

EDICIÓN LANZAMIENTO Nº CERO

IBERESCENA

CUTDIJ

2014 BRUSSA

escueladelautor +artes +danza +artes visuales +teatral +cine +eventos culturales

Mercedes 531 / Montevideo
091 638 167 / 2 900 48 69 / INT. 103
www.sua.org.uy

LA RUEDA / TEATRO
Facebook: lanedeteatrouuguay

LA CASA DEL ÁRBOL .UY

verdanzar
verdanzar.blogspot.com

REVISTA ENTRE PATAS

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

EDICIÓN LANZAMIENTO Nº CERO

5	Editorial Entre Patas (ESPAÑOL)
7	Editorial Entre Patas (PORTUGUÉS)
9	Editorial Entre Patas (INGLÉS)
10	Ponencias y exposiciones / Que y cómo crear para niños
11	Teatro fácil para un público difícil / Richard Riveiro
13	ENREDANZA: Un proyecto que ocupó un espacio vacío
16	A mí también / Sebastián García
18	La Rueda Teatro
22	Palestra e exposições: O que e como criar para as crianças e jovens
23	Teatro fácil para un público difícil / Richard Riveiro
25	ENREDANZA: Um projeto que ocupou um espaço vazio
28	A mí también (Éu também) / Sebastián García
30	Teatro Roda Do multidisciplinar á experiência teatral
34	Proposal and presentations / Creating for children: What and how?
35	Easy theatre for a difficult audience / Richard Riveiro
37	ENREDANZA: A project to fill an empty Space experiences and Challenges
40	A mí también (Same here) (Me too)
42	From Multisisciplines to theatrical Experience / Andrés Valledor
46	Que y como crear para niños y jóvenes
47	Paidéia Associação Cultural San Pablo / Brasil
48	Guía improbable para Cuerpos Mutantes / Brasil
49	Proyecto ECOS / Uruguay
50	Motación / Colombia
51	Em quanta / Brasil
52	Jugar / México
53	Reflexiones sobre la experiencia de el Grupo Duggan Danza
54	Apreciaciones desde la crítica / María Rosa Carbajal
56	O Que e como criar para crianças
57	Paidéia Associação Cultural / Brasil
58	Guía improvável para corpos Mutantes / Brasil
59	Projeto Ecos / Uruguai
60	Motación / Colombia
61	Em quanta / Brasil
63	Jugar / México
64	Creating for children and youngsters: What and How?
66	Paidéia Associação Cultural / Sao Paulo - Brazil
68	Unlikely guide for mutant bodies Brazil
67	Ecos Project / Uruguay
68	Motación / Colombia
69	Em quanta / Brazil
70	Jugar (Play) / México
71	Reflection on Duggan Danza Groups Experiences
72	Comments from a Theatre Critic / María Rosa Carbajal
	Entrevistas / Interview
74	Entrevista a María Inés Falconi (ESPAÑOL)
76	Entrevista a María Inés Falconi (PORTUGUÉS)
78	Interview María Inés Falconi (INGLÉS)

Imagen de tapa:
Taller Danceability - Enredanza 6ª Edición / Foto: Gabriela Farias

Dirección General: Gabriel Macció Pastorini / **Asistencia de Dirección:** Florencia Delgado / **Aseores:** Andrés Valledor , Irene Valledor, Juan Noblia / **Corrección español:** Maura Lacreu / **Equipo de Traducción:** Inglés: Judith de Bittencourt, Eduardo Speranza / Portugués:Marta I. Molina Cabrera, Magali Pedro / **Diseño y Arte:** Roberto Cancro cancrofabri@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 ⁽¹⁾



Enredanza 7ª Edición Encuentro de Escuelas y Grupos Comunitarios 2013 / Foto : Flor Antía

En el año 2010 se creaba el Centro Uruguayo del Teatro y la Danza para la Infancia y la Juventud (CUTDIJ). Esta iniciativa surgía a partir de una inquietud personal: la ausencia en Uruguay de espacios de reflexión, debate y conceptualización de las artes escénicas dirigidas al público conformado por niños y jóvenes; espacios que debían existir con el objetivo primordial de aportar un contexto o plataforma de fortalecimiento y de puesta al día de dichas artes.

Hoy, luego de cuatro años de acción permanente desde CUTDIJ, estamos convencidos de que la realidad ha comenzado a cambiar. Talleres específicos a nivel nacional e internacional, mesas de reflexión, acciones dirigidas a docentes de arte y de espacios curriculares, integración de espectáculos para audiencia de niños y jóvenes en el Festival Internacional de Artes Escénicas de Uruguay, presencia de representantes uruguayos en foros, congresos, festivales y talleres a nivel regional e internacional, y el inicio de acciones que colaboren con futuros intercambios y cooperaciones internacionales, son emprendimientos que ya forman parte de la agenda de nuestro centro. Sumado a esto, la consolidación del emprendimiento Encuentro/Festival ENREDANZA y la concreción de instancias que promueven el pensar la realidad del teatro para niños en Uruguay desde la Asociación de Críticos de Teatro del Uruguay han ido consolidando una plataforma de acción concreta y permanente que, sin lugar a dudas, ha dado y seguirá dando nuevo material para continuar aportando al pensamiento fermental de las artes escénicas.

A partir de este nuevo contexto, y del impulso que nos da, es que estamos concretando esta nueva instancia: la puesta en marcha de la presente publicación en formato de revista, en soporte papel y digital, especializada en las artes escénicas para niños y jóvenes. Es a partir del auspicio otorgado por IBERESCENA y del apoyo dado por La Rueda Teatro y ENREDANZA que hemos consolidado este nuevo emprendimiento: *Entre Patas*. Un espacio que tiene como objetivos centrales aportar a la formación continua y a la difusión y transmisión, a nivel nacional, regional e internacional, de los conceptos y realidades de las artes, y, sobre todo, contribuir con un espacio concreto, factible de apropiación por parte de sus hacedores. Entendemos que es la diversidad estética y conceptual la que permitirá un real y sólido crecimiento de las artes escénicas en nuestro país y en la región.

Entre Patas se irá nutriendo, en los primeros números, de las mesas de reflexión que hemos venido realizando en el correr de los cuatro años de acción, lo que se complementará con espacios de pensamiento y reflexión puntuales de disímiles creadores o experiencias destacadas de Iberoamérica, y tendrá, como aderezo final, la inclusión de entrevistas que iremos realizando a diversas personalidades de las artes escénicas. En el presente número cero nos acompañan ponencias que brindan distintas miradas acerca de qué y cómo crear para niños y jóvenes y lo mismo hace la dramaturga y vicepresidenta(2) de ASSITEJ Internacional(3), María Inés Falconi, en la entrevista de cierre.

Estimados colegas y allegados a las artes escénicas, los invitamos a formar parte activa y protagónica de *Entre patas*, no solo por el hecho de ser lectores y promotores de los materiales que número a número se irán compartiendo, sino también por el simple e importante hecho de poder brindar nuevas miradas desde entre patas para de esa forma ir aportando a las acciones y caminos que consoliden nuestro arte.

Gabriel Macció Pastorini
Director General de Entre patas

¹)Entre patas es la denominación popular que se le da, entre los hacedores de teatro, al espacio que se encuentra entre las bambalinas del escenario en un espacio teatral.

²)María Inés Falconi integra el Comité Ejecutivo de ASSITEJ como representante de Argentina desde hace nueve años y ha ocupado el cargo de vicepresidente en los últimos seis años; este período finaliza en el XVIII Congreso de ASSITEJ que se estará desarrollando en el mes de mayo del 2014, pocos días después de la salida al público de la presente edición.

³)ASSITEJ Internacional - Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse - Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y Juventud. <http://www.assitej-international.org/>

EDITORIAL / ENTRE PATAS ⁽¹⁾



Espectáculo "Jugar" Compañía Teatro al Vacío / México

Em 2010 foi criado o Centro Uruguaio de Teatro e Dança para a Infância e a Juventude (CUTDIJ). Esta iniciativa surgia de uma preocupação pessoal: a ausência, no Uruguai, de espaços de reflexão, debate e conceitualização das artes cênicas voltadas para o público formado por crianças e jovens; espaços que deviam existir com o objetivo principal de proporcionar um contexto ou plataforma de fortalecimento e atualização destas artes.

Hoje, após quatro anos de ação contínua do CUTDIJ, estamos convencidos de que a realidade começou a mudar. Oficinas específicas em nível nacional e internacional, mesas de reflexão, ações voltadas a professores de arte e criação de espaços curriculares, integração de espetáculos para o público de crianças e jovens no Festival Internacional de Artes Cênicas no Uruguai, a presença de representantes do uruguaio em fóruns, congressos, festivais e workshops em nível regional e internacional, bem como o início de ações para colaborar com futuros intercâmbios e cooperações internacionais, são empreendimentos que já fazem parte da agenda do nosso centro. Somado a isso, a consolidação do empreendimento Encontro/Festival ENREDANZA e a concretização de instâncias que promovem o pensar a realidade do teatro para crianças no Uruguai a partir da Associação de Críticos de Teatro do Uruguai foram consolidando uma plataforma de ação concreta e permanente que, sem sombra de dúvidas, deu e continuará dando novos materiais para seguir contribuindo com o pensamento seminal das artes cênicas.

A partir deste novo contexto, e do impulso que ele nos proporciona, é que estamos concretizando esta nueva instância: o lançamento da presente publicação em formato de revista, em suporte papel e digital, especializada nas artes cênicas para crianças e jovens. É a partir do patrocínio fornecido por IBERESCENA e do apoio dado por La Rueda Teatro e ENREDANZA que consolidamos este novo empreendimento: *Entre Patas*. Um espaço que tem como objetivos centrais contribuir para a formação contínua e a difusão e transmissão, em nível nacional, regional e internacional, dos conceitos e realidades das artes e, principalmente, contribuir com um espaço concreto, factível de apropriação por parte dos seus fazedores. Entendemos que é a diversidade estética e conceitual que permitirá um real e sólido crescimento das artes cênicas no Uruguai e na região.

Entre Patas se será nutrida, nos primeiros números, das mesas de reflexão que vimos realizando no decorrer de quatro anos de ação, o que será complementado com espaços de pensamento e reflexão pontuais de distintos criadores ou experiências destacadas da América Ibérica e terá, como tempero final, a inclusão de entrevistas que iremos realizando a diversas personalidades das artes cênicas. No presente número zero, nos acompanham conferências que oferecem diferentes olhares sobre o que e como criar para crianças e jovens; o mesmo faz a dramaturga e vice-presidenta(2) de ASSITEJ Internacional(3), María Inés Falconi, na entrevista de encerramento.

Prezados colegas e amigos das artes cênicas, temos o prazer de convidá-los a fazer parte ativa e atuar como protagonistas de *Entre patas*, não só pelo fato de ser leitores e promotores dos materiais que, número a número, serão compartilhados, mas também pelo simples e importante fato de poder proporcionar novos olhares desde os bastidores para, deste modo, ir contribuindo com ações e caminhos que consolidem nossa arte.

Gabriel Macció Pastorini

Diretor Geral de Entre patas

¹)Entre patas é a denominação popular que se dá, entre os fazedores de teatro, ao espaço que se encontra entre as bambolinas do cenário em um espaço teatral.

²)María Inés Falconi integra el Comité Ejecutivo de ASSITEJ como representante de Argentina desde hace nueve años y ha ocupado el cargo de vicepresidente en los últimos seis años; este período finaliza en el XVIII Congreso de ASSITEJ que se estará desarrollando en el mes de mayo del 2014, pocos días después de la salida al público de la presente e3)ASSITEJ Internacional - Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse - Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y Juventud. <http://www.assitej-international.org/>

EDITORIAL / ENTRE PATAS ⁽¹⁾



Espectáculo "Soplar Soplar..." - Uruguay / Foto: Flor Antía

The Centro Uruguayo del Teatro y la Danza para la Infancia y la Juventud (CUTDIJ) (Uruguayan Center of Theatre and Dancing for Childhood and Youth), was created in 2010. The idea came about from a personal concern: the lack – in Uruguay – of spaces for reflection, discussion and conception related to scenic arts for children and youth; spaces that should exist with the initial purpose of giving an up-to-date context and a platform for the strengthening of those arts. Today, after four years of permanent action from CUTDIJ, we are convinced that this reality has begun to change. There were many attempts and the projects have finally become part of the regular activities of our center: specific workshops with national and international levels, groups for reflection, actions aimed at teachers of art, integration of spectacles for children and youth at the Festival Internacional de Artes Escénicas de Uruguay (International Festival of Scenic Arts in Uruguay), the presence of representatives from Uruguay in forums, congresses, festivals and workshops in regional and international levels, and the beginning of actions promoting future interactions and international cooperation. In addition to this, several different kinds of meetings have been taking place, from the Encuentro/Festival Enredanza and the Asociación de Críticos de Teatro del Uruguay, to favour the reflection on the reality of theatre for children in Uruguay. Thus, a platform for concrete and permanent actions has been consolidating with the purpose of providing new material as a contribution to the research into scenic arts.

This new context encouraged us to begin with this new project: the production of this publication, specializing in scenic arts for children and youth, in the form of a magazine, on paper and in digital support. We have consolidated this new project – *Entre Patas* – through Iberescena as our sponsor and through the support from La Rueda Teatro and Enredanza. The main objective of this space is the contribution to the continuous development of the artists, and the diffusion and transmission – in national, regional and international levels – of the concepts and different realities of the arts. But most of all, our aim is to provide a concrete space available to people which they may consider as their own. We believe that through esthetic diversity and variety of conceptions, we can allow a real and steady growth of scenic arts in our country and the region.

will be nurtured – in its first numbers – from the groups of reflection that we have been realizing during the last four years and will be completed with the thoughts and reflections of different creators with outstanding experiences from Iberoamerica. And, as a fitting close, it will include interviews with various personalities from scenic arts.

In the present issue we have gathered speeches which examine different points of view about what and how while creating for children and youth, and also includes María Inés Falconi, dramatist and vice-president⁽²⁾ of ASSITEJ International⁽³⁾ for the closing interview.

Dear colleagues and people connected with scenic arts, we are inviting you to be part of *Entre Patas* as protagonists, not just as readers and promoters of the materials that will be shared issue after issue. We are glad to do so for the simple and important fact that you are able to bring new points of view through this magazine, and thus contribute to actions and ways aimed at the consolidation of our art.

Gabriel Macció Pastorini

Diretor Geral de Entre patas

⁽¹⁾Entre Patas is the common name given by theatre-makers to the space between the curtains on the stage.

