewriting of our plays. We produced more condensed and poetic versions that were also clearer. The plays gained a conceptual density that allowed a six-year-old child and a thirty-five-year-old teacher to come to an interpretation that interested them; both in unison, confronted by the same performance.

Fourth wall of experience: Spectators at the back cannot make out the expressions on the faces of actors. We concluded, then, that a play is not, for the most part, produced on the stage, but in the spectator’s mind. And this conclusion gave us license to break with the convention of dialogues spoken between actors, and to open the actors’ gaze to the audience, without losing dramatic conflict. And so we gained in vocal projection and the amplification of movements and expressions.

For more than eighteen years we have become actors through experience, performing plays in schools, playgrounds, and vacant plots barren of theatrical history. We built a house with two doors: a structure through which we were able to move freely as well as inhabit with our trade. The house has withstood the test of time, survived the storms, intruded on reality; and it can make Antigone coexist with a secretary who crosses the dramatic space calling: Margarita, telephone!

But a house is not only made up of roofs and walls. Living in time is not only about taking refuge from the weather and the seasons. That is why the openings are as important as the foundations. In our area of work, doing theatre in schools, so often undervalued, the windows, balconies, doors and skylights allow us to imagine new forms of theatre, construct a new language, scrutinize new horizons, and receive the unmediated, uninterrupted, direct, powerful and vital response of our spectators emerging (furious or defenseless) from the darkness into our view and our field of action.

<sup>1</sup>Read, Herbert: English poet, regarded as an important figure in History and Philosophy of Art, directed his studies toward other fields such as Education, Sociology and the History of Culture. In his book “Education through Art” (1969) he revives the thesis first formulated by Plato, promoting the idea that art should be the foundation of education. To do this, he clarifies the basic concepts of Education, Art and the relation of both with forming human beings. Ros, Nora “El lenguaje artístico, la educación y la creación” (Artistic language, education and creation), Revista Iberoamericana de Educación (ISSN: 1681 -5653) Date of publication: 10/07/2004



Um lugar que ainda nao foi Companhia Meia Ponta / Flor Antia



## What on earth did you do that play for?

Jennifer Valiente<sup>8</sup>

Performing artist and playwright

The teacher didn't understand why we wanted to put on a play that wasn't on the Language and Literature syllabus; nor did she understand why we should expect her to let her students "waste their time" attending a stage performance that was not followed by a 10-question, didactic quiz about the play. She asked me: Does it have anything to do with what's covered in the syllabus?

Nowadays, the relevance of an activity, a piece of work or producing an object is directly related to the economic return expected from the activity, or its use value: Will it cover its cost and make a profit? What purpose will it serve?

This is probably the reason why we spend less and less time watching sunsets, or getting together with someone to chat for a couple of hours about life in general. In other words, we spend very little time sharing our humanity. Anything we do must have a use value; the experiences of contemplation and aesthetic delight are increasingly absent in the whirlwind of everyday survival.

The sense of humanity, in one of the definitions given by the Spanish Royal Academy, means sensitivity, compassion for the misfortunes of others. By this definition, the sense of humanity is one of the foremost characteristics of Theatre. Whether we laugh at our human frailties, in a comedy, empathise with the tribulations of the characters, or experience a cathartic effect (the inner purification, liberation or transformation provoked by a deep, life experience), the Theatre brings back to us our sense of humanity, which has been numbed by the daily routine of clock-watching, commuting, numbers, newscasts and advertising.

Going back to the original question that prompted me to answer, perhaps only for the same reason that one would answer such insidious questions as: Why did you fall in love with him or her? And the respondent starts to reel off the beloved's gifts and qualities, with little certainty that the questioner will understand our reasons. Here we go.

The play in question was an adaptation I had written of *El Quijote* (Don Quixote), which was aimed at children and teenagers in rural areas of my home country, El Salvador. The vast majority have never visited a theatre, because they are only located in the capitals of four out of the fourteen departments in El Salvador.

When we prepared to stage the play we knew that it was not included in the Language and Literature syllabus. If it had, it might have encouraged some teachers to dare to include non-curriculum activities in the classroom

and let the children acquire new, different experiences of reality and its interpretation. A school is supposed to serve this purpose too, isn't it? But we didn't want it to be part of the syllabus: we made this conscious decision. We think it discriminatory for children to be encouraged to go to the theatre exclusively as a part of a curricular activities. Do adults go to the theatre because they earn points at work? Are they given a questionnaire about the main character, rather than whether they liked the play or not? Let us make a pause here: we do not in any way oppose the use of theatre as a pedagogical instrument; however, this time we wanted our young audience to use only one instrument, their imagination. We planned the play so that it could be presented in unconventional spaces: parks, sports fields and baseball courts, streets, houses; spaces that we invaded and, for a couple of hours, transformed into stages, spaces that were turned into theatres. This called for discarding some conventions like the Fourth Wall, and incorporating certain languages, like those of the travelling circus, troubadours and puppeteers who preceded us in the squares and streets. The result of the experiment was that it became one of the two most travelled plays in the repertoire of our company, which since 2006 has been packing up its props into trunks and taking to the road: "Somewhere in La Mancha..."<sup>9</sup>

The play is a tribute to one of the greatest imaginative heroes in Spanish literature and his imaginary adventures in defence of values that may sometimes appear to us to be themselves imaginary. Allow me, then, to change the question from: What are you doing this play for? to: Why are you doing this play? And the answer is: because we believe that staging Theatre in a public space for new audiences is a spectacular exercise in social coexistence, which aids children to engage in active listening and participation, to form opinions through memory and critical thought, by developing attention, sensitivity and empathy, and which also restores to us the experience of contemplation and aesthetic delight that reminds us of our humanity. And are we not in need of such things these days, at a time when we complain of violence and lack of sensitivity in our societies?

It is taking El Salvador too long to move from a constant state of violence and death to a state where people can feel that their rights to life and other freedoms are respected and safeguarded. Living in a constant state of danger and survival leads to acute stress and, naturally, violent reactions that add to the problem. Given this state of affairs, a little normality means a great deal: to be able to occupy a public space in the evening, for young people from different schools to be able to share the same space without mistrust or insecurity, to be able to laugh out loud, shout out opinions and warnings to the play's characters, to have a good time; these things may seem like minor details yet they are important for children and teenagers in impoverished small-town communities, who have access only to the daily burden of vio-

lence in newscasts and serialised programmes while they sit at home under lock and key waiting for their mothers, the sole breadwinners, to come back from work. In this situation, being exposed to imagination, change, loyalty, solidarity, books, adventures and revolutions is definitely a way of hearing about different worlds and preparing to wage war on windmills.<sup>10</sup>

So why have we put on this play for children? In order to create a meeting place where we can show new, different experiences of reality, different ways of coexisting and being, so that our young audience can enjoy, with curiosity and astonishment, the results of a process in which we as creators also take delight, immersed in the curiosity and amazement aroused by the stage.



<sup>8</sup>Jennifer Valiente has participated in different performing arts and film experiences in Central America. Her plays have been published in different national collections. In 2005 she founded TIET (Taller Inestable de Experimentación Teatral / Impermanent Workshop for Theatrical Experimentation) where she continues to be the artistic director. Currently she is also director of the San Salvador National Theatre and a member of the Editorial Committee of *Suplemento Tres Mil / 3000*, published by the newspaper *Diario Co Latino*.

<sup>9</sup>Translator's Note: The opening lines of the classic novel "El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha" (The Ingenious Knight Don Quixote of La Mancha) by Miguel de Cervantes Saavedra (1605) are: "En algún lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero recordarme..." (Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember...).

<sup>10</sup>Translator's Note: In the novel, Don Quixote of La Mancha set forth to fight for ideas, and he began to tilt at windmills, imagining they were giants.



Espalha para gral - Denise Stutz y Felipe Ribeiro - Brasil / Foto: Flor Antia

## Theatre and the inner World of the Child<sup>11</sup>

Paloma Dávila

Actress-researcher

I don't remember exactly when I saw my very first play; I must have been about 5 or 6 years old. That first time we went to a small hall that some actors had adapted for theatrical performances. Yet, back then, it was for me the most beautiful theatre in the world; it was the old theatre of the National Union of Journalists (UNP).

I remember every detail so clearly, even the streets we took to go to the theatre. Being a child, I didn't know the names of the streets, but now I know that the theatre is on one side of Avenida Naciones Unidas. I remember the black curtains, the crowd in the building's entrance hall, the tiers of wooden seats, the backstage smell; there wasn't a door, instead, black curtains hung down... and I... I was dying to know what was behind those curtains. Then the queue to go in. We were going to see a play called *La rana sabia* (The Wise Frog), in which the leading character was obviously the wise frog. Many of the children sat very close to the puppet theatre, on the carpet, and the adults, the parents, sat in the rows of seats behind us. I really don't remember the plot as such, but I recall the colors, the sounds, the voices, the laughter of the other children and my own. During the performance there was only one thought in my mind: "Let it never end, let it never end," but it did come to an end... in my emotional memory I remember many contrasting feelings: joy (I had enjoyed myself so much)... anger (the play had come to an end, although I had not wanted it to). I remember many children got up and went backstage to meet the actors, but I didn't, I remained seated, immersed in all my contrasting feelings. I was sad that the play was over, although deep down I knew that was inevitable, and I also knew that behind the puppet stage were the people who had made it all happen, like my own parents, but I did not go to see them, I preferred to hold on to the sensation that it was all real and true... It was through this, a certainly delightful experience that I first felt love and hate for the theatre in equal terms and at the same time, as Artaud rightly put it.<sup>12</sup>

Not long ago I went back to the building. I think the theatre has been closed. Now it looked very small to me, and no black curtains could be seen from the entrance hall. Or perhaps the theatre has not changed, perhaps our

adult eyes are not so easily surprised; perhaps our adult eyes are simple and do not perceive the details hidden in theatres, the curtains, the stage, the rows of seats, the sounds, the colors, the music...