⁽²⁾ María Inés Falconi integrates the Executive Committee of ASSITEJ, as representative from Argentina since nine years ago and has occupied the position of vice-president during the last six years. This period will be ending at the XVIII Congress of ASSITEJ which will take place on May 2014, a few days after the publication of the current edition.

⁽³⁾ASSITEJ International. Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse (International Association for Children and Youths). <http://www.assitej-international.org/>

PONENCIAS Y EXPOSICIONES: QUÉ Y CÓMO CREAR PARA NIÑOS ⁽¹⁾



Teatro fácil para un público difícil

Richard Riveiro⁽²⁾
Actor Director Músico Dramaturgo

La frase elegida para el título contiene dos partes que reflejan algo de lo que habitualmente escuchamos, o podemos escuchar, a lo largo de nuestra tarea como artistas trabajando para el público infantil. Desde el mundo del teatro y desde el mundo del público. Muchas veces entre hacedores de teatro se desvaloriza o se simplifica un trabajo al decir: «es para niños, ponemos unas músicas, unas telas de colores, unos títeres y la vamos llevando». Por otro lado, escuchamos, de parte del público en general, que el público infantil es muy exigente y sincero; se tiene una idea, en mi opinión errónea, de que si a los niños no les gusta algo lo dicen o lo hacen saber, si no les atrae la propuesta conversan o se «portan mal». Mi experiencia es que el teatro que nosotros hacemos con L'Arcaza Teatro para niños no es tan «fácil» y al mismo tiempo el público no es tan «difícil».

En lo que a nosotros respecta, el teatro para niños antes que nada es teatro. Y, como todo el teatro, es complejo. El teatro está compuesto de muchas partes, disciplinas, puntos de vistas, etc. Voy a hacer algunas observaciones obvias pero no por eso menos importantes: generalmente, en lo que llamamos teatro o momento de representación, conviven estos dos mundos, los actores que generalmente son los que hacen algo, se mueven, cuentan una historia, cantan, son los que proponen dónde se sienta el público, cuándo se hace silencio, para dónde se mira, cuándo empieza y cuándo termina. Del otro lado o alrededor está el público, que generalmente espera, que reacciona a veces en conjunto, a veces individualmente, pueden hacer silencio, pueden participar, hablando, riendo o aplaudiendo. Generalmente los actores son menos que el público. El público se comporta como una masa de individualidades sí, pero se percibe como masa. Generalmente los actores saben cómo es la obra que van a hacer, tienen algo parecido a un mapa de ruta. Los espectadores prestan su atención y se disponen a compartir un momento que promete y pretende ser entretenido. Lo que comparten estos dos mundos es la expectativa por lo que va suceder en este encuentro, los dos lados esperan que algo diferente suceda cuando se crucen. Un encuentro singular que se da en ese momento, en ese

lugar y con esas personas, alrededor de una historia que será vivida conjuntamente. A este acontecimiento compartido lo llamamos *teatro*.

Lo particular que tiene el teatro para niños, es que hay lo que llamamos «niños y niñas de edades variables», algunos habrán asistido ya al teatro, para otros podría ser su primera vez, pero también hay lo que llamamos adultos, ya sea maestras, padres, madres o familiares, que también algunos saben lo que es el teatro y otros nunca volverían. A veces los adultos son la minoría, a veces no. Lo más importante o lo que hace particular al trabajo con niños es que el público tiene definitivamente un espectro amplio de edades, desde los dos años hasta los setenta. La pregunta que nos hacemos siempre que pensamos en ese tipo de teatro es: ¿cómo trabajar para este espectro tan amplio? Nosotros lo resolvimos trabajando los distintos niveles de comprensión y atención, generando un tejido de atracciones en la obra que contenga un discurso interesante para todas las edades, tanto a nivel de las situaciones, el texto y las palabras como de las interpretaciones; con esto me refiero a los lenguajes de actuación. Es así que en nuestras obras siempre pensamos en intercalar elementos que sean accesibles para todos. Lo más probable es que algunas de las cosas que hacemos no las entienden los más pequeños y otras sean difíciles de entender para los adultos. Así que vamos componiendo, trenzando estas cosas para armar nuestra trama que finalmente es el espectáculo. Al final nos dimos cuenta de que también estos públicos diferentes disfrutaban cuando ven que otros disfrutaban; así, los chicos se ríen con la participación de los grandes y viceversa.

Nuestro trabajo previo al teatro para niños fue el trabajo callejero desarrollado desde el lenguaje del *clown*. Esta combinación fue muy importante para llegar a crear nuestro lenguaje. Por un lado, en la calle, el público que asiste a la obra rara vez vino exclusivamente a verte, es decir, es tomado por sorpresa cuando pasaba por ahí, no paga una entrada sino que deja el dinero al final, si es que lo deja. El espacio es abierto y hay muchas fuentes de distracción, o focos de atención, por lo que es necesario ejercitar la presencia actoral al máximo. Las edades también tienen un amplio espectro. Además, puede suceder cualquier cosa, desde la intervención de perros, ambulancias, parlantes móviles, lluvia... El trabajo de calle te da espalda y proyección, el cuerpo trabaja hacia todas las direcciones y debe llegar lejos, atrapar al último, percibir el que se mueve para evitar, con un gesto, que se vaya del ruedo.

Por otro lado, el clown busca una comunicación cercana y fluida con la platea y nos acerca muchísimo al pensamiento del niño y su forma de ver el mundo. El clown

percibe la realidad desde una lógica diferente a la del adulto. Muchas veces lúdica, muchas veces absurda, abre una posibilidad para utilizar la imaginación. Con el clown podemos imaginar que las cosas pueden ser de otra forma, permitirle a la realidad ser alterada, podemos pensar cosas imposibles de realizar, éstas son las cosas que muchas veces generan risas o sensaciones de bienestar. El humor aparece como una alteridad que sacude la forma de pensar estandarizada o la forma adulta de pensamiento. De esta forma yo puedo preguntar a los niños: «¿para qué tengo la cabeza?» y muchos pueden responder «para pensar», «para ver» o «para oír», y yo contesto: «para llevar el sombrero». Entonces extendemos una invitación a un pensamiento lúdico, lateral o alternativo, tonto o loco. Esto a los niños los estimula y les permite imaginar. Cuando descubrimos esta capacidad de imaginación que tenemos nos dimos cuenta de que con los niños podemos hacer cualquier obra, siempre que los invitemos a jugar. De esta forma, en nuestros espectáculos jugamos a que contamos una historia, y como estamos jugando a eso podemos hacer cualquier cosa. En un momento podemos contar y en otro momento con solo un elemento podemos ser una animal o una cosa, en otro momento hablar con ellos, en otro momento cantar. Esta invitación a imaginar es más poderosa que cualquier escenografía, que cualquier vestuario, es como cuando jugábamos con cajas de cartón y palitos de madera, que con nada hacíamos todo. Debemos jugar, pero jugar de verdad. Nos dimos cuenta también de tanto los niños como los adultos comparten esta capacidad y pueden sintonizar juntos.

Con esta idea de teatro, que se basa en el poder de la imaginación del espectador, hemos montado nuestros espectáculos de bajo presupuesto, mínimo despliegue y máximo rendimiento. Decidimos ir a las escuelas a hacer funciones y para eso debíamos adaptarnos a cualquier espacio. Tuvimos que armar, por decirle de alguna forma, una sintaxis del espacio. Para nosotros el espacio narra, y en realidad es el uso del espacio lo que cuenta. Nuestro trabajo es generar un espacio de atención con nuestros movimientos, un lugar donde se concentra la atención. Una vez que establecemos este marco en donde actuar, éste se puede romper y algún actor puede abrir el espacio metiéndose entre el público para luego volver al ficticio escenario. Encontramos dentro de nuestro escenario imaginario lugares de preferencia para la atención. Hay un centro, un frente, un fondo, encontramos líneas y círculos, diagonales y niveles o alturas. Entonces usamos todas estas cualidades para mantener o para renovar la atención de los espectadores. El espacio contiene otros muchos espacios. A su vez los discursos del cuento historia y escena se van mezclando para entrar y salir del contacto con el público.

Nuestros trabajos también tienen música que general-

mente ejecutamos en vivo, sobre todo en formato de canción que también utilizamos para narrar. Generalmente soy el encargado de componerlas y puedo decir que es algo que tiene que ver con mi infancia: cuando era chico no me gustaban las canciones para niños, me parecían ñoñas, me gustaban las canciones para grandes que se escuchaban en la radio. Cuando empecé a tocar la guitarra en la adolescencia y me cruzaba con niños les tocaba alguna canción para niños, pero ellos insistían en escuchar las que eran más roqueras o para grandes, y yo los entendía. Así que ahora, cuando hago canciones para nuestras obras, tengo muy presente este sentir. Para mí las canciones deben transmitir, nada más. Al igual que la escena, las canciones tienen una dinámica que comunica, tienen una espina dorsal que está diciendo algo antes de que se escuche la letra. El ritmo, la cadencia, la estructura. Una canción nos trae un aire a algo, se parece a algo, es heroica, alegre, triste o divertida. Necesita un estribillo o no lo necesita.

Por último, voy a hablar de algo que me di cuenta que hacemos que tiene que ver con la moraleja, la moralina o el deber ser. Nos hemos encontrado en muchas oportunidades con el prejuicio de que el teatro para niños debe aportar un mensaje. Creo que L'Arcaza Teatro se preocupa más por promover valores positivos con nuestra forma de actuar, de pensar nuestra tarea, nuestro trabajo y la manera que tenemos para dirigirnos a los niños que con los mensajes llenos de palabras puestos al final de las obras. Creo que esto es así porque de hecho no tenemos muchas certezas sobre la vida y la sociedad. Intentamos tomar los aportes de ellos sin reprimirlos, tratamos de nunca decir «eso no», decimos «puede ser» y luego proponemos una cosa diferente, invitándolos a pensar otra posibilidad. Cuando elegimos las obras para hacer, lo hacemos por gusto personal y porque se nos ocurren cosas divertidas con ellas y sobre todo porque nos plantean desafíos como creadores. Intentamos que nuestro trabajo no sea didáctico sino entretenido, lo didáctico nos aburre y nos desmotiva. Creo que nuestros espectáculos expresan más por la forma de comunicación que hemos establecido con la platea que por lo que se dice en ellos. Apostamos al encuentro que se da en ese espacio de tiempo con seres que desean compartir, sin importar qué tan jóvenes o viejos parezcan *ser*.

1) Ponencias presentadas en la Primera Mesa de Reflexión «Crear para Niños y Jóvenes: QUÉ y CÓMO» 2010. Acción desarrollada por el CUTDIJ y ENREDANZA, realizada en Punto de Encuentro Dirección Nacional de Cultura MEC Montevideo-Uruguay.
(2) richardriveiro@gmail.com www.larcaza.com

ENREDANZA: Un proyecto que ocupó un espacio vacío. Experiencias y desafíos.

Encuentro Festival de Danza Contemporánea
para la infancia y la juventud⁽¹⁾
Florencia Delgado, Daniela Marrero y Triana Fernández

Es para nosotros un alegría inmensa encontrarnos hoy escribiendo estas líneas y ser parte de esta publicación que fue y es un proyecto compartido, que creemos que aporta, consolida y manifiesta una forma de pensar de todos los que de alguna forma nos hemos involucrado en las artes escénicas y en el arte que contempla e integra al público infantil y joven.

Nos gustaría entonces utilizar este primer número de la revista para presentarnos y que esta excusa de escribir sobre nosotros mismos nos sirva para reflexionar sobre el proyecto Enredanza, qué ha dejado y cómo queremos y podemos continuar reinventándolo y construyendo este proyecto que surge desde el interés, la necesidad y la falta de espacios para el intercambio, la reflexión, la proyección y la profesionalización de educadores, familiares, artistas e instituciones que se vinculan desde la educación, la creación, la divulgación y la gestión de la danza contemporánea como vehículo de comunicación y expresión.

Entendemos que Enredanza, en su crecimiento y expansión, es y ha sido un referente en el medio local y al día de hoy que nos encontramos proyectando su octava edición. Creemos que a nivel de la región es un proyecto que convoca, integra, se expande y tiene una historia y experiencia para contar y compartir.

Desde su surgimiento en 2003 hemos pasado por muchos y diferentes *enredanzas* y podemos decir que año a año presenciamos el crecimiento y la constante participación e involucramiento de los diversos actores de la comunidad que ya son parte de este proyecto.

Aprovechamos entonces para hacer un repaso de qué es Enredanza y qué creemos que ha dejado en la comunidad de la danza y en la sociedad, esperando poder continuar detectando y viabilizando posibles caminos de acción y reflexión.

El Encuentro de Escuelas y grupos Comunitarios de Danza Contemporánea, motor primario de este proyecto en

el que participan niños, jóvenes y docentes que presentan en escena el producto de sus procesos anuales de trabajo, surge como un espacio escénico-pedagógico que concibe la manifestación de la puesta en escena danzada como una experiencia formativa, y esta experiencia se ha ido acumulando en todos los participantes del encuentro año a año.

Es un espacio para ver y dejarse ver, para mirar y para comprender la diversidad de la danza contemporánea, para vivenciar el momento en que comulgan público y bailarines.

El público que participa del encuentro está conformado por familias, artistas, docentes, colegas, gestores, técnicos y una gran y diversa audiencia que se acerca al teatro y participa activamente durante los días de muestras, talleres y festival.

Así mismo es muy interesante destacar el trabajo de semanas y meses de todos los participantes de los grupos y escuelas en la preparación previa para esta instancia tan esperada. El Encuentro es entonces el fin de un proceso creativo y educativo y a su vez el comienzo de una nueva vinculación con la danza y la escena para todos los involucrados: niños, jóvenes, docentes, familiares e instituciones.

El Encuentro es un espacio integrador donde se comparten los procesos de enseñanza-aprendizaje que promueven a la creación escénica en sí misma dentro del proceso de enseñanza de la danza. Procura la profesionalización de la tarea artística y docente a través de mesas de reflexión, de talleres de formación y de brindar espacios propicios para la realización de muestras.

Además de promover el intercambio entre todos los participantes, de invitar a compartir escenario, camarines y un espacio común, creemos que contribuye a una forma de enseñar. Un planteo por qué no filosófico y pedagógico de la danza, que intenta conectar la enseñanza del arte, en este caso de la danza, con la producción artística como parte del proceso de aprendizaje de la disciplina.

En estos años en los que el Encuentro ha crecido en cuanto a participantes, difusión y visibilidad también hemos podido constatar cómo la danza toma un lugar de mayor participación e inclusión a nivel educativo y formativo en la infancia y la juventud. Cada año participan mayor cantidad de escuelas, grupos y docentes que realizan su trabajo desde un lugar socializador y comunitario, lo que le ha dado al proyecto un anclaje social e inclusivo, reivindicando los derechos a la educación, al arte, a la danza, a la vivencia profesional del aprendizaje del arte, al acceso a espacios culturales, de las niñas, niños y jóvenes de nuestro país, y planteando una forma de pensar sobre los valores sociales, culturales y políticos-

educativos del arte.

Nos resulta importante considerar que el proyecto pretende a la vez defender los derechos de los niños y jóvenes al aprendizaje creativo en un ámbito de respeto y cuidado, al gozo, al disfrute y al buen trato y a un espacio donde ellos sean los protagonistas.

Esto nos lleva a sentir que el Encuentro ha trascendido las necesidades que lo motivaron en sus inicios, pero a su vez nos demanda identificar año tras año las necesidades y actualizar las estrategias para continuar en la cartelera anual de actividades artísticas y pedagógicas de danza del país y de la región.

A partir de la tercera edición se incorporaron los *talleres*, que surgen desde la necesidad y el interés de generar un espacio para el intercambio entre los niños y jóvenes participantes del Encuentro. El espacio del aula como medio de transmisión del conocimiento, de la experiencia, de la vivencia.

A partir de la idea de plasmar estos talleres surge entonces el llamado y la convocatoria abierta a presentar propuestas metodológicas y pedagógicas dirigidas a niños y adolescentes, invitando a los docentes a reflexionar sobre sus prácticas y sobre de qué forma transmitimos y compartimos estos saberes. Han pasado propuestas muy variadas y como mentores de este proyecto buscamos que dentro de los contenidos de estos talleres se plasme la diversidad y riqueza de información que conviven en lo que llamamos *danza contemporánea*: la improvisación, la composición, la técnica y la teoría. Han sido siempre experiencias muy enriquecedoras tanto para los participantes como para los docentes estos intercambios donde los niños y jóvenes que participan se pueden mezclar y conocer para reflejar y contraponer sus propios saberes. Asimismo, creemos que ha aportado a la poca producción de pensamiento y reflexión sobre las prácticas docentes de danza en nuestro país, qué enseñamos, cómo y por qué.

También en su tercera edición se incorpora al proyecto el *festival*, esta nueva acción surge a su vez a partir de una necesidad y de un vacío en el medio de producciones y espacios para la puesta en escena de obras dirigidas a este público y también de la falta de encuentro entre los creadores y artistas.

El festival oficia entonces de conector entre los creadores, los artistas y el público. En las primeras ediciones fue parte del cierre o apertura del Encuentro de escuelas y grupos comunitarios, lo que nos permitió de cierta forma aprovechar este público cautivo para comenzar a generar un espacio de muestra y visualización de estas producciones.

A partir de que el proyecto crece y se plantea la posibi-

lidad de apoyos económicos tanto internacionales como nacionales pudimos comenzar a visualizar y conectarnos con el panorama internacional y con otros creadores, artistas y proyectos con el mismo espíritu y objetivos. Esto nos abrió una nueva ventana y posibilidades para continuar creciendo y generando redes y puentes, y poder proyectar a más largo plazo futuras acciones. La realización del festival ha sido y es un aprendizaje constante en cuanto a su proyección, viabilización y forma de permanencia.

La experiencia de estas cinco ediciones nos dice que se ha transformado en un estímulo y promotor de creaciones y producciones escénicas en el medio local y que ha tomado relevancia en el medio internacional.

Por otro lado, con esta pata del proyecto hemos comenzado a concretar en acciones los objetivos que apuntan directamente a la formación de nuevos públicos para la danza y para las artes escénicas en general generando así un espacio que no existía hasta el momento en el medio. Que se den todas las condiciones para que se desarrolle el festival y sus funciones con un espacio escénico óptimo, recibir y movilizar artistas nacionales y extranjeros, generar un público, etc., implica acciones que se sustentan en la medida en que exista un interés, una necesidad de este encuentro, que nosotros como artistas la tenemos, de comunicar y mostrar nuestro trabajo, es entonces cuando reafirmamos que el festival abrió una puerta, y llenó un vacío al proponer y promover este vínculo entre los artistas y el público, entre el arte y la comunidad.

Enredanza también implica *espacios de reflexión* que desde su cuarta edición hemos impulsado y buscado la forma de generar, proponiendo diversas temáticas (que hoy son parte y contenido de estas publicaciones). Estas temáticas han ido surgiendo de nuestra propia necesidad y de la del colectivo de cuestionar, intercambiar, escuchar y comprometer a actores y personas que se vinculan de alguna forma con el quehacer del arte y la danza para la infancia y juventud.

Docentes, artistas, políticos, gestores e instituciones han sido invitados a pensar y exponer sus ideas sobre nuestras prácticas: como docentes y educadores a la hora de enseñar, como artistas a la hora de crear y pensar el arte y la producción de puestas en escena y a políticos y gestores a la hora de pensar políticas para este público.

En este momento en que escribimos sobre todas estas acciones y conexiones que hemos promovido y llevado a cabo pienso que Enredanza existe porque ha sabido ocupar un espacio vacío impulsado por nuestros propios intereses como docentes, creadores y gestores y que el colectivo y la comunidad (público, instituciones, artistas etc.) han aprendido poco a poco a apoyar y confiar en

él. Esto nos alienta y alegra, pero a su vez el propio crecimiento del proyecto nos demanda ser más efectivos en la gestión. Con el correr de los años y las ediciones del Encuentro hemos aprendido mucho sobre cómo gestionar, planificar, pensar, vincular, convivir y llegar a acuerdos, y mucho nos queda por aprender aún. Cada edición es un desafío, un nuevo replanteo de lo que podemos dar o no ese año, como personas y como proyecto que surge desde la sociedad civil y que necesita para su existencia de estos apoyos, tanto del público como de las instituciones públicas y privadas.

Enredanza continúa proyectándose, busca reciclarse y a la vez mantener su esencia de generar un espacio compartido e integrador entre niños y adultos donde lo que nos identifica y nos conecta es la danza como área de conocimiento, de transmisión de saberes, sentimientos y emociones: un lenguaje que nos conecta.

Percibimos que, en general, a nivel mundial, existe una nueva mirada sobre la infancia, la juventud y sus derechos como seres que habitamos el mismo espacio y donde los adultos tenemos la responsabilidad de habilitarlos, por eso también pensamos que somos parte de un contexto más amplio y que se enmarca en políticas o en un nuevo ver de las sociedades donde niños y jóvenes tienen un lugar como ciudadanos de derecho.

Existimos, en definitiva, por esta necesidad de encuentro, de comunicación, de compartir y por haber podido vincular a los diferentes involucrados: instituciones, docentes, alumnos, artistas, familias y público.

Hoy nos encontramos proyectando la octava edición y esto nos ha hecho pensar en volver a las raíces, luego de tantas metas logradas sentimos que el germen que dio motivación a este proyecto está latiendo y no queremos alejarnos de él y mucho menos industrializar el proyecto. Este fue es y será un proyecto que se basa en la articulación y colaboración de acciones y personas y pondera la austeridad y la mejor utilización de los recursos tanto humanos como materiales.

(1) www.enredanza.com / enredanza@gmail.com
Equipo de producción: Daniela Marrero, Triana Fernández, Florencia Delgado, Gabriel Macció Pastorini, Danilo Urbanavicus



A mí también⁽¹⁾

Sebastián García⁽²⁾
Bailarín y Coreógrafo

La propuesta *A mí también* es una experiencia nueva; nueva por el público al cual va dirigida: adolescentes, y nueva también por que el tema que se plantea en la obra es el despertar de la sexualidad. Ya la palabra sexualidad nos remite a muchas otras palabras, y realmente para mí fue un cuestionamiento muy fuerte porque sentía que en cierto grado era un tabú, y fue algo que sentí también en el trabajo en el grupo, porque en el arte no sé si tenemos la capacidad de abrir todo ese espacio de sexualidad para reflexionar sobre eso. Es un tema que viene con nosotros desde el nacimiento pero que se construye todo el tiempo. Desde pequeños, generalmente se nos enseñan asociaciones como la del vestido rosado para las niñas o la ropa celeste para el varón; más adelante, esa misma construcción continua en las instituciones educativas.

Entonces pensamos en eso: ¿cómo tratar un tema así?, especialmente para un público desconocido. Entonces resolvimos con Gabriel Macció Pastorini, director y dramaturgo de la obra, hacer una investigación de campo más allá de la observación. El trabajo iba a ser dirigido, en una primera instancia, a una población en particular de la ciudad de Tacuarembó. Así que estuvimos viajando para hablar con los referentes de sexualidad de los centros de estudio de los adolescentes y jóvenes de aquella ciudad, para saber qué estaba pasando con esos muchachos, cuál era su experiencia, cuáles eran los cuestionamientos que ellos les transmitían.

La impresión que me quedo es que se sigue sin hablar de sexualidad, se habla de cómo prevenir enfermedades, de las precauciones, de cómo no engendrar; pero de lo que nos une en la experiencia como humanos, lo que tiene que ver con la sensación y lo sensible termina quedando de lado. Y creo que, más allá del tabú, es una sensación de que se trata de no incidir en la decisión de ese adolescente, de no asumir la responsabilidad de la transformación y de la elección que este realice. De hecho, y es un dato no menor, intentamos dentro de la institución Liceo, que se nos concediera un tiempo para cohabitar el espacio e interactuar con los adolescentes. Esto no fue posible: según las autoridades necesitábamos una autorización especial, que nunca nos llegó, para poder hacer-

lo. Con esto pretendo observar la actitud de los mayores que, intentando salvaguardar a los adolescentes, en este caso los llevaba a aislarlos.

Es ahí cuando reflexiono sobre ¿para qué realizar obras de danza para niños o adolescentes? En un principio, particularmente, pensé: «tengo la chance de transformarlo, de que los adolescentes piensen la sexualidad como yo quiero que la vean», pero después pensé: «no, ¿qué derecho tengo a decirles hacia dónde ir o qué es bueno o malo. En qué lugar de importancia me estoy colocando que considero que por generar un solo encuentro con un grupo que desconozco y me desconoce, podré influenciar en su espacio íntimo reflexivo?». De alguna forma estaba subestimando la capacidad de discernir del ser humano, en este caso de un grupo de adolescentes. Por momentos me sentí influenciado por el síndrome del *artista-héroe* de la sociedad.

Entonces... ¿qué posibilidades tengo?

Bueno, tratemos de reflexionar sobre este momento. Quizás cada uno puede sentir cercana la adolescencia, aun sabiendo que esa etapa pasó. Pero también tenemos en cuenta que, así como el adolescente se refleja consigo mismo —y sostengo este pensamiento: «nadie piensa como yo, nadie siente como yo»—, cada uno de nosotros pasó por esa etapa en un lugar particular, en un momento particular de su vida y de la vida de nuestro país; porque otro tema importante es que la obra no trata de hablar del despertar de la sexualidad de la adolescencia general, del universo, sino de una población en particular, el adolescente de Uruguay, y que esa particularidad también nos acerca y nos marca.

¿Y qué pasa sobre la información de sexualidad?, ¿qué es informar sobre sexualidad?, ¿hay que hablar sobre sexo?, ¿hay que hablar sobre sexo entre nosotros? ¿Hablamos?, ¿qué pasa con la información que el adolescente recibe de los medios, con toda esa información explícita que tiene que ver con el copular o con el cambio de posición y con algún u otro sentido que uno pueda realizar para mejorar la cosa, pero que no tiene que ver con lo que nos pasa en el costado emocional, en la sensibilidad del ser humano?

Debíamos entonces aclarar cuál era nuestra necesidad, qué queríamos decir: ¿queríamos hablar puntualmente de sexualidad? ¿O nuestro interés era sobre una situación más sensible aún: el despertar en la vida a una nueva etapa tomando la sexualidad como ejemplo, el pasaje de la niñez a la adolescencia?

Quisimos abordar la obra desde ese lugar. Era el lugar que considerábamos que podíamos llegar a contener. ¿De qué manera? Tratando de decodificar cierta información para intentar recodificarla en el camino de la vi-

sión adolescente, no de cómo ve las cosas sino ante qué se vuelve sensible. También pensando esa situación de la adolescencia como etapa de video clip, vertiginosa, en la que todo tiene que ser ya, en la que «no me tomo mucho tiempo sino me aburro», etcétera.

Entonces el lenguaje utilizado toma situaciones cotidianas como una forma de seducir y llevar al espectador hacia un lugar sensible, de acercar la mirada y también de darle tranquilidad. Sabíamos que el público para el cual estábamos pensando la creación no tenía, en su gran mayoría, hábito de asistir a hechos artísticos. Esta realidad dificultaría la conexión con la propuesta y nos llevó a aconsejar a los adolescentes, cuando llegaban a presenciar la obra, que leyeran el programa para introducirlos en el argumento como forma de contextualizar lo que iban a ver. También, al finalizar la obra, los invitamos a compartir una charla entre actores, público y directores sobre lo que habían presenciado y el proceso de creación.

La realidad nos enfrentó a que, más allá de nuestro mensaje, de hecho, para la gran mayoría del público era la primera vez que asistían a una presentación. Era la primera vez que compartían el espacio con otros en una situación artística de la que a su vez formaban parte.

Esto nos llevó a replantear el objetivo de lo que estábamos haciendo. Nuestra intención primaria era sensibilizar acerca de un tema-situación puntual: el despertar de la sexualidad en la adolescencia. Pero a mi entender lo que de hecho estábamos haciendo era ayudar a un despertar hacia la sensibilidad, llamar a la atención y a la concentración del espectador para brindarle un espacio-tiempo en el cual descubrirse como ser sensible y reflexionar sobre lo acontecido, pudiendo «desnudarse» frente al otro en el momento de emitir opinión.