From this starting point, the world of details, I move towards artistic conceptions devised and conceived for children. To many people, details are insignificant, especially in the pragmatism and vertigo of the modern world. In the world of details I think of the hundreds of perceptions children have as they experience a play, I think about their stage of development, their age, the themes, the dramatic language, the entrance to the theatre, how they will be received as they arrive, the route they will travel to get there, their parents, also their school, their surroundings, the height of the seats, the facilities in the bathroom, who they go with, is it their family? or perhaps their school teacher, aunt, or grandmother? I think about the background music, the volume, the waiting time before the play begins, the importance of punctuality; I think about what happens, in their memories, after the performance... and so on. Each topic connects with other topics that are in turn linked to other disciplines, such as psychology, anthropology, education, literature, sociology, and so on. Topics that may appear to be distant from creation for the stage but are inevitably interlinked with it in preparing a performance of children's theatre. In effect, the idea of creating for this audience puts creators in a place that is seldom perceived and little explored: the inner world of the child spectator.

From the place of creation I ponder this inner world of the child spectator; I think about the experience and perception of the stage performance from the standpoint of a child's own being: what do I want to say? what story do I want to tell? what response do I want to provoke? and how will this food be digested by the child? will it be delicious and nourishing or cause colic and indigestion? In this way I come closer and closer to the inner world of my spectator and, from my inner world, I take an approach towards creating and preparing the theatrical event. I do this until, at some point, I reach the perception that my feelings come to match, to unite and interlink with the inner world and the feelings of my young spectator. And I think: there is an inner place in all of us that we should preserve, a space of peace and quiet, where we feel Well-Being and contentment, no matter what is happening outside. This inner place is our refuge, especially in times of uncertainty, anxiety or loneliness.

We should all be able to find this inner space easily, so that we can take refuge in its peace and security in difficult times. Instead, we often feel a vast emptiness. An agonizing, intolerable emptiness from which we despera-

tely want to flee. When we cannot find inner peace, we seek to fill the void within with external things. Sugary sweets, television and constant noise and sounds are the best allies people have to numb the sense of self. We want to attain, if only for a moment, the sense of physical and emotional harmony that we seem not to be able to enjoy without such sedatives.

We know that many unfulfilled needs of adults have roots in their childhood. That is why it is important to pay attention to children, support their development and know their most authentic needs. Rudolf Steiner, the founder of Anthroposophy, described twelve qualities of human beings which he called the Twelve Senses. I shall refer to one of the basic senses, which Rudolf Steiner called the "Sense of Life" or the "Sense of Fulfillment or Well-Being." The "Sense of Life" has one main goal: to communicate the sense of well-being. This sense of life is one of the fundamental senses, precisely because it communicates to the child the most fragile of perceptions: how I feel and how the world is treating me.

In this place the child can be at peace with his/her body and spirit. Rudolf Steiner called this state, "the inner feeling of wellness," "integrity," and it is this place that we desperately seek in adulthood. It is to this place that we long to return every time something discordant happens. And this inner place is built and profoundly influenced by the presence and care of adults. Nowadays we see children over-reacting to all situations. They are easily upset, they go back and forth displaying raw emotions. A part of the child is uncontrolled and reacts too easily.

When a child feels holistic harmony, an inner wholeness, their body and spirit will be capable of withstanding different conditions without breaking down. More simply, children whose inner world is well, who are warmly contained, who are familiar with quietude and peace, will not be vulnerable to circumstantial events

Today, however, we find children completely at the mercy of any stimulus, children with very low tolerance. How can we ask these children to keep still, not to yell, to relax, when they often have no knowledge of this state? Unfortunately, they are frequently more familiar with disharmony than with harmony.

What they need is warm containment and caring, and not only physical care, but also emotional and spiritual care, with sincere dedication, respect and real inner participation by the adult. If the child receives this love by means of the care surrounding them, if they can know what it is to be happy and at peace, they will experience happiness in their being, the happiness that this world can bring, and the record of this experience will remain theirs forever .

Theatre activities should be part of this environment of well-being, and moreover should draw out that inner reference world in the child spectator, as he/she identifies with the stories and characters. All-round experiences of theatre should be a tool to enable the child to come into contact with the complex meanings of life, giving meaning to its symbols. Theatre art, in its purest simplicity, should be one of the experiences that adults offer to the life of a child. If we as creators wish to approach this audience responsibly with our art, it is imperative to think and reflect not from the expectations that we as adults have of children, nor on a conditional basis, expecting something in return.

This is the mold I use to conceive artistic performances for children, and within this broad field, I want to think of artistic projects that respectfully view children as spectators capable of having their own perceptions. I want the performances to awaken their sensibilities, not through a simplistic didactic approach, moralistic teaching, corny sentimentality or, even worse, reflex cheerfulness, but as a poetic and investigative expression that approaches the inner world of children from the playful, poetic creativity that is so lacking in theatre for children – with honorable exceptions. This is the only way in which art aimed at children will be perceived by the population and the artistic sector as a major art form, rather than a minor one in which no great difficulty is involved and anything goes. Nothing could be further from the truth.

To think of creation in the inner world of the child is to imagine creation that does not deceive children with empty, hollow stories, but is charged with deep meaning for them at their particular stage of development. The fable, the development of the story must entice, amuse, excite curiosity, stimulate the imagination, help develop intellect and clarify emotions. It must be in tune with children's anxieties and aspirations, giving full credit to the seriousness of their conflicts without in any way diminishing them. The plot must provide an opportunity for the children to come to attain self-understanding in this complex world, precisely because they frequently find their own lives disconcerting.

Dr. Bruno Bettelheim makes an interesting observation about children's need for stories and fairy tales: "Stories should help the child to make coherent sense of the tumult of his feelings; he needs ideas to bring order to his inner home; he does not need a moral education that subtly conveys the advantages of moral behavior through abstract ethical concepts, but by what seems tangibly right and therefore full of meaning for him." About stories, the German poet Schiller said: "Deeper meaning resides in the fairy tales told to me in my childhood than

in any truth that is taught by life."

Today the task of imagining the inner world of the spectator is gradually gaining ground and in some places in the world these reflections are becoming concrete. Protocols are being developed for theatrical presentations for children and young people that especially emphasize the particular characteristics of specialist work for our young spectators, and they are being adopted by theatre companies working for child audiences.

At the same time, theatre activities for children have to push against the current in their efforts to secure a space for children on the creative agenda. They are pushing against the tide because they are still not compatible with the educational system, which is always in a state of crisis; and because in Latin America, in particular, sustained processes to promote this activity have not been established with all the necessary vigor. Theatre groups themselves undermine this task when they lose their direction in the race to make theatre just another tool, not of artistic creation but of entertainment, with the resulting effect that the artistic experience becomes banal. Because art –good art– in its most noble expression, has the virtue of dignifying human beings, believing them to be sensitive, intelligent, capable, reflective, it saves us from marginalization, it elevates us and in its most profound simplicity it inevitably humanizes us. That is why I do not share the idea that art can be used as decoration, an educational discourse or a "filler" at a children's party, because that is when it ceases to be art, to become anything but... and in that "anything but," we adults with our arrogance and "superiority" make the children too part of the decor and therefore part of the marginalization.

I believe our societies are still a long way away from appreciating the enormous wealth that theatre contributes to the inner world of the child. The system and its experts engage in an increasingly elaborate discourse without really taking into account the needs of children and young people. A discourse that is based on the expectations of what is convenient to the system: what is most saleable, including, of course, the sale of thoughts, aesthetics, content... all of these are for sale.

Recently Paco Paricio, the director of the Spanish company Los titiriteros de Binéfar (The Binéfar Puppeteers) said in an interview: "A child in front of a computer already knows what they can do with it, but at the theatre they experience an inner struggle for meaning, construct and deconstruct their own appreciations, assemble and disassemble them, imagine other realities... theatre provides a simple experience of life in a world full of complexities." How is a theatrical performance experienced? During the stage performance we are paralyzed,

our senses are more acute, especially if the performance is in a specially prepared auditorium (like a theatre), everything, absolutely everything that takes place, the most minute gesture is perceived as if it were in the foreground, nothing escapes the spectator's sight, hence the effort put into every detail is vital. I believe this is the greatest challenge to us as creators, artists and theatre groups: transferring discourse to the stage. This is a quixotic task and, above all, requires a sustained effort. And an open, careful, mathematical, ethical one, seeking, as I said earlier, empathy with the nature of the child, who is changeable, playful, creative and vital. We must constantly seek theatrical poetry, so that our projects are loaded with theatricality and meaningfulness for the child, whose feelings are the leading players in our stories. Thus the theatre can be one of the most delightful experiences of our childhood and also, of course, of our adult life, because art has many implications, and one of the most prominent is its capacity to heighten our sensibility. It is a fact that the greater our access to different creative expressions, the more humanized, intelligent, aware and responsible we will be, all those things that, in fact, our society is crying out for...