A continuación se incluye un intercambio con el orador a partir de una intervención de un miembro de la audiencia de la mesa de reflexión:

Participante: —Hay algo que me queda resonando: de alguna forma los tres compañeros que expusieron refieren a ella, y es que para partir en el debate del qué y el hacer deberíamos definir el concepto de educación. Como artistas, todos tenemos prejuicios hacia lo que son las instancias de educación formales y hacia lo que es el sistema educativo. Y, ¿qué es el teatro educativo? Yo tuve un maestro, Omar Grasso, y él siempre hablaba del tema de los contenidos, estaba muy preocupado por el tema de los contenidos, era de lo que siempre hablaba. Pienso que uno por acción o por omisión en una instancia de comunicación como artista está educando. Entonces me parece que estaría bueno si tuviéramos esa posibilidad de pensar, reflexionar sobre qué es educación, porque

capaz que nosotros asociamos al teatro educativo con una obra que hable sobre el Artiguismo o de una cosa así. En realidad a través de un gesto o una imagen, de una música, uno está también impartiendo un valor y eso refiere a lo que es un concepto primario de educación, que es sembrar, que es regar, que es guiar, que es conducir; y eso sería bueno también abrirlo con las personas que son las que tienen el primer contacto del niño hacia teatro, que es lo que decía el compañero [Richard Rivero]: muchos niños, si no es por la escuela, nunca van a ir al teatro en su vida. De hecho, muchos adultos nunca han ido al teatro. Pienso que sería importante redefinir el tema educación, para nosotros lo que es, y qué es el teatro educativo, si es que lo hay o no lo hay. Gracias por la instancia y las ponencias, muy buenas.

Sebastián García: —Pensaba que eso que tu decías, tanto como artista así como ser humano, educar, educación... Me parece que el contacto con cualquier cosa nos transforma, no nos deja igual, me parece más que como artista, como ser humano: qué estoy diciendo, estoy diciendo algo y ese algo de ese alguien va a reflejar en otro. Puntualmente, en mi caso y en nuestro caso de la obra es difícil que se nos tome con el concepto educativo, porque al tener tanta carga de movimiento es muy difícil que el movimiento se decodifique en un mensaje lineal hacia un lugar, es realmente difícil la cercanía. A nosotros nos pasó al presentar la obra, que más allá de buscar una codificación cercana, como les comentaba en mi exposición, que lo que quisiéramos decir fuera simple de tomar, nos pasó con muchos adolescentes que no entendieron nada y para muchos era la primera vez que iban a ver una presentación, que tampoco era en un teatro, era un espacio de un club social, hay millones de variables. Y a la hora del movimiento sucede eso: el hecho de ¿cómo completo el movimiento que se me está dando, como espectador? Es como la auto reflexión que es a lo que apuntamos nosotros con la propuesta, reflexión para decir «no me gustó», o decir «no entendí nada pero me gusto cuando se libera la protagonista».

(1) Espectáculo de Teatro Danza dirigida a público juvenil, el cual aborda el tema del despertar de la sexualidad.

Estrenado en el 2010 y premiado por los Fondos Concursables para el fomento de la actividad Artística Dirección Nacional de Cultura MEC – Uruguay.
(2) ecoseba@yahoo.com

La Rueda Teatro:

De lo multidisciplinario a la experiencia teatral⁽¹⁾
Por Andrés Valledor⁽²⁾

Breve contextualización

En el año 2002 nace La Rueda Teatro en Montevideo. Con este proyecto nos propusimos generar nuevos espacios y públicos donde confrontar nuestro trabajo como teatreros, indagando en la actuación, la dramaturgia y la dirección. Es así que comenzamos un recorrido artístico vinculado a diferentes museos, dirigiendo y escribiendo nuestras obras teatrales a partir de una metodología particular. La experiencia más duradera y continuada es la que estamos llevando a cabo en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Actualmente contamos allí con cuatro espectáculos dirigidos a públicos de diferentes edades. Es por eso que me concentraré en la práctica del grupo La Rueda Teatro en el museo mencionado.

Diversas fuentes anudadas en la experiencia teatral

Somos un grupo de teatro, es lo que hacemos. Nuestros procesos creativos se nutren de diversas fuentes disciplinares, pero siempre culminan en espectáculos teatrales.

El hecho de estar en contacto con un museo de arte histórico y contemporáneo nos marcó en nuestra búsqueda creativa. El haber presenciado varios encuentros internacionales de performance, arte histórico, arte conceptual y el conocimiento de diversas búsquedas de lenguaje en el campo de las artes visuales nos interroga en nuestro quehacer teatral, en su evolución formal a lo largo del tiempo, en la todavía vigente sujeción al texto dramático, en los múltiples enfoques a lo largo del siglo XX, en el lugar del teatro hoy en día.

Tomamos de la plástica la preocupación por lo visual, el ejercicio de traducir contenidos expresados en un lienzo a otro lenguaje, el escénico, respetando cierto «espíritu» de la obra, del imaginario construido en torno a ella; nutridos por el tiempo destinado a la absorción y acercamiento al tema, y a nuestra reelaboración libre de éste. Por ejemplo, en nuestra obra *Punto y raya* el tema central es la creación y tomamos como excusa, para hablar del crear, las búsquedas artísticas de cinco pintores uruguayos. Para componer la obra partimos de estudiar a estos artistas conceptualmente, pero sobre todo miramos mu-

cho sus obras. Así traducimos sus conceptos, sus técnicas, sus climas y sus paletas al movimiento en el espacio, al trabajo con los objetos, a lo que los personajes son y a las relaciones que entre ellos se generan. Este estudio nos conduce al trabajo metafórico: una poética que nutre a otra poética con otro lenguaje, jugando con ciertos contenidos y experimentando formas de expresarlos, siempre desde el arte escénico.

Por otro lado, la elaboración de nuestros espectáculos tiene en cuenta como marco referencial una comprensión del desarrollo de la psique del niño en sus diferentes edades. Es así que tenemos distintas propuestas teatrales para diferentes edades, y adaptamos textos, ritmos, calidades de energía manejadas por el actor en una misma obra, según la edad de los espectadores. Pero no nos nutrimos de nociones psicológicas para formular categorías etarias solamente, sino que nos interesa que nuestras obras, de una manera u otra, vayan a lo afectivo y apunten a ser un acontecimiento vivencialmente significativo. En nuestra obra *La flor y Manolo*, pensada y realizada para niños de dos a seis años, se hace hincapié en el desarrollo emocional del niño. El personaje, Manolo, rompe una flor muy querida de su mamá, quien se entristece mucho y llora. Manolo realiza un largo viaje buscando otra flor y no la encuentra; finalmente se da cuenta de que lo mejor es pintarle la flor a su mamá. La experiencia madurativa de un niño pequeño que, de la etapa de atención centrada en sí mismo con un yo poco diferenciado del entorno, desarrolla la capacidad de preocuparse por un otro, su madre, lo que lo lleva a la acción, a la búsqueda de aquella flor tan especial por estar cargada con la afectividad de su madre. Su proceso avanza aun más cuando, al no encontrar una flor adecuada para reemplazar aquella, resuelve pintar una nueva flor, reparando así la pérdida a través de un acto creativo, cargando al objeto con su propia afectividad, accediendo al nivel simbólico a través de la representación de su dibujo. A su vez, hay una identificación del niño pequeño en el momento del accidente, se permite que aflore la destructividad inherente al individuo que se mantiene en el inconsciente y que encuentra una forma de liberarse sin la carga de culpabilidad, provocando alivio. Es su pelota la que rompe la flor, y ésta aparece como objeto inseparable de Manolo, como objeto transicional, casi como extensión de su yo. Otro ejemplo es la obra *Vivo color*, que se desarrolla en el sótano y depósito del museo, «el inconsciente del museo». Es un lugar al que normalmente está prohibido el acceso y eso se le hace saber al espectador. La obra se desarrolla en movimiento, el público se traslada por el sótano en grupos pequeños de no más de cuarenta personas. Esto hace que el espectador se comprometa, se

sienta cómplice y único. El espectador es mirado a los ojos, tocado por los actores, llamado por su nombre en muchos casos. En una parte de la obra se le pregunta por sus objetos preciados, acuñados durante el correr de su vida, su «museo propio» y se genera así un paralelismo entre el coleccionismo personal y el patrimonio colectivo de una sociedad.

Es así que en nuestras obras tomamos en cuenta elementos vinculados a la psicología en la búsqueda de propiciar un encuentro significativo con el público.

La vertiente histórica se constituye también en una fuente que aporta al tejido que sustenta a la creación de nuestras propuestas. Los espacios donde trabajamos y algunos de los temas que tomamos provienen de un acervo con una fuerte impronta histórica en nuestro medio. El edificio del museo donde trabajamos lleva muchos años enraizado en la ciudad, vinculado a multiplicidad de anécdotas que forman parte ya del imaginario colectivo. Los aspectos históricos se entrelazan con elementos sociológicos y antropológicos en un entramado que subtiende características intrínsecas de nuestra sociedad. El tratamiento y la elección de las temáticas que trabajamos configuran una alternativa de valorización de elementos que hacen a nuestra identidad, abordados desde una perspectiva contemporánea.

Una experiencia vivencial

Como dije anteriormente, hacemos teatro. Jerarquizamos la experiencia sensorial, de tiempo y espacio, un algo aconteciendo, en convivio, pero con una poética que lo distingue de la vida cotidiana. Nuestro trabajo en museos oficia también como puente entre el espectador, las obras de arte y el museo mismo, pero siempre desde la experiencia teatral.

En nuestro caso buscamos jerarquizar lo metafórico: buscamos sugerir y provocar, más que transmitir y ordenar. El ordenamiento se manifiesta en el trabajo de montaje del espectáculo, pero sólo dentro de su lógica escénica, sin pretender transmitir una visión acabada sobre lo tratado, más bien intentamos dejar el contorno vivo para que siga multiplicándose en los imaginarios individuales y colectivos. El fenómeno del arte escénico continúa en un entrecruzamiento interpretativo, que se escurre, se completa con lo vivido, lo reflexionado, lo soñado, lo intuido o lo ignorado de cada espectador. Espectador que a su vez modifica su rol aparentemente pasivo a través de su imaginación, de su reelaboración, de su condición posterior de ser activo en la sociedad. En este sentido, nuestro trabajo teatral se define por la no pretensión de enseñar nada, y es por eso que podemos tener una relación de

complementariedad con la educación formal. Nuestro trabajo se vale de una traducción de lenguajes. En el caso de nuestro espectáculo *Punto y raya*, es interesante cómo se presta especialmente a la multiplicación de lecturas. Varían mucho las apreciaciones según la edad, la cultura general, la formación y otras determinantes particulares relacionadas con lo experiencial. Los tejidos de sentido que se trazan en el espectador a partir de la capacidad de asociación y disociación escapan a cualquier intención de preverlos y abarcarlos.

Es interesante cuando nos regresa algún comentario posterior a la presentación a través del cual podemos valorar esta multiplicación. Recuerdo una apreciación de un niño de cinco años que luego de ver el espectáculo *Punto y raya* comentó: «...trata sobre una crayola». Nos llamó la atención el poder de síntesis acorde a su edad frente al problema de la creación y de los infinitos y posibles puntos de partida que aborda el espectáculo. Él logró espontáneamente hacer su propia traducción con base en las líneas trazadas en el espacio, el uso de la profundidad, el espacio vacío, la angustia, la tensión, el juego y a veces la simpleza en la creación. Al formular su opinión recreó en su interior un nuevo producto, que en este caso utilizó como vehículo la palabra. En el otro extremo generacional, hemos recibido por parte de docentes y estudiantes de la licenciatura de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar devoluciones, observaciones y análisis acerca de momentos de la obra con relación a conceptos o creaciones de los pintores tratados, sobre la materialidad de la creación y su condición dialéctica, y de la posibilidad potencial de una intención creativa y su inmaterialidad. En este sentido, somos conscientes del poder de una estructura unitaria pero a su vez lo suficientemente abierta como para officiar de disparador. Es bueno, cuando tenemos la posibilidad, ver trabajos plásticos o escritos realizados a posteriori (en general por niños) y cómo estos jerarquizan de forma particular determinados aspectos de nuestras obras teatrales, dándoles una continuidad interpretativa que a veces sorprende.

Para ilustrar este punto quiero citar un fragmento del libro *El espectador emancipado* del filósofo francés Jacques Rancière:

La emancipación [del espectador], por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posi-

ciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performers(3) (Ranciére, 2008: 19).

¿Teatro para niños?

Somos hacedores teatrales, y el teatro es arte escénico independientemente de a quién esté dirigido. Sin embargo, para algunos de nuestros espectáculos, cuando definimos una franja etaria óptima de público tomamos en cuenta algunos aspectos de índole psicológica, relacionados con etapas de transición en el desarrollo emocional e intelectual del niño. Por otro lado, no nos limitamos ni temática ni expresivamente por tratarse de niños. Ellos habitan tempranamente la capacidad de asociación, de evocación, incluso de deleite en lo misterioso, en lo no sabido, como en un enigma que seduce y motiva a la exploración del mundo. Además son flexibles en cuanto a la valoración del lenguaje, de lo que reciben. No tienen tanto preconcepción como el adulto acerca de lo que quieren recibir ni de cómo debe estar formulada su estructura. Al mismo tiempo son exigentes como espectadores por no obedecer a cumplidos de cortesía como el espectador adulto. Si no le interesa, se distrae y hace otra cosa. Son un tipo de espectador ideal en sus dos extremos. Por un lado, pueden comprometerse en la ilusión de tal manera que vibren colectivamente con la propuesta, a veces, si la propuesta lo permite, casi anulando la distancia del pacto tácito de la reunión teatral. En la obra *Vivo color*, ya mencionada, que realizamos desde hace más de diez años para instituciones educativas y que está dirigida a edades muy variadas, el grado de compromiso con la situación, el suspenso y la sorpresa llegan a veces a grados insólitos. Como señalamos anteriormente, este espectáculo transcurre en movimiento por diferentes espacios, incluida parte del sótano del museo, entre estatuas y bustos que allí habitan, se realiza ante grupos pequeños, con un promedio de treinta personas por función. Espectadores y actores de desplazan unidos por una misión implícita, una experiencia en tiempo presente que conecta desde la mirada directa y genera una mutua referencia, involucrados todos por la imprevisibilidad de la

sorpresa. Hay una variada gama en el modo de estar de los espectadores en cada función: desde el niño pequeño que vive la situación como realidad y entonces el silencio es provocado por la convicción de la necesidad de no ser descubiertos más que por la conciencia del código teatral de actores y espectadores; pasando por algo limítrofe, en el niño más grande, entre tener claro el parámetro de ficción espectacular y al mismo tiempo jugar a que es verdad, permitiéndose el miedo ansioso, el estado alterado, la complicidad con sus compañeros de estar viviendo una experiencia; hasta la identificación más interior, menos demostrativa en el caso del adulto estándar. Recuerdo un comentario de una niña que dijo: «es la obra que más me gustó porque yo estaba adentro».

Por otro lado, son capaces de otro extremo en la condición de espectador, son susceptibles de tomar distancia, de cuestionarse sobre aspectos de la vida asociados con lo que están presenciando. Incluso, si desde la propuesta se promueve, logran cómodamente pasar de la ilusión a preguntarse sobre las técnicas utilizadas para determinado efecto, aunque no lo manifiesten en el momento sino en una charla posterior, y luego inmediatamente volver a compenetrarse en el drama situacional.

Es decir, tienen todo para disfrutar de lo sugerente, para asimilar la provocación, para identificarse con el peligro, la picardía y la tristeza. No hemos visto ningún indicio de que necesiten la seguridad de la obviedad en lo artístico, o de la hiper alegría, más que el prejuicio o la subestimación que algunos adultos hacemos de su capacidad de sensibilidad y simbolización.

Un organismo vivo

¿Cómo mantener en el tiempo esta actividad teatral sin que se desvitalice o se sofoque?

Desde nuestra óptica de actores y realizadores hemos desarrollado una manera, no muy sistematizada, de tomar cada espectáculo realmente como un organismo vivo, sujeto a leves reacomodos dentro de la estructura prefijada. Apuntamos, a partir de la reflexión conjunta, a una mayor intensidad en la comunicación de acuerdo a las diferentes edades u otras características del público. Además, también intentamos aplicar en los espectáculos que ya tienen tiempo de estrenados los frutos de aquellas nuevas búsquedas artísticas individuales o grupales, relacionadas con el modo de estar en escena. La formación en el movimiento corporal a través de talleres con docentes de danza contemporánea, o la formación en la utilización del instrumento vocal son algunos de los ejemplos. Este último punto tiene una doble importancia ya que no solo obtenemos los beneficios de continuar la nunca acabada formación del actor, sino que también son desafíos creativos que estimulan en el día a día el modo de estar presentes, el apasionamiento en cada función, y contrarrestan los peligros de caer en el automatismo de la repetición. Intentamos también intercambiar experiencias con otros grupos teatrales de dentro y fuera del

país en varios encuentros internacionales. De esta manera procuramos enriquecernos con nuevas experiencias y así continuar.

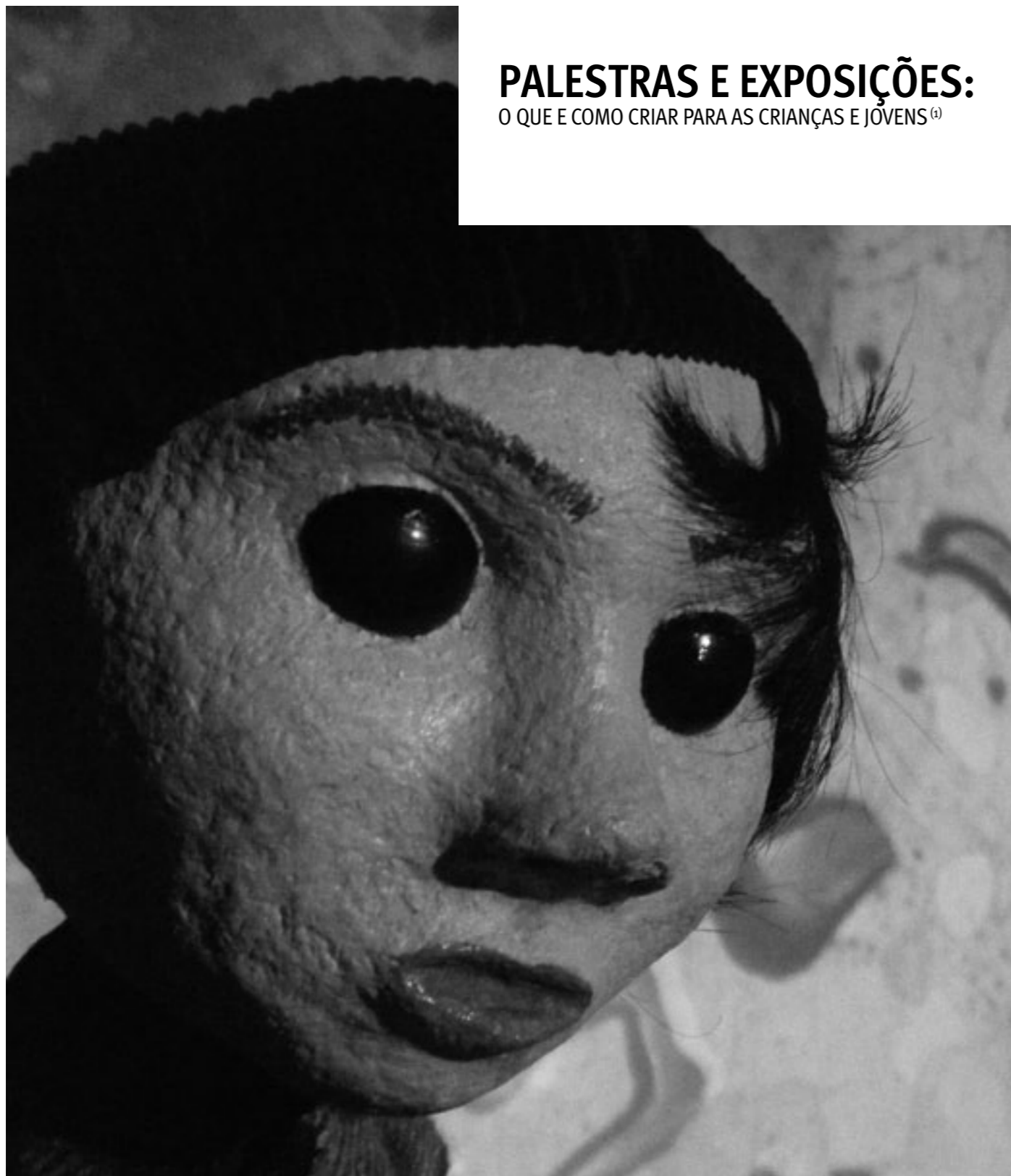
Para terminar, como decía el entrañable director uruguayo Atahualpa del Cioppo «el teatro para niños debe ser de arte y social». Me pregunto: ¿podemos hablar de una función social del teatro? En La Rueda Teatro estamos convencidos de que sí es posible. Hoy en día, en un contexto donde el teatro ya no está tan ligado directamente a la militancia ideológica y política, creemos que el poder del teatro radica en ser una experiencia transformadora, donde el espectador internaliza, pasa por dentro la experiencia. Creemos que la actividad teatral destinada a niños es una experiencia intensa individualmente, y al mismo tiempo contribuye a formar seres creativos fortaleciendo redes de sentido social.

(1) Síntesis extraída y actualizada de la Ponencia presentada en Córdoba, Argentina, en el marco del Primer Foro Nacional de Teatro.

(2) andressol16@gmail.com //laruedateatrouuguay@gmail.com

(3) Ranciére, Jacques, (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.





PALESTRAS E EXPOSIÇÕES: O QUE E COMO CRIAR PARA AS CRIANÇAS E JOVENS⁽¹⁾

Teatro fácil para um público difícil

Richard Riveiro⁽²⁾
Ator, diretor, músico, dramaturgo

A frase escolhida para o título contém duas partes que refletem um pouco do que escutamos habitualmente, ou que podemos escutar, ao longo da nossa tarefa como artistas trabalhando para o público infantil. Sob o ponto de vista do mundo do teatro e sob o ponto de vista do mundo do público. Muitas vezes, entre os fazedores de teatro um trabalho é desvalorizado ou simplificado, quando se diz: "É para crianças; colocamos um pouco de música, uns tecidos coloridos, uns fantoches e a gente vai levando". Por outro lado, ouvimos do público em geral de que o público infantil é muito exigente e honesto; temos uma ideia, na minha opinião, errada, de que, se as crianças não gostam de alguma coisa nos dizem e ficamos sabendo, se a proposta não é atraente falam ou "se comportam mal." Minha experiência é que teatro que fazemos com L' Arcaza Teatro para crianças não é tão "fácil", e ao mesmo tempo o público não é tão "difícil". No que a nós concerne, o teatro infantil é antes de mais nada teatro. E, como todo teatro, é complexo. O teatro é composto por muitas partes, disciplinas, pontos de vista, etc. Eu vou fazer algumas observações óbvias, mas não menos importantes: em geral, no que chamamos de teatro ou tempo de atuação, convivem estes dois mundos: por um lado, os atores, que são geralmente os que fazem algo, se mexem, contam uma história, cantam, são os que propõem onde o público se sinta, quando fazer silêncio, para onde dirigir o olhar, quando começa e quando termina. Do outro lado ou ao redor está o público que geralmente se espera, que reaja às vezes juntos, às vezes individualmente, podem fazer silêncio, podem participar, falando, rindo ou batendo palmas. Normalmente, os atores são menos do que o público. O público atua como uma massa de individualidades sim, mas é percebida como massa. Normalmente, os atores sabem como é a obra que eles vão fazer, eles têm algo como um mapa rodoviário. Os espectadores prestam atenção e preparam-se para compartilhar um momento que promete e pretende ser divertido. O que eles compartilham esses dois mundos é a expectativa do que vai acontecer neste encontro, os dois lados esperam que algo diferente aconteça quando se cruzarem. Um encontro singular que ocorre nesse momento, nesse lugar e com essas pessoas,

ao redor de uma história que vai ser vivida em conjunto. A este evento compartilhado chamamos teatro.

O particular que tem o teatro infantil, é que há o que chamamos de "crianças de diferentes idades", alguns já foram ao teatro, para outros pode ser a sua primeira vez, mas há também o que chamamos de adultos, quer sejam professores, pais, mães ou parentes, que também alguns sabem o que é o teatro e outros nunca mais voltariam. Às vezes, os adultos são a minoria, às vezes não. O mais importante ou o que faz especial trabalhar com as crianças é que o público definitivamente tem uma ampla gama de idades, de dois anos até setenta. A pergunta que nos fazemos quando pensamos nesse tipo de teatro é: como trabalhar para esse amplo espectro? Resolvemos isso trabalhando os diferentes níveis de compreensão e atenção, criando uma teia de atrações na obra que contenha um discurso interessante para todas as idades, tanto no nível das situações, o texto e as palavras quanto das interpretações; com isso me refiro a linguagem da atuação. Assim, em nosso trabalho, sempre pensamos em intercalar elementos que sejam acessíveis a todos. Provavelmente algumas das coisas que nós fazemos não sejam compreensíveis para os menores e outras sejam de difícil compreensão para os adultos. Então, vamos compondo, tecendo essas coisas para construir o nosso enredo que, finalmente é o espetáculo. Eventualmente, nós percebemos que esses diferentes públicos também desfrutam quando veem outros desfrutar; assim, as crianças riem com a participação dos mais velhos e vice-versa.

Nosso trabalho anterior ao teatro infantil foi o trabalho de rua desenvolvido a partir da linguagem do palhaço. Esta combinação foi muito importante a fim de criar a nossa linguagem. Por um lado, na rua, o público que assisti a obra raramente veio apenas para te ver, ou seja, é tomado de surpresa quando de passagem, não pagam uma entrada, mas deixam o dinheiro no final, se é que deixam. O espaço é aberto e há muitas fontes de distração, ou foco de atenção, por isso é necessário para o exercício da presença do ator ao máximo. As idades também têm um amplo espectro. Além disso, tudo pode acontecer, a partir da intervenção de cães, ambulâncias, alto-falantes móveis, chuva... O trabalho de rua te dá confiança e projeção, o corpo funciona em todas as direções e deve chegar longe, conquistar o último, perceber ao que se movimenta para evitar, com um gesto, que deixe a arena.

Além disso, o clown busca uma comunicação próxima e fluída com o público e nos aproxima muito da criança e sua maneira de ver o mundo. O palhaço percebe a realidade de uma lógica diferente a do adulto. Às vezes brincalhão, muitas vezes absurda, abre a possibilidade de

usar a imaginação. Com o clown podemos imaginar que as coisas poderiam ser de outra forma, permitir que a realidade seja alterada, podemos pensar o impossível, estas são as coisas que muitas vezes geram risos e sentimentos de bem-estar. O humor aparece como uma alteridade que sacode o pensamento padronizado ou modo adulto de pensar. Dessa forma eu posso perguntar às crianças: "para que eu tenho a cabeça?" E muitos podem responder 'para pensar', 'para ver' ou 'para ouvir', e eu digo: "para usar o chapéu." Então, nós estendemos o convite para um pensamento lúdico, lateral ou alternativo, bobo ou louco. Isso incentiva as crianças e lhes permite imaginar. Quando descobrimos essa capacidade de imaginação que nós temos percebemos que com as crianças podemos fazer qualquer trabalho, desde que o convite seja para brincar. Assim, em nossos shows brincamos que contamos uma história, e como estamos brincando de faz-de-conta, podemos fazer qualquer coisa. Em um momento podemos contar e em outro com apenas um elemento podemos ser um animal ou uma coisa, em outro momento falar com eles, em outros cantar. Este convite a imaginar é mais poderoso do que qualquer cenário, qualquer traje, que é como quando nós brincávamos com caixas de papelão e pauzinhos de madeira, que com nada fazíamos tudo. Nós temos que brincar, mas brincar de verdade. Percebemos também que as crianças e adultos compartilham essa capacidade e podem sintonizar juntos.

Com essa idéia de teatro, que está baseada no poder da imaginação do espectador, montamos nosso espetáculo de baixo orçamento, mínimo desdobramento e máximo desempenho de exibição. Decidimos ir para as escolas realizar as funções e, para isso, tivemos que adaptar-nos a qualquer espaço. Tivemos de montar, por dizer de alguma forma, uma sintaxe espacial. Para nós o espaço narra, e de fato é o uso do espaço que conta. Nosso trabalho é criar um espaço para a atenção aos nossos movimentos, um lugar onde o foco é a atenção. Uma vez estabelecida esta estrutura na qual agir, esta se pode romper e um ator pode abrir espaço interagindo com o público e retornar ao cenário fictício. Encontramos dentro de nosso cenário imaginário lugares preferenciais para a atenção. Há um centro, frente e fundo, encontramos linhas e círculos, diagonais e níveis ou patamares. Então nós usamos essas qualidades para manter ou renovar a atenção dos espectadores. O espaço contém muitos outros espaços. Por sua vez os discursos do contador de histórias o narrador e a cena vão se misturando dentro e fora de contato com o público.