In the course of my work I have seen many severely disturbed children who have arrived at the theatre behaving aggressively, incapable of peacefully and happily enjoying a stimulus from either within or without. I always wonder about the inner world of these children who are experiencing such early neurosis, a split, a disconnection from their own feelings, a defense against catastrophic reality aimed at protecting the development and psychophysical integrity of the self. "Neurosis is symbolic behavior in defense against excessive and intolerable psychobiological pain" (Arthur Janov, "The Primal Scream"). Interestingly, these are the children who at theatre performances usually do not want to leave at the end of the play. Right at the end they seem to be fascinated, motivated, loved, they say they want to come always and they don't want to leave. It is as though their lives for one moment had begun to make sense, even in the pain and emptiness. So I think our work does touch them in some way, perhaps it even stabs through the pain, penetrates the tough kernel of neurosis and for one second it inevitably reflects us and increases our sensitivity. During my eight-year tenure as director of the Guaguas de Maíz Theatre Festival for children, and as an actress and director of stage creations, details definitely ceased to be details and became priorities. Over and over again in programs for children I have overseen, I almost always found that no one thinks about those details: they are seen as absurd, useless, almost childish, trivial, and yet

they can completely change the impression our young spectators take away of the theatrical experience. And it is not easy for adults to realize this, because unfortunately the main reason why children become neurotic is that we adults are too busy struggling with our own unsatisfied childhood needs, and besides, we are fighting the mentality imposed on us by underdevelopment with its well-known consequences.

I believe that responsible, serious initiatives seeking to make culture for children more dynamic are stimulated in response to the shortage and marginality of the creative arts for children. These initiatives encourage creators to think about the needs and sensitivities of children in the different disciplines of cultural life. Within this broad process one can discern the mechanisms, forms and modalities of building something from scratch. It is undoubtedly an enormous project that will demand time, ingenuity and openness to promote reflection and commitment from those of us who work in this field. Quite simply, it is a new bid for Utopia...



<sup>11</sup>Previously published in CALEIDOSCOPIO magazine, Reflexiones para pensar en las artes y la educación para la infancia y la juventud (Reflections on the arts and education for children and young people), during Diálogos abiertos (Open Dialogues) organized by ASOESCENA-ASSITEJ. Quito, Ecuador, 2010.

<sup>12</sup>Translator's Note: Artaud, Antonin (1896-1948). Artaud loved theatre as "passionate overflowing" and hated theatre as repetition.

"As much as I love the theatre, I am, for this reason, equally its enemy."

Lagartixa na janela - Varal de nuvens - Foto: Silvia Machado

## ¿Cómo nos comunicamos con el público infantil y joven, como adultos artistas /creadores?

Reflexiones condensadas de entrevistas realizadas a creadores sobre sus experiencias en investigación, contenidos y procesos de la creación en artes escénicas para niños y jóvenes en América Latina.

### Felipe Ribeiro. Brasil

Artista interdisciplinario, profesor del Núcleo de Danza y Multimedia de la Universidad Federal De Rio de Janeiro.

...Muchas veces cuando pensamos en crear para niños, pensamos que tenemos que volver a ser niños. Esto fue una de las primeras cosas que al comenzar a trabajar en la obra Espalha pra gal! concordamos con Denise Stutz, en que no era lo que queríamos.

Somos lo que somos, tenemos nuestra edad pero queremos ser contaminados por el universo infantil. Durante el proceso de creación pasó algo muy interesante: primero nos planteamos trabajar desde nuestra memoria, comenzamos a hacer unos experimentos y luego reflexionamos y nos dimos cuenta de que más que invertir en la memoria, podía ser más interesante pensar cómo contaminarnos del mundo actual, porque mucho ha cambiado de cuando nosotros éramos niños. Entonces, más interesante que recordar cómo fuimos de niños es percibir cómo podemos participar de la infancia de ahora.

Cuando decidimos irnos a este universo externo, hay una serie de cuestiones que ponemos en escena, para ver cómo responde la platea, ver cómo decidimos juntos. Entonces creemos que ésta es la mejor forma de no subestimar a los niños y jóvenes.

### Natalia Burgueño. Uruguay

Creadora en artes escénicas.  
Actriz, bailarina y docente de danza.

...Creo que en alguna medida es distinto el lugar desde dónde empezás a trabajar, en parte con mayor libertad. Los adultos tenemos más prejuicios, en los niños hay más libertad de juego y eso se transfiere a la creación artística. En El ojo de la cerradura se combina música, teatro y danza, juegos muy simples que nos interesan a todos, pero para los cuales los adultos ponemos más trabas: si es danza o teatro, si es más o menos figurativo o abstracto.... entre tanta categorización, nos perdemos del disfrute.

Crear para niños es entonces, situarnos en otro lugar. No nos interesa hacer de niños, sino ser nosotros mismos haciendo algo para ellos. Yo no puedo saber hoy qué es ser un niño, tenemos que trabajar con nuestra lógica, investigando dentro de lo que encontramos que nos pueda vincular. El trabajar para niños abre la puerta a descubrir otras cosas nuestras y no entender el mundo como parcelas divididas por clases: soy adulto, soy niño, es música, es danza, es cultura, es naturaleza.

### Marisa Pitanga. Brasil

Bailarina, docente e investigadora de danza.  
Directora de la compañía Meia Ponta.

Pienso que cuando uno crea para niños, el foco lo pone en los niños. Más no sólo va a llegar a ellos. Mi experiencia ha sido muy gratificante en el contacto con los niños, porque ellos tienen una respuesta muy inmediata, si gusto, gusto, y si no gusto, no gusto. Se aprende mucho de su espontaneidad, la posibilidad de crear un mundo de fantasía, la entrega al juego, algo que vamos perdiendo y cerrando en nuestro mundo adulto. Es muy interesante cuando se trabaja para el público infantil porque la obra no sólo llega a los niños, sino que los adultos también participan y eso hace que despierte en ellos una memoria de cuando eran niños y se suelten. La primera obra para niños que dirigí, contaba con una gran participación del público, los padres participaban y los niños adoraban ver a sus padres en situaciones corporales diferentes, que no son las comunes en que suelen verlos, y a su vez a los adultos también les gustaba jugar. Creo que jamás debemos subestimar a los niños como espectadores, creo que tenemos que procurar hacer cosas inteligentes, dinámicas, que les permitan descubrir, que se interesen.

El niño gusta de experimentar, de crear. Tenemos entonces que permitirnos entrar en ese juego. Mi objetivo es despertar en el adulto la posibilidad de continuar creando, y que los niños no paren de hacerlo nunca porque así conseguiremos modificar el mundo, para mejor. Eso espero.



Um lugar que ainda nao foi - Companhia Meia Ponta - Brasil / Foto: Flor Antia

## Como nos comunicamos com o público infantil e jovem, como adultos artistas/criadores?

Reflexões condensadas de entrevistas realizadas a criadores sobre suas experiências em investigação, conteúdos e processos da criação em artes cênicas para crianças e jovens na América Latina.

### Felipe Ribeiro. Brasil

Artista interdisciplinar, professor do Núcleo de Dança e Multimídia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Muitas vezes, quando pensamos em criar para crianças, pensamos que temos que voltar a ser crianças. Logo que começamos a trabalhar na obra *Espalha pra geral!*, Denise Stutz e eu concordamos que não era isso o que queríamos.

Somos o que somos, temos nossa idade, mas queremos ser contaminados pelo universo infantil. Durante o processo de criação aconteceu algo muito interessante: primeiro nos propusemos trabalhar a partir da nossa memória, começamos a fazer experimentos e depois refletimos e percebemos que mais do que investir na memória, podia ser mais interessante pensar como nos contaminarmos do mundo atual, porque muita coisa mudou desde quando nós éramos crianças. Então, mais interessante do que recordar como fomos quando éramos crianças, é perceber como podemos participar da infância de agora. Quando nós decidimos ir a este universo externo, há uma série de questões que trazemos à cena, para ver como a plateia responde e ver como decidimos juntos. Então acreditamos que esta é a melhor maneira de não subestimar as crianças e os jovens.

### Natalia Burgueño. Uruguai

Criadora em artes cênicas. Atriz, bailarina e professora de dança.

Em certa medida, acho que é diferente o lugar a partir do qual se começa a trabalhar, em parte com maior liberdade. Os adultos têm mais preconceitos; nas crianças há mais liberdade de brincar e isso se transfere à criação artística.