Nossos trabalhos também têm música, que geralmente são executadas ao vivo, especialmente sob a forma de canções que também usamos para narrar. Eu geralmente sou o encarregado de compor e posso dizer que é algo que tem a ver com a minha infância, quando eu era

pequeno eu não gostava de canções infantis, pareciam piegas, eu gostava das músicas para adultos que eram ouvidas no rádio. Quando eu comecei a tocar guitarra na adolescência e eu me cruzava com as crianças, eu tocava alguma música para crianças, mas eles insistiam em ouvir as mais roqueiras ou de gente grande, e eu os entendia. Então, agora, quando eu faço música para o nosso trabalho, eu tenho esse sentimento muito presente. Para mim, as músicas devem transmitir, nada mais. Como a cena, as músicas têm uma dinâmica que comunica, tem uma coluna vertebral que está dizendo algo antes da letra ser ouvida. O ritmo, a cadência, a estrutura. Uma canção traz um ar de alguma coisa, parece com algo, é heroica, feliz, triste ou engraçada. Precisa de um coro ou não precisa. Finalmente, eu vou falar sobre algo que eu percebi que nós fazemos que tem a ver com lição de moral, falsa moral ou o "dever ser". Nós nos encontramos muitas vezes com o preconceito de que teatro para crianças deve fornecer uma mensagem. Acho que L' Arcaza Teatro está mais preocupado em promover os valores positivos com a nossa maneira de agir, de pensar a nossa tarefa, o nosso trabalho e a forma como temos de voltar-nos para as crianças, que com as mensagens cheias de palavras colocadas no final das obras. Eu acho que isso é assim porque na verdade nós não temos muitas certezas sobre a vida e a sociedade. Tentamos pegar as contribuições que eles nos dão, sem reprimi-los, tentamos nunca dizer 'isso não' dizemos 'pode ser', e, então, oferecer uma coisa diferente, convidando-os a pensar sob outra perspectiva. Quando escolhemos as obras para fazer, fazemos por prazer pessoal e porque podemos pensar em coisas divertidas com elas e, sobretudo, porque nos provocam desafios como criadores. Tentamos que o nosso trabalho não seja didático, mas divertido, a didática nos chateia e desmotiva. Eu acho que o nosso show expressa mais pela forma como nós estabelecemos a comunicação com o público que o que é dito em si. Estamos comprometidos com o encontro que ocorre nesse espaço de tempo com as pessoas que querem compartilhar, sem importar quão jovem ou velho possa parecer.

(1) Ponencias presentadas en la Primera Mesa de Reflexión «Crear para Niños y Jóvenes: QUÉ y CÓMO» 2010. Acción desarrollada por el CUTD y ENREDANZA, realizada en Punto de Encuentro Dirección Nacional de Cultura MEC Montevideo-Uruguay.
(2) richardriveiro@gmail.com www.larcaza.com

ENREDANZA: Um projeto que ocupou um espaço vazio. Experiências e desafios.

Encontro Festival de
Dança Contemporânea
para a infância e a juventude⁽¹⁾
Florencia Delgado, Daniela Marrero e Triana Fernández

Um projeto que ocupou um espaço vazio. Experiências e desafios.

É com imensa alegria que nos encontramos hoje escrevendo estas linhas e participando desta publicação que foi e é um projeto compartilhado. Acreditamos que ele fornece, consolida e manifesta uma forma de pensar de todos os que, de alguma forma, estamos envolvidos nas artes cênicas e na arte que contempla e integra o público infantil e jovem.

Assim, gostaríamos de utilizar este primeiro número da revista para nos apresentar, e que esta desculpa para escrever sobre nós mesmos nos ajude a refletir sobre o Enredanza, o que já foi plantado e como queremos e podemos continuar a reinventá-lo e construir este projeto que surge do interesse, da necessidade e da falta de espaço para o intercâmbio, a reflexão, a projeção e profissionalização de educadores, famílias, artistas e instituições ligadas à educação, à criação, disseminação e gestão da dança contemporânea como um veículo de comunicação e expressão.

Entendemos que o Enredanza, em seu crescimento e expansão, é e tem sido uma referência no ambiente local e hoje nos encontramos organizando sua oitava edição. Acreditamos que a nível regional é um projeto que atrai, integra, se expande e tem uma história e uma experiência para contar e compartilhar.

Desde seu surgimento, em 2003, enfrentamos muitos e diferentes obstáculos e podemos dizer que, ano a ano, assistimos ao crescimento e participação contínua dos diferentes atores da comunidade que já fazem parte deste projeto.

Deste modo, aproveitamos para fazer uma revisão do que é o Enredanza e sua contribuição para a comunidade da dança e para a sociedade, com a esperança de continuar detectando e viabilizando possíveis caminhos de ação e de reflexão.

O Encontro de Escolas e grupos Comunitários de Dança Contemporânea, principal motor deste projeto que envolve crianças, jovens e professores que mostram em cena os produtos dos seus processos anuais de trabalho, surge como um espaço cênico-pedagógico que concebe a manifestação da encenação dançada como uma expe-

riência de aprendizagem, e esta experiência foi acumulada em todos os participantes do encontro a cada ano. É um espaço para ver e ser visto, para olhar e compreender a diversidade da dança contemporânea, para viver o momento em que público e dançarinos entram em comunhão.

O público que participa do encontro é composto por famílias, artistas, professores, colegas, gestores, técnicos e um público amplo e diversificado que se aproxima do teatro e participa ativamente durante os dias de mostras, oficinas e festival.

Também é muito interessante destacar o trabalho de semanas e meses de todos os participantes dos grupos e escolas na preparação prévia para esta instância tão aguardada. O Encontro é, então, o final de um processo criativo e educacional e, ao mesmo tempo, o início de uma nova relação com a dança e a cena para todos os envolvidos: crianças, jovens, professores, famílias e instituições.

O encontro é um espaço de integração, no qual são compartilhados os processos de ensino e aprendizagem que promovem a criação cênica em si mesma, dentro do processo de ensino da dança. Busca-se a profissionalização da tarefa artística e docente através de mesas de reflexão, de oficinas de formação e criação de espaços apropriados para a realização de mostras.

Além de promover o intercâmbio entre todos os participantes, de convidar para dividir o palco, camarins e uma área comum, acreditamos que contribui para uma maneira de ensinar. Uma proposta, diríamos, filosófica e pedagógica da dança, que tenta conectar-se ao ensino da arte, neste caso, da dança, com a produção artística como parte do processo de aprendizagem da disciplina. Nestes anos em que o Encontro vem crescendo em termos de participantes, de divulgação e de visibilidade, também temos constatado como a dança alcança um patamar de maior participação e inclusão em nível educativo e formativo na infância e juventude. A cada ano é maior o número de escolas, grupos e professores que fazem o seu trabalho a partir de enfoque comunitário e de socialização, o que dá ao projeto uma ancoragem social e inclusiva, reivindicando os direitos à educação, à arte, à dança, à vivência profissional da aprendizagem da arte, o acesso aos espaços culturais para as crianças e jovens do nosso país, propondo um modo de pensar sobre os valores sociais, culturais e políticos-educativos da arte. É importante considerar que o projeto visa, ao mesmo tempo, defender os direitos das crianças e dos jovens à aprendizagem criativa em um ambiente de respeito e carinho, alegria, prazer e camaradagem, em um espaço onde eles sejam os protagonistas.

Isso nos leva a sentir que o Encontro transcendeu as necessidades que o motivaram no seu início, mas, por sua vez, exige que identifiquemos, ano a ano, as necessidades e atualizemos as estratégias para continuar participando da lista de oferta de atividades artísticas e pedagógicas de dança do país e da região.

A partir da terceira edição foram incorporadas as oficinas, surgidas a partir da necessidade e interesse de criar um espaço para o intercâmbio entre as crianças e os jovens participantes do Encontro; o espaço da sala de aula como meio de transmissão de conhecimentos, de experiências, da bagagem apreendida.

A partir da ideia de plasmar essas oficinas surge então o chamado para a apresentação de propostas metodológicas e pedagógicas voltadas a crianças e adolescentes, convidando os professores a refletir sobre suas práticas e sobre a forma de transmitir e compartilhar esses saberes. Foram apresentadas propostas muito variadas e, como mentores deste projeto, procuramos fazer com que dentro dos conteúdos dessas oficinas ganhe corpo a diversidade e a riqueza de informação que interagem no que chamamos de dança contemporânea: a improvisação, a composição, a técnica e a teoria.

Estes intercâmbios em que crianças e jovens podem se misturar a conhecer para refletir e contrapor seus próprios saberes têm sido experiências muito enriquecedoras tanto para os participantes quanto para os professores. Acreditamos, também, que contribuem com a escassa produção de pensamento e reflexão sobre as práticas docentes de dança em nosso país, no sentido de pensar sobre o que ensinamos, como e por quê.

Também em sua terceira edição se incorpora ao projeto o festival, esta nova ação que, por sua vez, surge de uma necessidade e de produções e espaços para encenar obras direcionadas a esse público, e a falta de contato entre os criadores e artistas.

O festival passa a atuar como um conector entre os criadores, os artistas e o público. Nas primeiras edições, fazia parte do encerramento ou da abertura do Encontro de escolas e grupos comunitários, o que nos permitiu aproveitar esse público cativo para começar a gerar um espaço de mostra e visualização dessas produções.

A partir do crescimento do projeto, surge a possibilidade de apoio econômico nacional e internacional; pudemos então começar a visualizar e nos conectar com o cenário internacional e com outros criadores, artistas e projetos com o mesmo espírito e objetivos. Isso nos abriu uma nova janela e possibilidades de continuar crescendo e gerando redes e pontes, e projetar as ações futuras de longo prazo. A realização do festival tem sido um aprendizado constante em sua projeção, viabilização e forma de permanência.

A experiência destas cinco edições nos indica que se transformou em estímulo e que promove criações e produções teatrais no ambiente local, e que ganhou relevância no cenário internacional.

Além disso, com este avanço do projeto, começamos a concretizar os objetivos voltados diretamente ao desenvolvimento de novos públicos para a dança e as artes cênicas em geral, criando assim um espaço que não existia até então no nosso meio.

Dispondo de todas as condições para que o festival e suas funções se desenvolvam com um espaço cênico adequa-

do, receber e mobilizar artistas nacionais e estrangeiros, atrair público, etc., envolve ações que se sustentam na medida em que existe um interesse, uma necessidade para que este encontro aconteça. Nós, como artistas, temos essa necessidade de comunicar e de mostrar o nosso trabalho. Por isso, reafirmamos que o festival abriu uma porta, preencheu uma lacuna ao propor e promover essa ligação entre os artistas e o público, entre a arte e a comunidade.

O Enredanza envolve também espaços de reflexão. A partir da sua quarta edição, promovemos e procuramos gerá-los, propondo várias temáticas (que são agora parte e conteúdo dessas publicações). Estas temáticas têm surgido a partir de nossa própria necessidade e da do coletivo de questionar, de compartilhar, ouvir e envolver atores e pessoas que estão relacionadas de alguma forma com o trabalho da arte e da dança para a infância e a juventude.

Professores, artistas, políticos, gestores e instituições foram convidados a pensar e expressar suas ideias sobre as nossas práticas: professores e educadores no momento de ensinar, como artistas no momento de criar e pensar sobre a arte e a produção de encenações e os políticos e gestores no momento de pensar na elaboração de políticas para esse público.

Neste momento em que escrevemos sobre todas essas ações e conexões que temos promovido e realizado, pensamos que o Enredanza existe porque conseguiu ocupar um espaço vazio impulsionado pelos nossos próprios interesses como professores, artistas e gestores, e que o coletivo e a comunidade (público, instituições, artistas, etc.) têm lentamente aprendido a apoiar e confiar nele. Isso nos incentiva e nos enche de alegria mas, por sua vez, o crescimento do projeto obriga-nos a ser mais eficientes na gestão. Ao longo dos anos e as edições do Encontro, aprendemos muito sobre como gerenciar, planejar, pensar, vincular, conviver e chegar a acordos, e temos muito para aprender ainda. Cada edição é um desafio, um repensar no que podemos dar ou não esse ano, como indivíduos e como um projeto resultante da sociedade civil e que necessita para sua existência, destes apoios, tanto do público quanto das instituições públicas e privadas.

O Enredanza continua projetando-se, procura reciclar-se e, ao mesmo tempo, manter a sua essência para criar um espaço comum e inclusivo entre crianças e adultos, no qual o que nos identifica e nos conecta é a dança como um campo de conhecimento, a transmissão de saberes, sentimentos e emoções: uma linguagem que nos conecta.

Vemos que, em geral, em todo o mundo, há um novo olhar sobre a infância, a juventude e os seus direitos como seres que habitam o mesmo espaço e no qual os adultos têm a responsabilidade de capacitá-los. Por isso, também acreditamos que nós somos parte de um contexto mais amplo, que se enquadra em políticas ou em uma nova forma de ver das sociedades, em que crianças e jovens

têm um lugar como cidadãos de direito.

Existimos, em última análise, para atender a essa necessidade de encontro, de comunicação, de compartilhar e por ser capazes de ligar as diferentes partes interessadas: instituições, professores, estudantes, artistas, famílias e público.

Hoje nós estamos projetando a oitava edição e isso nos faz pensar em voltar às raízes. Depois de tantos objetivos alcançados, sentimos que a semente que deu motivação a este projeto está pulsando. Não queremos nos afastar muito dela, e muito menos industrializar o projeto. Este foi, é, e será um projeto que se baseia na articulação e colaboração de ações e pessoas e pondera a austeridade e a melhor utilização dos recursos, tanto humanos quanto materiais.

(1) www.enredanza.com
enredanza@gmail.com
Equipe de produção: Daniela Marrero, Triana Fernández, Florencia Delgado, Gabriel Macció Pastorini e Danilo Urbanavicus

Espectáculo "Por un Color" Compañía La Arcaza - Uruguay / Foto: Manuela Montaldo



A mi también (Eu também)⁽¹⁾

Sebastián García ⁽²⁾

Dançarino e coreógrafo

A proposta Eu também é uma nova experiência; nova pelo público a que se destina: adolescentes, e nova também porque a questão que se coloca no trabalho é o despertar da sexualidade. E a palavra sexualidade nos remete a muitas outras palavras, e realmente, para mim, foi um questionamento muito forte, porque sentia que, em certa medida, era um tabu, e foi algo que eu senti também no trabalho no grupo, porque não sei se a arte tem a capacidade de abrir todo esse espaço de sexualidade para refletir sobre isso. É um tema que nos acompanha desde o nascimento, mas que está em construção o tempo todo. Desde pequenos, geralmente nos ensinam associações como o vestido rosa para meninas ou a roupa azul para os meninos; depois, a mesma construção continua nas instituições de ensino.

Então, pensamos no seguinte: como lidar com uma questão como esta, especialmente para uma plateia desconhecida? Então Gabriel Macció Pastorini, diretor e dramaturgo da obra, e eu, decidimos fazer uma pesquisa de campo para ir além da observação. O trabalho deveria ser dirigido, num primeiro momento, para uma determinada população da cidade de Tacuarembó. Então viajamos para falar com as pessoas que eram referência na área de sexualidade dos centros de estudo de adolescentes e jovens daquela cidade, para saber o que estava acontecendo com esses garotos, qual era sua experiência, quais eram os questionamentos que eles lhes transmitiam.

A impressão que me ficou é que ainda não se fala sobre sexualidade, falamos sobre como prevenir doenças, sobre precauções, sobre como não engravidar; mas do que nos une na experiência como humanos, o que tem a ver com a sensação e o sensível, acaba ficando de lado. E eu acho que, além do tabu, é uma sensação de que se trata de não influenciar na decisão desse adolescente, de não assumir a responsabilidade da transformação e da escolha que ele venha a fazer. Na verdade, e ao é um detalhe menor, tentamos dentro da instituição Colégio, que nos fosse concedido um tempo para coabitar no espaço e interagir com os adolescentes. Isso não foi possível: segundo as autoridades, precisávamos de uma autorização especial, que nunca chegou, para poder fazê-lo. Com isso, pretendo destacar a atitude dos adultos que, ten-

tando salvaguardar os adolescentes, neste caso os levou a isolá-los.

Foi quando eu refleti sobre por que realizar obras de dança para crianças ou adolescentes? De início, particularmente, pensei: "tenho a chance de transformar isso, de que os adolescentes pensem a sexualidade como eu quero a vejam", mas depois eu pensei, "não, que direito tenho eu de dizer a eles para onde ir ou o que é bom ou ruim? Em que lugar de importância estou me colocando ao considerar que por gerar um único encontro com um grupo desconhecido por mim e que me desconhece, poderei exercer influência em seu espaço íntimo reflexivo?". De alguma forma eu estava subestimando a capacidade de discernir do ser humano, neste caso, de um grupo de adolescentes. Por um momento, fui influenciado pela síndrome do artista-herói da sociedade.

Então... quais são as minhas chances?

Bem, tentemos refletir sobre este momento. Talvez todos possamos nos sentir perto da adolescência, mesmo sabendo essa fase já passou. Mas também devemos considerar que, assim como o adolescente reflete consigo mesmo este pensamento: "ninguém pensa como eu, ninguém se sente como eu", cada um de nós passou por essa fase em um determinado lugar, em um tempo particular de sua vida e da vida do nosso país; porque outra questão importante é que o trabalho não está falando sobre o despertar da sexualidade da adolescência em geral, do universo, mas de uma determinada população, o adolescente do Uruguai, e essa particularidade também nos aproxima e nos marca.

E o que acontece com as informações sobre sexualidade? O que é informar sobre sexualidade? É preciso falar sobre sexo entre nós? Falamos? O que acontece com as informações que o adolescente recebe dos meios de comunicação, com todas essas informações explícitas que relacionadas com a cópula ou a mudança de posição e com uma coisa ou outra que se possa melhorar o desempenho, mas que não tem nada a ver com o que acontece no lado emocional, na sensibilidade do ser humano?

Devíamos então esclarecer qual era a nossa necessidade, o que queríamos dizer: queríamos pontualmente falar sobre sexualidade? Ou o nosso interesse estava em uma situação ainda mais sensível: no despertar da vida para uma nova etapa, tomando a sexualidade como um exemplo, a passagem da infância para a adolescência?

Queríamos abordar o trabalho a partir desse lugar. Era o lugar que pensávamos que poderíamos chegar a abranger. De que modo? Tentando decodificar algumas informações para tentar recodificá-las no caminho da visão do adolescente, não de como vê as coisas, mas diante do que se torna sensível. Também pensando a situação da

adolescência como uma fase de vídeo clipe, vertiginosa, onde tudo tem que ser já, na qual " não gasto muito tempo com isso se não me chateio", etc.

Então, a linguagem utilizada pega situações cotidianas como uma forma de seduzir e levar o espectador a um lugar sensível para atrair seu olhar e também tranquilidade. Sabíamos que o público para o qual estávamos pensando a criação não tinha o hábito, em sua grande maioria, de assistir a eventos de arte. Essa realidade dificultaria a conexão com a proposta, o que nos levou a aconselhar os adolescentes, quando chegavam para assistir à peça, a lerem o programa para introduzi-los no argumento como uma maneira de contextualizar o que eles veriam. Além disso, no final da obra, nós os convidamos a compartilhar uma conversa entre atores, público e diretores sobre o que eles haviam presenciado e o processo de criação.

A realidade nos mostrou que, além da nossa mensagem, de fato, para a grande maioria do público era a primeira vez que assistiam a uma apresentação. Foi a primeira vez que compartilhavam o espaço com outras pessoas em uma situação artística da qual, por sua vez, faziam parte. Isso nos levou a repensar a propósito do que estávamos fazendo. Nosso objetivo principal era sensibilizar sobre um tema-situação pontual: o despertar da sexualidade na adolescência. Mas eu acredito que o que realmente estávamos fazendo era ajudar a um despertar para a sensibilidade, chamar a atenção e a concentração do espectador para fornecer-lhe um espaço-tempo no qual pudesse se descobrir como ser sensível e refletir sobre o que aconteceu, podendo "despir-se" frente ao outro, no momento de dar sua opinião.

A seguir, incluímos um intercâmbio com o orador a partir de uma intervenção de um membro do público da mesa de reflexão:

Participante: Tem algo que ficou dando voltas no meu pensamento: de uma ou outra forma os três colegas que expuseram se referem a ela, é que para começar o debate sobre o quê e o fazer deveríamos definir o conceito de educação. Como artistas, todos temos preconceitos em relação ao que são as instâncias de educação formal e para o que é o sistema educacional. E o que é o teatro educativo? Eu tive um professor, Omar Grasso, e ele sempre falou sobre a questão dos conteúdos, ele estava muito preocupado com a questão dos conteúdos, sempre falava disso. Eu acho que, quer seja por ação ou omissão, como artista em uma instância de comunicação, sempre está educando. Então, eu acho que seria bom se tivéssemos essa possibilidade de pensar, de refletir sobre o que é a educação, porque pode ser que associemos o teatro educativo com uma obra que fale sobre o Artiguismo ou algo parecido. Na verdade, através de um gesto ou uma imagem, de uma música, também está transmitindo um valor, e isso se refere a um conceito primário de educação, que é semear, que é regar, que é guiar, que é conduzir;

e que seria bom também abrir o debate com as pessoas que são as que têm o primeiro contato com a criança para o teatro, que é o que o companheiro disse [Richard Rivero]: muitas crianças, se não for pela escola, nunca irão ao teatro em sua vida. Na verdade, muitos adultos nunca foram ao teatro. Eu acho que seria importante redefinir a questão de educação para nós, o que é? E o que é o teatro educativo, se é que existe ou não existe. Obrigado pelo encontro e as apresentações, muito boas. Sebastián García: Eu estava pensando no que você disse, tanto como artista e ser humano, educar, educação... Eu acho que o contato com qualquer coisa nos transforma, não nos deixa iguais, mais que como artista, como ser humano. O que estou dizendo? Estou dizendo algo e esse algo desse alguém vai refletir em outro. Especificamente, no meu caso, e no nosso caso, a obra de arte é difícil para nós para levar para o conceito de educação, porque ao ter uma carga de movimento é muito difícil que o movimento se decodifique em uma mensagem diretamente para um lugar, é muito difícil a proximidade. Aconteceu com a gente ao apresentar a obra, que além da busca de uma codificação próxima, como eu disse na minha apresentação, que o que quiséssemos dizer fosse simples de se entender, o que aconteceu com muitos adolescentes é que não entenderam nada e, para muitos, era a primeira vez que viam uma apresentação que também não era em um teatro, era em um espaço de um clube social, existem milhões de variáveis. E na hora do movimento isso acontece: o fato de como completar o movimento que me está sendo dando, como um espectador? É como se a auto-reflexão, que é o que pretendemos com a proposta, fosse habilitada para dizer " não gostei " ou dizer "eu não entendi nada, mas eu gostei quando a protagonista é liberada. "

(1)Espectáculo de Teatro Danza dirigida a público juvenil, el cual aborda el tema del despertar de la sexualidad. Estrenado en el 2010 y premiado por los Fondos Concursables para el fomento de la actividad Artística Dirección Nacional de Cultura MEC – Uruguay.

(2)ecoseba@yahoo.com

Teatro Roda: Do multidisciplinar à experiência teatral ⁽¹⁾

Andrés Valledor ⁽²⁾

Breve contextualização

Em 2002 nasce Roda Teatro em Montevideu. Com este projeto nos propusemos gerar novos espaços e públicos onde confrontar o nosso trabalho como gente de teatro, investigando na atuação, dramaturgia e direção. Assim começou uma jornada artística ligada a diferentes museus, dirigindo e escrevendo nossas peças a partir de uma metodologia particular. A experiência mais duradoura e permanente é a que estamos realizando no Museu de Belas Artes Juan Manuel Blanes. Atualmente contamos com quatro shows para públicos de diferentes idades. É por isso que eu me concentrarei na prática do grupo Roda Teatro no museu mencionado.

Diversas fontes enfeixadas à experiência teatral

Somos um grupo de teatro, é o que fazemos. Nossos processos criativos nutrem-se de várias fontes disciplinares, mas sempre culminam em apresentações teatrais. Estar em contato com um museu de arte histórica e contemporânea nos marcou em nossa busca criativa. Tendo testemunhado vários encontros internacionais de performance, arte histórica, arte conceitual e conhecimento de várias pesquisas de linguagem nas artes visuais nos interrogamos em nossas atividades teatrais, em sua evolução formal ao longo do tempo, ainda em andamento, sujeita ao texto dramático em múltiplas abordagens ao longo do século XX, e no lugar que ocupa o teatro hoje. Tomamos da plástica a preocupação pelo visual, o exercício de traduzir conteúdos expressos em uma tela para outra linguagem, a cênica, respeitando certo "espírito" da obra, o imaginário construído em torno a ela; nutridos pelo tempo gasto na absorção e abordagem do tema, e a nossa reformulação livre sobre ele. Por exemplo, no nosso trabalho *Punto y raya* o tema central é a criação e tomamos como pretexto, para falar sobre o criar, as especulações artísticas de cinco pintores uruguaios. Para compor a obra nos comprometemos a estudar esses artistas conceitualmente, mas sobretudo olhamos muito suas obras. Assim traduzimos seus conceitos, suas técnicas, seus climas e paletas ao movimento no es-

paço, trabalhando com objetos, sobre o que os personagens são e as relações entre eles são geradas. Este estudo nos leva ao trabalho metafórico: a poética que nutre uma outra poética com outra linguagem poética, brincando com alguns conteúdos e experimentando maneiras de expressá-los, sempre a partir das artes cênicas.

Por outro lado, a elaboração do nosso espetáculo leva em conta, como quadro referencial, uma compreensão do desenvolvimento da psique da criança em diferentes momentos. Assim, temos várias propostas teatrais para diferentes idades, e adaptamos os textos, os ritmos, qualidades de energia manipulados pelo ator na mesma obra, dependendo da idade dos espectadores. Mas não nos nutrimos de noções psicológicas para formularmos apenas categorias de idade, estamos preocupados que as nossas obras, de uma forma ou de outra, caminham para o afetivo e tem como objetivo ser um evento significativo e vivencial.

Em nossa obra *La Flor y Manolo*, pensada e realizada para crianças de dois a seis anos, a ênfase está no desenvolvimento emocional das crianças. O personagem, Manolo, rompe uma flor muito amada por sua mãe, que está muito triste e chora. Manolo faz uma longa viagem à procura de uma outra flor e não consegue encontrá-la; finalmente percebe que é melhor pintar a flor para sua mãe. A experiência de maturidade de um garotinho que, da etapa de atenção centrada em si mesmo com um eu pouco diferenciado do entorno, desenvolve a capacidade de preocupar-se por um outro, sua mãe, levando-o à ação, para encontrar esta flor tão especial por estar carregada da afetividade de sua mãe. Seu processo avança ainda mais quando, não encontrando uma flor adequada para substituir aquela, resolve pintar uma nova flor, e dissolver a perda através de um ato criativo, carregando o objeto com sua própria afetividade, alcançando o nível simbólico através da representação de seu desenho. Por sua vez, há uma identificação da criança no momento do acidente, é permitido que aflore a auto destruição inerente ao indivíduo que permanece no inconsciente e encontra uma maneira de escapar sem o peso da culpa, causando alívio. É sua bola que rompe a flor, e ela aparece como objeto inseparável de Manolo, como objeto de transição, quase como uma extensão do seu eu.

Outro exemplo é a obra *Vivo Color*, que tem lugar no porão do museu, "o inconsciente do museu." É um lugar que normalmente é proibido o acesso e isso lhe é comunicado ao espectador. A peça é posta em movimento, o público se move através do porão em pequenos grupos de não mais de quarenta pessoas. Isso faz com que o espectador se comprometa, se sinta cúmplice e único. O espectador é olhado aos olhos, tocado pelos atores,

chamados pelo nome em muitos casos. Em uma parte da obra é questionado por seus preciosos objetos, lavrados durante o curso de sua vida, o seu "museu próprio" e, portanto, cria-se um paralelo entre o acervo pessoal e o patrimônio coletivo de uma sociedade.

Dessa maneira, em nossas obras levamos em conta elementos relacionados à psicologia na busca de promover um encontro significativo com o público.

O aspecto histórico é também uma fonte que contribui para o tecido que sustenta a criação de nossas propostas. Os espaços onde trabalhamos e algumas das questões que tomamos vêm de uma coleção com um forte cunho histórico em nosso meio. O edifício do museu onde trabalhamos leva muitos anos enraizado na cidade, ligado a múltiplas anécdotas que já fazem parte do imaginário coletivo.

Os aspectos históricos estão interligados com elementos sociológicos e antropológicos em uma rede que sustenta características intrínsecas da nossa sociedade. O tratamento e a escolha dos temas que trabalhamos compõem uma alternativa de valorização de elementos que compõem a nossa identidade, abordado a partir de uma perspectiva contemporânea.

Uma experiência vivencial

Como eu disse, nós fazemos teatro. Hierarquizamos a experiência sensorial, de tempo e de espaço, algo que acontece em comunhão, mas com uma poética que a diferencia da vida cotidiana. Nosso trabalho em museus também atua como uma ponte entre o espectador, as obras de arte e o próprio museu, mas sempre a partir da experiência teatral.