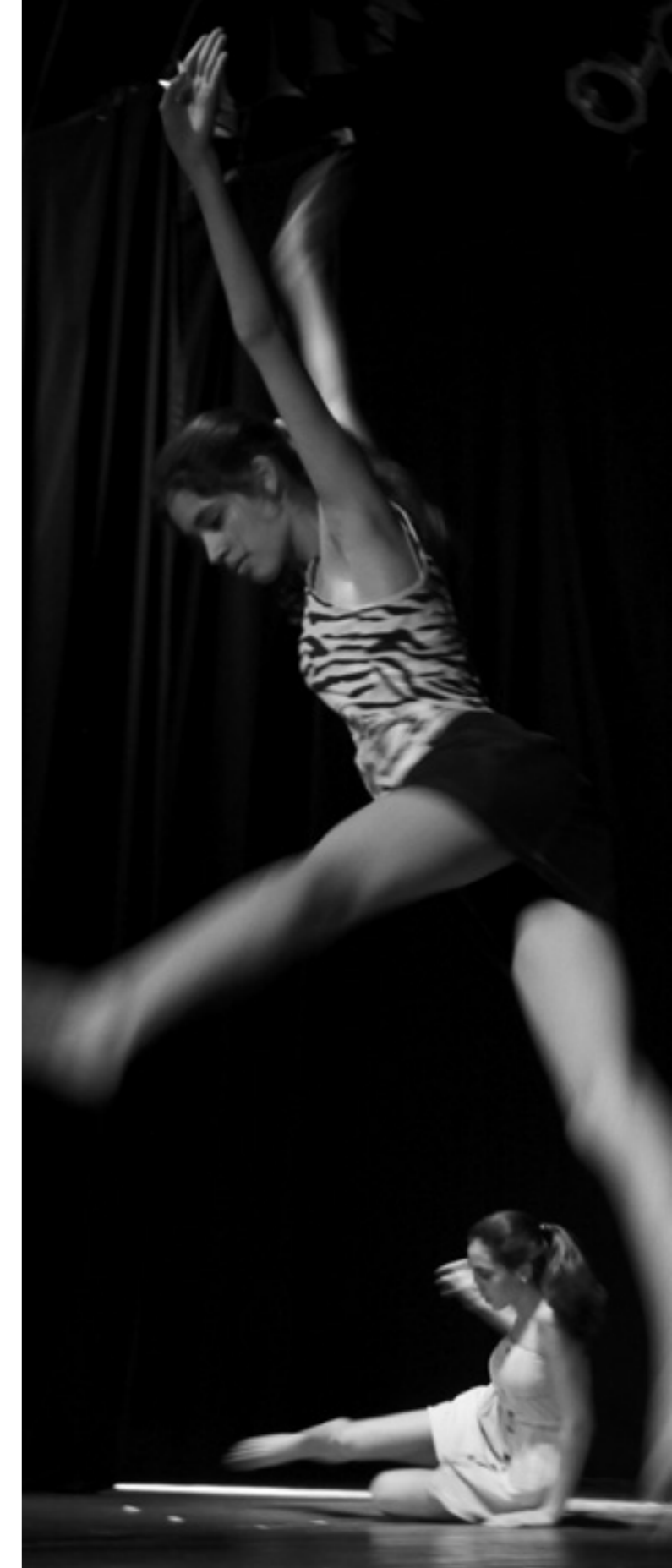
Em *El ojo de la cerradura* se combina música, teatro e dança, brincadeiras muito simples que interessam a todos, mas para as quais os adultos colocam mais travas: se é dança ou teatro, se é mais ou menos figurativo ou abstrato... entre tanta categorização, nos esquecemos de desfrutar.

Criar para crianças, então, é nos posicionarmos em outro lugar. Não nos interessa fazer de conta que somos crianças, mas sermos nós mesmos fazendo algo para eles. Eu não posso saber hoje o que é ser criança, temos que trabalhar com nossa lógica, pesquisando dentro do que encontramos que nos possa vincular. Trabalhar para crianças abre a porta para nos descobrirmos em outras coisas, e a não entender o mundo como parcelas divididas por classes: sou adulto, sou criança, é música, é dança, é cultura, é natureza.

### Marisa Pitanga. Brasil

Bailarina, professora e pesquisadora de dança. Diretora da companhia Meia Ponta.

Penso que quando a gente cria para crianças, o foco está nas crianças. Mas não vai chegar a eles, somente. Minha experiência tem sido muito gratificante no contato com as crianças porque elas têm uma resposta muito imediata: se gosto, gosto; e se não gosto, não gosto. Aprende-se muito com a espontaneidade deles, a possibilidade de criar um mundo de fantasia, a entrega à brincadeira, isso que vamos perdendo e fechando em nosso mundo adulto. É muito interessante quando se trabalha para o público infantil porque a peça não chega só às crianças, mas os adultos também participam. Isso faz com que se desperte neles uma lembrança de quando eram crianças e se soltem. A primeira peça infantil que dirigi contava com a participação do público. Os pais participavam e as crianças adoravam ver seus pais em situações corporais diferentes, que não são as que eles estão acostumados a ver e, ao mesmo tempo, os adultos gostavam de brincar. Acho que jamais devemos subestimar as crianças como espectadores. Acho que temos que tentar fazer coisas inteligentes, dinâmicas, que permitam que eles descubram, que se interessem. A criança gosta de experimentar, de criar. Então, temos que nos permitir entrar nesse jogo. Meu objetivo é despertar no adulto a possibilidade de continuar criando, e que as crianças não parem de fazer isso nunca, porque só assim conseguiremos mudar o mundo para melhor. Eu espero isso.



Encuentro de Escuelas y Grupos Comunitarios - Enredanza / Foto: Flor Antía

## How do we communicate with audiences of children and young people, as adult artist and creators?

Condensed reflections from interviews where creators talk about their research experiences, contents and creative processes in the performing arts for youth and children in Latin America.

### Felipe Ribeiro; Brazil

Multi-disciplinary artist, professor of the Núcleo de Dança and Multimedia at Universidade Federal do Rio de Janeiro

...So often we think that we have to refer back to our own childhood in order to create for children. Denise Stutz and I agreed from the outset that we did not want to do this when we started work on *Espalha pra geral!* ("Spread abroad!")

We are who we are, we are our age, but we do want to be taken over by the children's world. Something very interesting happened during the creative process. First we thought of working on the basis of our memories. We did some experiments and we realized that rather than investing in our memories it might be more interesting to work out how best to allow today's world in. Much has changed since we were children.

So, rather than remembering what we were like as children, it is more interesting to find ways of connecting with today's children.

When we decided to migrate to this outside world there were a series of questions that we represented on stage to see how the audience responded, to see what they and we would come to decide together. We think that this is the best way of not underestimating children and young people.

### Natalia Burgueño; Uruguay

Creator in the performing arts. Actress, dancer and dance teacher

...I think that to a certain extent the place from which you start to work [in theatre for children] is different, partly because there is greater freedom. We adults have more prejudices. Children are freer to play and that is reflected in the artistic creation.

In *El ojo de la cerradura* ("The Keyhole") music, theatre and dance come together. They are very simple forms of play that engage us all. But as adults we impose more obstacles: is it dance or theatre? is it more or less figurative or abstract?... We are so busy categorizing it that we lose out on the enjoyment of it.

So, to create for children is to put ourselves in another place. We are not interested in pretending to be children. We want to be ourselves doing something for children. I cannot know today what is to be a child. We have to work with our logic and do research into what we can relate us to children. Working for children opens the door to discovering more about ourselves, and not subdividing the world into categories: I am an adult, I am a child, it's music, it's dance, it's culture, it's nature.

### Marisa Pitanga; Brazil

Dancer, dance teacher and researcher. Director of Meia Ponta Companhia de Dança

I believe that when one creates for children, the focus is on the children. However it will not reach only them. My experience of coming into contact with children has been very satisfying, because their response is so immediate. If they liked it, they liked it and if not, they did not. There is much to be learnt from their spontaneity, the opportunity to create a world of fantasy, their full involvement in the game, something that we gradually lose and shut out in our adult world.

Working for an audience of children is interesting because the play does not only reach them, the children; adults also participate, and as it awakens in them memories of their childhoods they open up.

The first play for children that I directed had a great deal of audience participation; parents participated and the children loved to see their parents using different body positions from the usual ones they see, and at the same time the adults enjoyed playing too.

I think we should never underestimate children as spectators. I believe that we have to try to do intelligent, dynamic work that allows them to make discoveries and engages their interest.

Children like to experiment and create. We should let ourselves join in their game. My objective is to awaken in adults the feeling that they can continue to create, and, in children, that they should never stop doing so, because this is the way we will succeed in changing the world for the better. That is my hope.



A todo vaporCompañía Duggandanza Argentina / Foto: Flor Antia

## ENTREVISTA:

La danza, el arte de poner al cuerpo en juego.  
Uxa Xavier - Brasil<sup>13</sup> por Florencia Delgado



F.D.- ¿Cómo y desde dónde surge tu interés en comunicarte con la infancia?

U.X: Desde hace muchos años me dedico a la docencia de la danza dando clases para niños en diversos ámbitos. En este camino he venido construyendo una metodología de trabajo con niños de 4 a 9 años que tiene dos momentos, de 4 a 6 años lo llamo "historias de movimiento", que creo junto con los niños. Somos co-creadores de estas historias de movimiento que a lo largo del tiempo van construyéndose en una composición coreográfica. Con los de 7 a 9 años, luego de que ya vivieron las historias de movimiento, entramos en los juegos corporales o juegos de composición, ellos comienzan a relacionarse con su cuerpo y con lo que contiene ese movimiento, trazando una relación mayor con el espacio y con su propio movimiento, se transforma en una relación más autónoma. Mi trabajo está muy enfocado en esas franjas etáreas. A partir de ahí fui invitada a trabajar con educadores y desde hace algunos años soy docente en un curso de especialización en artes de danza contemporánea y educación donde convivo con muchos educadores de escuelas.

¿Qué es lo que busco con ellos? encontrar el contacto con el cuerpo, que en su caso no es un cuerpo danzante. ¿Pero cómo es que ellos como docentes creativos pueden utilizar ese conocimiento con el universo de los niños?

Los docentes también son personas que se encuentran dentro de un proceso de creación y el cuerpo es fundamental en esa relación con los alumnos.

Es un curso breve de seis encuentros, en donde manejo algunas estrategias, donde propongo que busquen en sus memorias corporales y de sus juegos de la infancia para que ellos vivan el estado de los niños jugando. A partir de esas matrices de los juegos que ellos traen, construimos una pequeña célula coreográfica.

Con tan poco tiempo traemos a esos profesores el concepto de la importancia del cuerpo que se encuentra dentro del aula o en cualquier situación de enseñanza, donde ese cuerpo contiene la historia de cada uno y cómo ellos como docentes consiguen tener esa sensibilidad de percibir el cuerpo del alumno.

Todos sabemos que dentro de la educación tradicional la relación con el cuerpo está muy ligada a la instrucción y al comportamiento. Yo siempre les pregunto: ¿ustedes tienen muchos alumnos que no se quedan quietos en la silla? Y a partir de esas observaciones corporales empezamos a de-construir el comportamiento corporal de los alumnos y de la mirada que tenemos los adultos. Así empiezan a entender que si ese niño no para, es que seguramente tenga muchas cosas para contar. Es sólo darles el espacio para contar corporalmente.

Actualmente también soy curadora de danza en un proyecto socio cultural muy grande que sucede en seis ciudades del interior de San Pablo y en una ciudad de Rio Grande del Sur, allí se trabaja con niños que se encuentran en alta vulnerabilidad social.

Los niños participan desde los 6 y hasta los 17 años dentro de un proceso continuado. Es un proyecto muy grande que se articula con otras acciones también.

Está todo construido desde la enseñanza, a través de procesos artísticos. La función de la curaduría es mantener el proyecto político pedagógico.

Para mí fue un gran desafío el hacer y contactar con docentes de educación física y con cuerpos que vienen de una formación en danza muy tradicional y traer otros conceptos e ideas sobre la danza, sobre otras relaciones, que no tiene que ver exactamente con llegar a construir una técnica. Cómo es que se construye ese cuerpo, cómo es que se trabaja desde los sentimientos, desde un conocimiento de técnicas de educación somáticas, principios de eutonía, desde la percepción del cuerpo, de la piel, del contacto, del estar presente, del conocimiento de su estructura ósea. Todo eso es un proceso muy interesante y trabajoso.

¿Cómo es que ellos pueden construir ese nuevo pensar del cuerpo y la danza?

En general estos docentes vienen de estructuras muy cerradas y empiezan a percibir otras formas de relacionarse con el alumno. En general vienen de una forma de enseñanza muy tradicional, donde se piensa que el alumno no sabe nada y el docente está al frente y hace, hace y hace y todos corren atrás para mimetizar un movimiento que no está arraigado internamente. Entonces mi trabajo está en de-construir ese modelo. El docente no tiene que ser un espejo de nada, tiene que ser un provocador, un facilitador.

Es un trabajo muy interesante y tengo que hacer un gran esfuerzo para ser comprendida. Trabajamos con niños que vienen de situaciones muy difíciles de violencia, de abandono y discriminación. Todas esas historias vienen escritas en sus cuerpos. Entonces mi trabajo tiene que ver muchas veces con contener también a los profesores, donde a veces sienten que no han llegado a nada, pero capaz consiguieron hacer contacto con ellos de alguna forma y esto, que puede ser algo muy simple, es un avance. Si consiguieron en ese momento respirar de alguna forma diferente, en la próxima clase se va a conseguir algo mejor. Respetar el proceso que creo, no tiene fin.

Es un trabajo muy comprometido, donde hay un proyecto político pedagógico muy claro que habla de que danza es cultura y de que la cultura es danza. Donde no se trae una danza pronta para ellos, sino que se trabaja desde lo



que la gente tiene en su entorno, que son las cuestiones culturales particulares propias y donde el docente precisa aprender a ver.

F.D.- ¿Cómo surge Poemas Cinéticos y el crear una puesta escénica desde la danza para la infancia?

U.X: Hace unos años comencé a pensar en jugar en otro lugar, desde el sentido de jugar con la danza que es parte de mi vida y mi relación con los niños de tantos años. Yo quería construir un proceso creativo para niños, pero no lo visualizaba dentro de un teatro. Entonces comencé a trabajar con una bailarina en un parque de San Pablo. Primeramente comenzamos a trabajar con cosas muy propias del lugar, como la dirección del viento, con globos y con cómo podíamos conversar con ese ambiente que ya contiene muchos movimientos y muchos relevos, diferentes lecturas y posibilidades.

Comenzamos por ahí con la certeza de que queríamos hacer algo para niños en espacios públicos. Tuve un encuentro muy grato con Carmen Moraes que ya había trabajado conmigo. Recién llegada de Francia con una investigación sobre espacios públicos y con una mirada sobre la arquitectura del lugar.

A partir de allí comenzamos a trabajar en la investigación de lo que hoy son estos Poemas Cinéticos. Nos presentamos en un fondo para financiar la investigación que se desarrolló durante unos cuatro meses en espacios públicos.

Trabajamos mucho en la lectura y mapeamiento de estos lugares, entendiendo que la obra se puede presentar en diferentes espacios. A partir de allí comenzamos a desarrollar esta estrategia de la lectura del espacio y dentro del proyecto construimos núcleos dramáticos. Estos núcleos son autónomos y pueden acontecer en varias secuencias. Lo que nos daría el orden es el espacio a ocupar. Siempre estamos en un estado de desequilibrio, la obra nunca se cierra, lo que va a acontecer depende del propio espacio. Lo que estructuramos son esos núcleos que se van desarrollando, dejando que nos intervenga el espacio. Trabajamos con algunos elementos como globos y telas. Los globos dentro de la simbología de este trabajo convidan a los niños a contemplar. Son objetos muy mágicos. Las bailarinas danzan con esos globos y en determinado momento los dejan ir, entonces es ahí que se propone el contemplar.

Con respecto a los tejidos buscamos crear líneas en el espacio, en donde el que mira pueda observar esas líneas y diferentes posibilidades de desdoblamiento y perspectivas, como si se formaran cuadros y se recortara el espacio. La tela en la performance es el material que crea las

relaciones entre el público y el performer.

También la propuesta de este trabajo que surge a partir del proceso de investigación tiene que ver con que en determinado momento entregamos la obra y salimos, hacemos un trabajo de mediador del público con la obra, donde el público puede investigar en todos esos movimientos y se apropia de la obra, es entonces cuando se entrega y pasa a ser una instalación. Ese contacto, es un estímulo cinético, donde el niño va hacia los tejidos y danza con ellos, rola y experimenta todos esos movimientos. Nuestro trabajo está sustentado en el concepto de “niño – performer” que tiene su origen en los pensamientos de la creadora y Prof. Doctora de la Universidad Federal de Minas Gerais del curso artes escénicas Marina Morcondes.

F.D.- ¿Cómo fue la relación del público con la propuesta?

U.X: Es muy interesante. Dentro de la investigación reflexionamos mucho sobre esta relación del espacio, cómo está constituido y cómo las personas están presentes, cómo la propia arquitectura del espacio hace que las personas caminen en una dirección, se sienten en determinado lugar. Ya tenemos una codificación física muy ordenada de cómo usar un parque, algunas personas pueden correr, andar, algunas hacen clases de danza con un instructor de gimnasia o danza, los niños tienen su espacio determinado, donde el adulto no circula.

Cuando comenzamos a hacer esa lectura crítica del espacio público, comenzamos a ver cómo estamos condicionados a utilizar el espacio funcionalmente, vamos a la plaza para hacer alguna cosa, el hecho de contemplar y jugar queda en segundo plano.

Cuando comenzamos con el trabajo, en general hay un extrañamiento porque las personas no ven, no existe la perspectiva de mirar periféricamente, sólo tenemos esa visión dispuesta para caminar, el mirar es recto, la visión periférica es casi inexistente.

Nos ha pasado de todo, gente que acompaña y participa de la instalación, personas que se quedan mirando desde lejos sin acompañar y personas que no se afectan. Tenemos que trabajar con ese riesgo, es parte de la obra.

La propuesta propone que el público acompañe el trabajo y que aparezca el juego, el toque del tejido, del contacto, todo esto tiene mucho que ver con la eutonia, la percepción de la piel y con el estado de presencia y la fisicalidad que vamos construyendo.

Ahora estamos en un nuevo momento, investigando esta relación de los niños y el cemento, de los niños y la ciudad.

Los niños juegan dentro de la ciudad. ¿En qué lugar jue-

gan? Juegan donde estén, el juego es un sistema que se mantiene en la humanidad. Estamos investigando en esta partitura que tiene que ver con el niño y el cemento, con el juego del niño que vive en un departamento.

¿Qué historias acontecen físicamente en esta dramaturgia?

Me ha interesado dentro de la investigación y los momentos de reflexión, encontrar una corporalidad y una gestualidad que no sean infantilizadas, que tengan un tono de levedad y de agilidad, pero que no traigan la carga dramática de la danza contemporánea. Entonces estamos buscando ese lugar desde donde vamos estableciendo ese tono dinámico, estudiando varias estrategias para relacionarnos con el espacio. Buscando un cuerpo sutil, que juega mucho, un estado corporal dinámico que el niño reconoce.

F.D.-¿Crees que tienen algo para decir las artes contemporáneas al público infantil y joven?

U.X: Si, lo que yo tengo para decir es que los creadores deberíamos mirar más para el público infantil y juvenil, pues ellos son un público potencial para la danza contemporánea, en su formación como espectadores.

F.D.- ¿Qué crees que tienen los niños y jóvenes para aportar a nuestra mirada como creadores y educadores?

Como creadora y docente pienso que debemos observar, entender y conocer la cultura de la infancia y cómo ella se procesa. Es un gran material para los procesos pedagógicos y de creación. Creo importante entender y sentir ese universo, más nunca imitarlo, nunca colocarse como un niño estereotipado en escena, pues ellos saben que no somos niños.

Lo mismo para el momento de la clase, creo en la importancia del intercambio, del diálogo y del respeto, en potenciar los recursos para que los niños se sientan creadores de su propia danza, dueños de sus cuerpos y no un reflejo del cuerpo del docente.

<sup>13</sup>Artista, docente e investigadora en danza, Uxa Xavier es una constante hacedora de proyectos en el área de la danza, creación y educación. Como directora del grupo Lagartixa na Janela propone performances, ponencias, talleres y cursos que contienen como temática la danza, la infancia y la juventud. “Poemas Cinéticos” es su última propuesta escénica para público infantil, proyecto escénico/instalación para espacios urbanos.

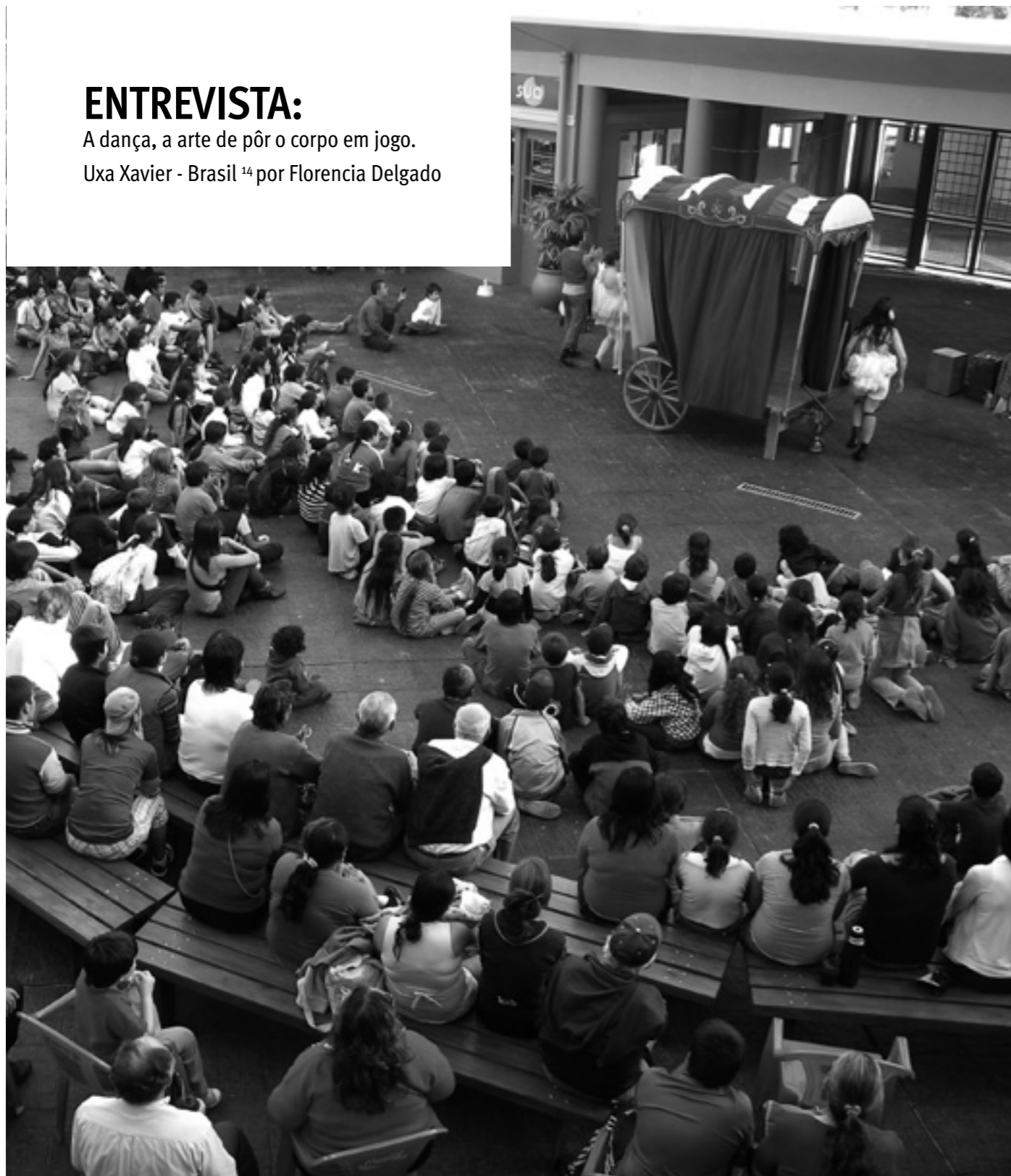
El grupo ha sido ganador del 15º Edital para el Fomento a la Danza de la Secretaría de Cultura. Este nuevo proyecto creará una performance y libreto, Mapas para danzar en muchos lugares dirigido a niños y educadores. Actualmente es curadora de danza en el proyecto Casa de la Cultura y Ciudadanía AES/Eletropaulo. Entre los diversos roles de su extensa trayectoria en la danza podemos destacar que fue columnista del área de Danza del Portal Cultura e Infancia, participó de la implementación del Proyecto Danza Vocacional de la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo, participó del equipo de coordinación del proyecto de Iniciación Artística de la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo. Es profesora invitada al curso Lattu Sensus, Especialización en Artes en la Escuela de Comunicación y Artes de U.S.P Centro Universitario Maria, y realizó varios proyectos de danza para niños y adolescentes en la ciudad de San Pablo. Coordinó junto a Georgina Lengos el grupo de estudios y posterior publicación Põe o dedo aqui sobre danza contemporánea para niños. Fue coordinadora de los tres primeros Encuentros de Profesores de Danza del Estado de San Pablo e Integrante del Foro Paulista de Cultura para la infancia.



## ENTREVISTA:

A dança, a arte de pôr o corpo em jogo.

Uxa Xavier - Brasil <sup>14</sup> por Florencia Delgado



Bardo criollo - Teatro del Bardo - Paraná Argentina / Foto de archivo: Teatro del Bardo

F.D.- Como e de onde surge seu interesse por se comunicar com a infância?

U.X: Há muitos anos me dedico ao ensino da dança, dando aulas para crianças em diversos âmbitos. Neste caminho venho construindo uma metodologia de trabalho com crianças de 4 a 9 anos que tem dois momentos: de 4 a 6 anos, que chamo de “histórias de movimento”, criadas junto com as crianças. Somos co-criadores destas histórias de movimento que, ao longo do tempo, vão sendo construídas em uma composição coreográfica. Com as de 7 a 9 anos, depois de terem vivido as histórias de movimento, entramos nos jogos corporais ou jogos de composição, nos quais elas começam a relacionar-se com seu corpo e com o que esse movimento contém, traçando uma relação maior com o espaço e com seu próprio movimento, transforma-se em uma relação mais autônoma. Meu trabalho está muito focado nessas faixas etárias.

A partir daí fui convidada a trabalhar com educadores e, faz alguns anos, sou professora de um curso de especialização em artes de dança contemporânea e educação, no qual convivo com muitos professores de escolas.

O que é que eu busco com eles? Encontrar o contato com o corpo, que, no caso deles, não é um corpo dançante. Mas como é que eles, como professores criativos, podem utilizar esse conhecimento com o universo das crianças? Os docentes também são pessoas que se encontram dentro de um processo de criação e o corpo é fundamental nessa relação com os alunos.

É um curso breve de seis encontros, no qual manejo algumas estratégias, proponho que vasculhem em suas memórias corporais e de suas brincadeiras da infância para que eles vivam o estado das crianças brincando. A partir dessas matrizes das brincadeiras que eles trazem, construímos uma pequena célula coreográfica.

Com tão pouco tempo trazemos a esses professores o conceito da importância do corpo que se encontra dentro da sala de aula ou em qualquer situação de ensino, onde esse corpo contém a história de cada um e como eles como professores conseguem ter essa sensibilidade de perceber o corpo do aluno.

Todos sabemos que dentro da educação tradicional a relação com o corpo está muito ligada à instrução e ao comportamento. Eu sempre lhes pergunto: Vocês têm muitos alunos que não param quietos na cadeira? E a partir dessas observações corporais começamos a desconstruir o comportamento corporal dos alunos e do olhar que nós, adultos, temos. Assim começam a entender que se essa criança não para, é que certamente tem muitas coisas para

contar. Basta dar a elas espaço para contar corporalmente.

Atualmente também sou curadora de dança em um projeto sociocultural muito grande que acontece em seis cidades do interior de São Paulo e em uma cidade de Rio Grande do Sul. Ali se trabalha com crianças que se encontram em alta vulnerabilidade social.

As crianças participam desde os 6 e até os 17 anos dentro de um processo continuado. É um projeto muito grande que se articula com outras ações também.

Tudo é construído a partir do ensino, através de processos artísticos. A função da curadoria é manter o projeto político-pedagógico.

Para mim foi um grande desafio participar e entrar em contato com professores de educação física e com corpos que vêm de uma formação em dança muito tradicional e trazer outros conceitos e ideias sobre a dança, sobre outras relações, que não têm a ver exatamente com chegar a construir uma técnica. Como é que se constrói esse corpo, como é que se trabalha partindo dos sentimentos, de um conhecimento de técnicas somáticas de educação, princípios de eutonia, da percepção do corpo, da pele, do contato, do estar presente, do conhecimento de sua estrutura óssea. Tudo isso é um processo muito interessante e trabalhoso.

Como é que eles podem construir esse novo pensar do corpo e da dança?

Em geral estes vêm de estruturas muito fechadas e começam a perceber outras formas de se relacionar com o aluno. Em geral vêm de uma forma de ensino muito tradicional, na qual se pensa que o aluno não sabe nada e o professor está no comando e faz, faz e faz e todos correm atrás para mimetizar um movimento que não está arraigado internamente. Então meu trabalho está em desconstruir esse modelo. O professor não tem que ser um espelho de nada, tem que ser um provocador, um facilitador. É um trabalho muito interessante e tenho que fazer um grande esforço para ser compreendida. Trabalhamos com crianças que vêm de situações muito difíceis de violência, de abandono e de discriminação. Todas essas histórias vêm inscritas em seus corpos. Então meu trabalho tem que ver muitas vezes com apoiar também os professores, quando, às vezes, eles sentem que não chegaram a lugar nenhum, mas pode ser que tenham conseguido fazer contato com as crianças de alguma forma e isto, que pode ser algo muito simples, já é um avanço. Se conseguiram nesse momento respirar de alguma forma diferente, na próxima aula pode-se conseguir algo melhor. Respeitar o processo que, na minha opinião, não tem fim.

É um trabalho muito comprometido, no qual existe um

projeto político-pedagógico muito claro que afirma que dança é cultura e que cultura é dança. Não se traz uma dança pronta para eles: trabalha-se a partir do que as pessoas têm no seu meio, que são as questões culturais particulares próprias e onde o professor precisa aprender a ver.

F.D.- Como surgem os Poemas Cinéticos e como foi criar uma encenação a partir da dança para a infância?

U.X: Há alguns anos comecei a pensar em brincar em outro lugar, partindo do sentido de brincar com a dança que é parte de minha vida e minha relação com as crianças há tantos anos. Eu queria construir um processo criativo para crianças, mas não o visualizava dentro de um teatro. Então comecei a trabalhar com uma bailarina em um parque de São Paulo. Primeramente, começamos a trabalhar com coisas muito próprias do lugar, como a direção do vento, com balões e estudar como podíamos conversar com esse ambiente que já contém muitos movimentos e muitos relevos, diferentes leituras e possibilidades.

Começamos por aí, com a certeza de que queríamos fazer algo para crianças em espaços públicos. Tive um encontro muito gratificante com Carmen Moraes que já havia trabalhado comigo, recém chegada da França com uma pesquisa sobre espaços públicos e com um olhar sobre a arquitetura do lugar.

A partir daí começamos a trabalhar na pesquisa do que hoje são estes Poemas Cinéticos. Apresentamos o projeto a um fundo para financiar a pesquisa que foi desenvolvida durante uns quatro meses em espaços públicos.

Trabalhamos muito na leitura e mapeamento destes lugares, entendendo que a obra pode ser apresentada em diferentes espaços. A partir daí começamos a desenvolver esta estratégia da leitura do espaço e dentro do projeto construímos núcleos dramaturgicos. Estes núcleos são autônomos e podem acontecer em várias sequências. O que determina a ordenação é o espaço a ocupar.

Sempre estamos em um estado de desequilíbrio, a obra nunca é fechada: o que vai acontecer depende do próprio espaço. O que estruturamos são esses núcleos que vão se desenvolvendo, deixando que o espaço intervenha. Trabalhamos com alguns elementos como balões e tecidos. Os balões, dentro da simbologia deste trabalho, convidam as crianças a contemplar. São objetos muito mágicos. As bailarinas dançam com esses balões e, em determinado momento, os deixam ir, então é aí que se propõe a contemplação.

Quanto aos tecidos, procuramos criar linhas no espaço, onde quem olha pode observar essas linhas e diferentes possibilidades de desdobramentos e perspectivas, como se formassem quadros e o espaço fosse recortado. O tecido

na performance é o material que cria as relações entre o público e o performer.

A proposta deste trabalho também surge a partir do processo de pesquisa que tem a ver com, em determinado momento, entregar a obra e sair; fazemos um trabalho de mediador do público com a obra, onde o público pode pesquisar todos esses movimentos e se apropriar da obra. Então, a obra é entregue e passa a ser uma instalação. Esse contato é um estímulo cinético, no qual a criança vai até os tecidos e dança com eles, rola e experimenta todos esses movimentos.

Nosso trabalho é baseado no conceito de “criança-performer” que tem sua origem nos pensamentos da criadora e Prof<sup>a</sup>. Doutora Marina Marcondes, do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais.

F.D.- Como foi a relação do público com a proposta?

U.X: É muito interessante. Dentro da pesquisa refletimos muito sobre esta relação do espaço, como está constituído e como as pessoas estão presentes, como a própria arquitetura do espaço faz com que as pessoas caminhem em uma direção, sentem-se em determinado lugar. Já temos uma codificação física muito organizada de como usar um parque, algumas pessoas podem correr, andar, algumas fazem aulas de dança com um instructor de ginástica ou dança, as crianças têm seu espaço determinado, onde os adultos não circulam.

Quando começamos a fazer essa leitura crítica do espaço público, começamos a ver como estamos condicionados a utilizar o espaço funcionalmente, vamos à praça para fazer alguma coisa, o fato de contemplar e brincar fica em segundo plano.

Quando começamos com o trabalho, em geral acontece um estranhamento porque as pessoas não vêm, não existe a perspectiva de olhar periféricamente, só temos essa visão disposta para caminhar, o olhar é o desafio, a visão periférica é quase inexistente.

Já aconteceu de tudo: gente que acompanha e participa da instalação, pessoas que ficam olhando de longe, sem acompanhar, e pessoas que não se interessam. Temos que trabalhar com esse risco, é parte da obra.

A proposta é que o público acompanhe o trabalho e que apareça o jogo, o toque do tecido, do contato, todo isto tem muito que ver com a eutonia, a percepção da pele e com o estado de presença e a fisicalidade que vamos construindo.

Agora estamos num novo momento, pesquisando esta relação das crianças e o cimento, das crianças e a cidade. As crianças brincam dentro da cidade. Em que lugar brincam? Brincam onde estiverem. A brincadeira é um

sistema que perdura na humanidade. Estamos pesquisando esta partitura que tem a ver com a criança e o cimento, com a brincadeira da criança que mora em apartamento. Que histórias acontecem fisicamente nesta dramaturgia?

O que me interessa, dentro da pesquisa e dos momentos de reflexão, é encontrar uma corporalidade e uma gestualidade que não sejam infantilizadas, que tenham um tom de leveza e de agilidade, mas que não tragam a carga dramática da dança contemporânea. Então estamos buscando esse lugar desde onde vamos estabelecendo esse tom dinâmico, estudando várias estratégias para nos relacionarmos com o espaço. Buscando um corpo sutil, que juega muito, um estado corporal dinâmico que a criança reconhece.

F.D-Você acredita que as artes contemporâneas têm algo a dizer ao público infantil e jovem?

U.X: Sim, o que eu tenho para dizer é que nós, os criadores, deveríamos olhar mais para o público infantil e juvenil, pois eles são um público em potencial para a dança contemporânea, em sua formação como espectadores.

F.D- Como as crianças e os jovens colaboram com nosso olhar de criadores e educadores?

U.X: Como criadora e professora, penso que devemos observar, entender e conhecer a cultura da infância e como ela se processa. É um grande material para os processos pedagógicos e de criação. Acredito que é importante entender e sentir esse universo, mas nunca imitá-lo, nunca colocar-se como uma criança estereotipada em cena, pois elas sabem que não somos crianças.

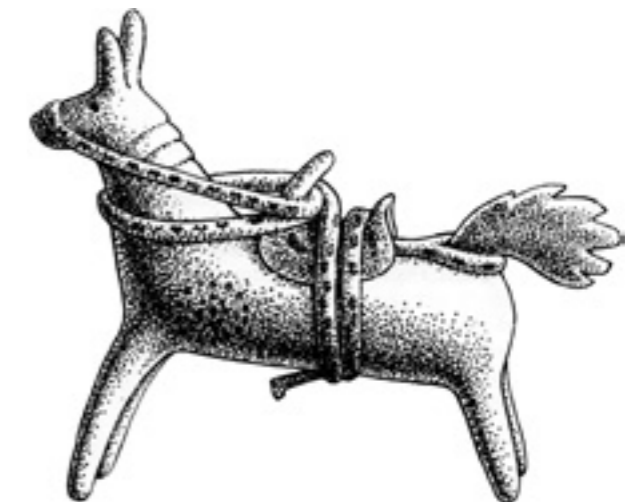
O mesmo vale para o momento da aula: acredito na importância da troca, do diálogo e do respeito, em potencializar os recursos para que as crianças se sintam criadoras de sua própria dança, donas de seus corpos e não um reflexo do corpo do professor.

<sup>14</sup>Artista, educadora e pesquisadora da dança, Uxa Xavier é uma constante “fazedora” de projetos na área da dança, criação e educação. Como diretora do grupo Lagartixa na Janelinha propõe performances, palestras, oficinas e cursos que contêm como temática a dança, a infância e a juventude. “Poemas Cinéticos” é sua última proposta cênica para público infantil, projeto cênico/instalação para espaços urbanos.

O grupo foi vencedor do 15º Edital para o Fomento à dança da Secretaria de Cultura. Este novo projeto lançará uma performance e livreto, “Mapas para dançar em muitos lugares”, dirigido a crianças e educadores.

Atualmente é curadora de dança no projeto Casa da Cultura e Cidadania AES/Eletropaulo. Entre as diversas atividades de sua extensa trajetória na dança podemos destacar que foi colunista da área de Dança do Portal Cultura e Infância, participou da implementação do Projeto Dança Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, participou da equipe de coordenação do projeto de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. É professora convidada do curso de pós-graduação Lato Sensu “Especialização em Artes” na Escola de Comunicação e Artes da USP, Centro Universitário Maria Antonia, e realizou vários projetos de dança para crianças e adolescentes na cidade de São Paulo.

Coordenou, juntamente com Georgina Lengos, o grupo de estudos e posterior publicação “Põe o dedo aqui” sobre dança contemporânea para crianças. Foi coordenadora dos três primeiros Encontros de Professores de Dança do Estado de São Paulo e integrante do Fórum Paulista de Cultura para a Infância.





## INTERVIEW:

Dance - the art of bringing the body into play  
 Uxa Xavier - Brasil<sup>25</sup> by Florencia Delgado

F.D: How and when did you become interested in communicating with children?

U.X: I have devoted myself to the teaching of dance for children in various places for many years now. This has led me to develop a work methodology with children aged between 4 and 9 in two stages. From 4 to 6 I call it "Stories of Movement" and I create them with the children. We are co-creators of these stories of movement that in time become choreographic compositions.

With the 7 to 9 year old children, once we finish with the stories of movement, we start with games involving body play, or composition games. They begin to have a relationship with their own body and with its movements, and to understand the relationships between space and their own movements. It becomes a more autonomous relationship. My work focuses on these age groups. Then I was invited to work with educators and, for some years now I have been teaching a specialization course in arts, contemporary dance and education where I interact with a lot of school teachers.

What am I trying to do with them? I want them to come into contact with their body, which in their case is not a body trained to dance. But how can they, as teacher-artists, use their knowledge in the children's universe?

Teachers also find themselves in a creative process and the body is essential in their relationship with their students.

In my short course of six sessions, I present some strategies and I invite them to look at their corporal memories and the games they played as children, so they can relive the state of children at play. From the short games they come up with, we build small choreographic cells.

In such a short time with the teachers we give them a conception of how important the body is inside their classrooms or indeed anywhere in education. The body contains each person's history and, hence, the key to developing a sensitivity towards their student's bodies.

We all know that in traditional education the relationship with the body is closely linked to instruction and behavior. I always ask them: Do you have many students who do not sit still on their chairs? From those observations of the body we begin to decode the students' body language and the view we have of it as adults. So we begin to understand that if a child cannot keep still they have a lot to tell. It is all about providing them with a space for them to express themselves with their bodies.

Currently I am working as curator of dance in a fairly extensive social and cultural project carried out in six cities in Sao Paulo state and in one city in Rio Grande do Sul. There I work with children who are at an extremely high social risk.

The children participate in a continuous process from 6 to 17. It is a very large project that also incorporates other actions.

It is all founded on education through artistic processes.

The function of the curator is to support the political-pedagogical project.

It was a great challenge for me to work and come together with physical education teachers and dance corps with very formal dance education, and to bring in other concepts about dance and other relationships that are not necessarily to do with improving technique. How do you build this kind of group? How do you work from feelings, from knowledge of somatic education techniques, Eutony principles, from the perceptions of body, skin, contact, being present, knowledge of skeletal structure? It is a very interesting process and a great deal of hard work.

How can they develop this new way of thinking about the body and dance?

Generally these teachers have a very rigidly structured background and they begin to perceive other ways of interacting with students. Generally they have a very traditional way of teaching where the starting point is that the student knows nothing and the teacher stands in front and does, does and does some more, everybody following from behind to copy a movement that has not been internalized. My job is to deconstruct that model. The teacher should not be a mirror but a spur, a facilitator.

It is a very interesting job and I try hard to be understood. We work with children with very difficult backgrounds of violence, neglect and discrimination. All those personal stories are engraved in their bodies. So it is also my job to encourage teachers when they feel they have been able to achieve nothing except, perhaps, making contact with the children in some way; this, however simple, is a step forward. If they can now breathe in a different way something better can be expected for the next lesson. The process must be respected, and I believe it has no limits. It is a job that demands a high degree of commitment with a very clear political-pedagogical focus in which dance is culture and culture is dance. No ready-made dance is brought in for them; instead, the work has to do with people's surroundings and background, their own specific cultural issues, which the teacher needs to learn to see.

F.D: How did Poemas Cinéticos (Kinetic Poems) develop and come to be staged as dance for children?

U.X: Some years ago I started thinking about playing differently, playing with dance which has been part of my life and my relationship with children for so many years. I wanted to develop a creative process for children, but I could not see it happening inside a theatre. It was then that I began to work with a dancer in a Sao Paulo park. Firstly we started to play with things that were part of the very place. We started with the wind's direction, balloons and with how we could interact with the place which already had a lot of movement, changes, different readings

and possibilities.

We started there with the certainty that we wanted to do something for children in public spaces. I had a very pleasant meeting with Carmen Moraes, who had already worked with me. She had just arrived from France where she had studied public spaces and taken a look at the local architecture.

From there, we started working on what today is *Poemas Cinéticos* (Kinetic Poems). We applied for funding for the project, which would take place for four months in public spaces.

We worked hard on interpreting and mapping these places, on the understanding that the work could be staged in many locations. From this, we started to unravel strategies from our reading of the spaces and built dramaturgical nuclei into the project. These nuclei are independent and can occur in various sequences. What determines the order is the actual space.

We are always in a state of flux, the performance never gets to closure, what happens depends on the space itself. What we do structure is the nuclei that we gradually develop, by allowing the space to affect us. We work with some elements like balloons and fabric drapes. Within the symbology of the work, the balloons invite the children to contemplate. They are highly magical objects. The artists dance with the balloons and at a certain point they let them go. That is our invitation to contemplate. We try to create lines in space with the fabric drapes, where the onlooker can see lines and different possibilities for arrangements and perspectives creating frames and dividing space. In the performance, the draperies create the relationship between the audience and the performer.

We also propose through this work, which is the result of the process of research, that at a certain stage we hand over the performance and come out; we mediate between the public and the performance, so that the audience can explore all those movements and appropriate them, it is then that it is taken over and becomes an installation piece. This contact is a kinetic stimulus where the child goes toward the fabric draperies and dances, rolls and experiences all the movements with them.

Our work is based on the “child-performer” concept which has its roots in the thought of Dr Maria Marcondes, PhD, choreographer and professor of scenic arts at Universidade Federal de Minas Gerais.

F.D: How did the public react to the work?

U.X: It is very interesting. In our research we thought a lot about relating to space, what it is made of and how people are present in it, how the very architecture of the place makes people walk in one direction and sit in a particular place. We are conditioned in highly codified ways in the physical use of a park: some people run and others walk, other people do dance lessons with a gym or

dance instructor. Children too have their specific place where adults do not intrude.

When we started to carry out a critical reading of public spaces, we began to understand how we are preconditioned to use space functionally. We go to the public square to do something specific; contemplation and play are relegated to a second place.

When we started our work it was a bit strange because people just did not see. They do not use their peripheral vision, they gaze straight ahead in the direction they are walking. In general the use of peripheral vision is almost non-existent.

We have had to deal with all kinds of problems. Some people came along and participated, others just looked on from a distance without joining in and yet others paid no attention. We have to deal with that risk. It is part of the performance.

The aim is for the public to accompany us in this work and enter into the playfulness, through the feel of the fabric, the contact, all this has a lot to do with Eutony, the feeling on the skin and the state of awareness and physicality that we are seeking to build.

Now we are doing something new, looking into the relationship between children and cement, children and the city.

Children play in the city. Where do they play? They play wherever they are. Play is a system that is ever present in humanity. With this script we are studying what goes on with children and cement, with those children who play in an apartment. What stories take place physically in this play-acting?

Within our research and in moments of reflection, I became interested in finding corporality and gestures that are not infantile, yet have a tone of lightness and agility, without being loaded with the dramatic charge of contemporary dance. So we are looking for that place from where to establish this dynamic tone, studying various strategies to relate to space. We are looking for a subtle body that is very playful, a dynamic corporeal state that children can recognize.

F.D: Do you think contemporary art contributes anything to audiences of children and young people?

U.X: Yes. What I want to say is that creators should look more to children and young people as they are a potential audience for contemporary dance, if they are educated as spectators.

F.D: What do you think children and young people bring to our way of looking at things as choreographers and educators?

U.X: As an artist and teacher I believe we should study, understand and get to know children’s culture and how it is processed. It is great material for pedagogical and

creative processes. I believe it is important to understand and feel that universe, but never imitate it, never adopt the stereotypical position of a child on stage. They know we are not children.

The same applies to what goes on in classrooms. I believe in the importance of exchanging views, dialogue and respect, and empowering with resources, so that children feel they are the creators of their own dance, owners of their own individual bodies, rather than a reflection of their teacher’s body.

<sup>15</sup> A dance artist, teacher and researcher, Uxa Xavier is a tireless project developer in the field of dance, choreography and education. As the director of “Lagartixa na Janela” she produces performances, talks, workshops and courses on dance, children and youth. “Poemas Cinéticos” (Kinetic Poems), an installation project for urban spaces, is her latest performance piece for children. In 2014 the group won funding support from the São Paulo State Secretariat of Culture’s Cultural Action Program (Proac) for Dance Promotion to produce the performance and script “Mapas para dançar em muitos lugares” (Maps to Dance in Many Places) for children and teachers. She is currently curator of dance in the Casa de Cultura e Cidadania, sponsored by AES/Eletropaulo. Among the many activities that she has carried out during her lengthy career, she was a columnist in the field of dance for Portal Cultura Infância. She participated in the implementation of the Vocational Dance Project of the São Paulo Municipal Secretariat of Culture. She was part of the team coordinating the Artistic Initiation project of the São Paulo Municipal Secretariat of Culture. She is a guest professor for the *Lattu Sensus* course in Arts Specialisation at the School of Communication and Arts at USP Centro Universitário Maria Antonia, and has produced several dance projects for children and teenagers in the city of São Paulo. With Georgina Lengos, she coordinated the study group and later publication of “Põe o dedo aqui” (Put your finger here) on contemporary dance for children. She coordinated the first three conferences for dance teachers in the State of São Paulo and is a member of the São Paulo Children’s Culture Forum.



Lagartixa na janela - Varal de nuvens / Foto: Laura Xavier



Lagartixa na janela - Varal de nuvens / Foto: Sílvia Machado



CUTDIJ

[CUTDIJ.WORLDPRESS.COM](http://CUTDIJ.WORLDPRESS.COM)