No nosso caso, procuramos priorizar o metafórico: sugerimos e provocamos, em vez de transmitir e ordenar. O sistema se manifesta no trabalho de criação do espetáculo, mas apenas dentro de sua lógica cênica, sem a intenção de transmitir uma visão acabada do sistema, tentamos deixar o contorno vivo a fim de que se multiplique no imaginário individual e coletivo. O fenômeno das artes do espetáculo segue em um cruzamento interpretativo, que continua a ser drenado, e se completa com a experiência vivida, o refletido, o sonhado, o intuído ou o ignorado de cada espectador. Espectador que por sua vez modifica o seu papel aparentemente passivo através de sua imaginação, de sua reformulação, de sua condição posterior de ser ativo na sociedade. Neste sentido, nosso trabalho teatral é definido por nenhuma pretensão de ensinar nada, e é por isso que nós podemos ter uma relação de complementaridade com a educação formal. Nosso trabalho utiliza uma tradução de lingua-

gens. O nosso espetáculo *Punto y Raya* é interessante pois é particularmente apropriado para a multiplicação de leituras. As avaliações variam muito, dependendo da idade, da cultura geral, da formação e outros fatores relacionados ao vivencial. Os tecidos de significado que são traçados no espectador a partir da capacidade de associação e de dissociação escapam a qualquer intenção de prevê-los e de abarcá-los.

Curiosamente, quando nos retorna algum comentário posterior à apresentação, podemos avaliar essa multiplicação de leituras. Lembro-me da apreciação de uma criança de cinco anos de idade, depois de ver o show *Punto y Raya* ela comentou: "... é sobre um lápis." Ficamos impressionados com o poder de síntese de acordo com sua idade, diante do problema da criação e dos infinitos pontos de partida possíveis que aborda o show. Ele conseguiu fazer espontaneamente sua própria tradução baseada em linhas desenhadas no espaço, o uso de profundidade, do espaço vazio, a ansiedade, o estresse, o jogo e as vezes a simplicidade na criação. Ao efetuar a sua avaliação recriou dentro de si um novo produto, que neste caso a palavra foi usada como um veículo. Na outra ponta geracional, temos recebido por parte de professores e alunos da Licenciatura em História da Arte da Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação UDELAR retornos, observações e análises sobre momentos da obra em relação a conceitos ou criações de pintores tratados na materialidade da criação e da sua condição dialética, e a possibilidade potencial de uma intenção criativa e sua imaterialidade. A este respeito, estamos conscientes do poder de uma estrutura unitária, mas por sua vez, suficientemente aberta para oficiar de gatilho. É bom, quando temos a chance, de ver trabalhos plásticos ou escritos feitos a posteriori (geralmente por crianças) e como eles hierarquizam de forma especial certos aspectos de nossas peças, dando-lhes uma continuidade interpretativa, por vezes, surpreendente.

Para ilustrar este ponto gostaria de citar um fragmento do livro *The Spectator Emancipated* do filósofo francês Jacques Rancière:

A emancipação [do espectador], enquanto isso, começa quando ele questiona a oposição entre olhar e agir, quando percebe que as evidências que estruturam dessa maneira as relações do dizer, do ver e do fazer, pertencem, elas próprias, à estrutura de dominação e submissão. Ela começa quando se percebe que o olhar também é uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age como um estudante ou como um douto. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê a muitas outras coisas que já viu em outros cenários, em outros lugares. Compõe seu pró-

prio poema com os elementos da poesia que tem diante de si. Participa na performance refazendo-a a sua maneira, subtraindo, por exemplo, a energia vital que se supõe que a mesma transmitirá, para fazer dela uma pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que ele tenha lido ou sonhado, vivido ou inventado. Assim, ambos são espectadores distantes e artistas ativos do show que está sendo proposto. Este é um ponto essencial: os telespectadores veem, sentem e entendem alguma coisa na medida em que compõe o seu próprio poema, assim como o fazem atores, dramaturgos, diretores de teatro, dançarinos ou performers (Rancière, 2008: 19).⁽³⁾

Teatro infantil?

Somos fatores teatrais, e o teatro é arte cênica, independentemente do público a que está dirigido. No entanto, para alguns de nossos shows, quando definimos uma faixa etária ideal de público consideramos alguns aspectos psicológicos, fases de transição relacionados no desenvolvimento emocional e intelectual da criança. Por outro lado, não nos limitamos nem na temática nem na expressividade por eles serem crianças. Eles habitam a capacidade de associação cedo, de evocação, inclusive de deliciar-se com o misterioso, o não sabido, como num enigma que seduz e motiva a explorar o mundo. Também são flexíveis em termos de avaliação da linguagem, do que recebem. Eles não têm tanto preconceito quanto os adultos sobre o que eles querem receber e nem de como deva estar formulada a sua estrutura. Ao mesmo tempo, são exigentes como espectadores por não obedecer cumprimentos de cortesia como o espectador adulto. Se não estão interessados, se distraem e fazem outra coisa.

Eles são uma espécie de espectador ideal em ambas as extremidades. Por um lado, eles podem se envolver na ilusão de tal forma que vibram em conjunto com a proposta, às vezes, se a proposta permite, quase anulando a distância do pacto tácito do encontro teatral. Na obra *Vivo Color*, já mencionada, que há mais de dez anos realizamos para as instituições de ensino e é destinada a idades muito variadas, o grau de comprometimento com a situação, o suspense e a surpresa vem às vezes em graus incomuns. Como mencionado acima, este show transcorre em movimento por diferentes áreas, incluindo a parte do porão do museu, entre estátuas e bustos que lá habitam, é realizada para pequenos grupos, com uma média de trinta pessoas por função. Espectadores e atores se movem juntos por uma missão implícita, uma experiência em tempo presente que se conecta a partir do olhar direto e gera uma referência mútua, envolven-

do toda a imprevisibilidade da surpresa. Há uma grande variedade no modo de ser dos espectadores em cada sessão: desde a criança pequena que vive a situação como uma realidade e, em seguida, o silêncio é causado pela convicção da necessidade de evitar a detecção mais que consciente do código teatral dos atores e espectadores; passando pelo limite, na criança mais velha, entre ter claro o parâmetro da ficção espetacular, e ao mesmo tempo brincar que é verdade, permitindo-se o medo ansioso, o estado alterado, a cumplicidade com os seus pares para ser uma experiência de vida; até a identificação mais interna, menos demonstrativa no caso do padrão adulto. Lembro-me de um comentário de uma menina que disse: "É a peça que eu mais gostei, porque eu estava lá dentro".

Por outro lado, são capazes do outro extremo na condição de espectador, são susceptíveis de tomar distância, de questionar-se sobre aspectos da vida associados com o que eles estão assistindo. Mesmo que a proposta se promova, passam confortavelmente da ilusão a se perguntar sobre as técnicas utilizadas para determinado efeito, apesar de não se manifestar no momento, mas num bate-papo posterior, e em seguida, retornar imediatamente a empatia no drama situacional.

Quero dizer, eles têm tudo para aproveitar o sugestivo, para assimilar a provocação, para identificar-se com o perigo, a esperteza e a tristeza. Nós não vimos qualquer evidência de que necessitem a segurança da evidência na arte, ou a hiper alegria, mais que o preconceito ou estimativa que alguns adultos fazemos de sua capacidade de sensibilidade e simbolização.

Um organismo vivo

Como manter a través do tempo esta atividade teatral sem que se desvitalize ou sufoque?

Desde nosso ponto de vista de atores e realizadores temos desenvolvido uma forma, não muito sistemática, de tomar cada espetáculo realmente como um organismo vivo, sujeito a rearranjos menores na estrutura predeterminada. Nosso objetivo, a partir da reflexão conjunta, é a maior intensidade na comunicação de acordo com as diferentes faixas etárias ou outras características do público. Além disso, nós também tentamos aplicar nos shows que já foram estreados há tempos os frutos dessas novas atividades artísticas individuais e coletivas relacionadas com a maneira de estar no palco. A formação no movimento do corpo por meio de oficinas com professores de dança contemporânea, ou treinamento no uso do instrumento vocal são alguns dos exemplos. Este último ponto é duplamente importante porque não só obtemos os

benefícios de continuar a nunca terminada formação do ator, mas também são desafios criativos que estimulam no dia-a-dia a maneira de estar presente, a paixão em cada função, e contrariar os perigos de cair no automatismo da repetição. Também tentamos intercambiar experiências com outros grupos de teatro dentro e fora do país em vários encontros internacionais. Desta forma buscamos nos enriquecer com novas experiências e continuar.

Finalmente, como disse o queridíssimo diretor uruguaio Atahualpa del Cioppo "o teatro infantil deve ser de arte e social." Eu me pergunto: podemos falar de uma função social do teatro? Na Roda Teatro estamos convencidos de que sim é possível. Hoje em dia, num contexto em que o teatro não é tão diretamente ligado à militância ideológica e política, acreditamos que o poder do teatro reside em ser uma experiência transformadora, onde o espectador internaliza, passa por dentro da experiência. Cremos que a atividade teatral para crianças é individualmente uma experiência intensa, enquanto ajuda a formar seres criativos fortalecendo redes de sentido social.

(1) Síntesis extraída y actualizada de la Ponencia presentada en Córdoba, Argentina, en el marco del Primer Foro Nacional de Teatro.
(2) andresso16@gmail.com //laruedateatrouuguay@gmail.com
(3) Rancière, Jacques, (2008) El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.

PROPOSALS AND PRESENTATIONS:

Creating for children: What and How?



Easy theatre for a difficult audience

Richard Riveiro⁽²⁾
actor, director, musician, playwright

The phrase I chose for the title is made up of two parts that reflect what we usually, or may, hear from those in the theatre world or from the public about our task as actors performing for children. Quite often, among theatre colleagues, we diminish or simplify a play, saying: "It's for children, we make some music, we put together some pieces of cloth of different colours, some puppets and that's it!" On the other hand, we hear from the public that children are honest and quite demanding as an audience. I believe that it is wrong to think that when children don't like something they just say it or let us know somehow or other; if they are not attracted by the work, they start talking or "behaving badly." From what I gather from my experience I would say that what we do with L'Arcaza Teatro for children is not "so easy" and at the same time our audience is not "so hard."

What concerns us is that theatre for children is most of all theatre, and like theatre itself, it is a complex matter. Theatre is composed of many parts, disciplines, points of view, etc. I'm going to make some obvious remarks but they are important to state. In general, in what we call theatre, or performance, we have two worlds brought together: on one side are the actors, those who do something; they move, they tell stories, they sing, they advise the audience where to sit, when to be silent, where to look and when the play begins and ends. On the other side we have the audience that usually waits, reacts, sometimes as a whole and sometimes individually; they may stay quiet or take part in the spectacle by talking, laughing and clapping hands. Usually there are fewer actors than members of the audience. Though the audience behaves as a group of individuals it is perceived as a single mass. In general actors know how the play goes, what they have to do and they somehow map out the play. The spectators pay attention and get ready to share a moment that is supposed to be entertaining. What these two worlds share is an expectation for what is going to happen in this meeting; both sides expect different things when they join. It is a singular meeting that will take place at this very moment with these particular people hanging on a story that will be experienced together. This event to be shared

we call theatre.

What is peculiar in theatre for children is that we have to put together what we call boys and girls, of different ages – some of them having already attended theatre, for others it might be their first time – and also what we call adults, be they teachers, mothers, fathers, and other relatives, who already know what theatre is; some of them would never come back. Sometimes adults are the minority, other times not. What is really important and what makes working with children so particular is the fact that we have an audience with a wide range of ages, between two and eighty years old. So the question is – when thinking about this kind of theatre – how can we make it work for such a wide range of ages. We have solved it by working out different levels of comprehension and attention so as to generate some sort of network of attractions and interesting proposals for all ages, having to do with the situations, the text, words and interpretations; with all this I'm referring to the different languages of performance. That's why in our plays we always try to introduce elements accessible to everyone. It's likely that some of the things we do may not be understood by the smallest children and other things may be hard for the adults to understand. So we go knitting these things to figure the tissue that finally becomes the spectacle. At the end we realized that these different audiences enjoy seeing the others having fun and so the children laugh when the adults participate and the other way around.

Our prior experience was working in street theatre, developing the language of the clown. Both traditional theatre and street theatre have been very important in helping us create our own language. In the street performance the audience hardly ever comes to see you exclusively; people are taken by surprise while passing by, they do not pay a ticket and they may or may not give you some money at the end. You work in an open space where there are many distractions that interfere with the attention of the audience so that you have to develop a strong presence and performance. Here you have a wide range of ages again, and all kinds of things may happen: the appearance of dogs, sounds from ambulances and loudspeakers, rain—just about anything. Performing in the street gives you a strong backbone but also the ability to project your body and move in all directions in order to catch the attention of the people at the edge of the crowd, to perceive someone moving and stop him from leaving with just a gesture. The clown looks to connect with the audience and tries to understand the way children think and see the world. A child's point of view is different from that of adults and has to do with playing, absurdity and the possibility of using their imagination. The clown allows us to

imagine things otherwise, let reality be altered, think of things that cannot happen; he creates good feelings and maybe laughter. Humour appears as an alternative to the conventional adult way of thinking about the world. I can ask children “what is my head for?” and some of them may answer “to think with” or “to be able to see or hear,” and then I answer “to carry my hat on.” We invite playful thoughts, alternative, foolish or crazy thoughts, and stimulate children towards using their imagination. When we discovered this, we realized that we can do just about any kind of plays for children as long as we focus on playing. We can sometimes tell a story, other times become an animal or something else, or talk to the audience or sing. Being imaginative is more powerful than any scenery or gesture; it is the same as playing with cardboard boxes and wooden sticks and being able to create something with hardly any tools. We just have to play. We also realized that children and adults share this ability and can get along well together. This concept of theatre, based on the power of imagination, lets us mount our shows with low expenses and high efficiency. We decided to perform our plays at schools, therefore we had to adapt ourselves to different stages. We had to figure out how to use the space creatively. We think that the space itself tells stories and the use we make of the space is what really matters. So our task was to use our movement in order to produce a space from where we can attract attention. After we set up the limits of the space, we can break them; some of the actors may introduce themselves into the public and come back later to the fictitious stage. We find within our imaginary stage places we prefer, in order to call the audience’s attention. We have the front of the stage, the middle and the back; we find lines and circles, diagonals and different levels. Thus we use all these qualities to keep the attention of the audience. The space contains many other spaces. At the same time the storytelling and the scene are being mixed up together when coming in and out of contact with the audience.

We generally use live music in our plays to tell the story; I am usually in charge of writing the songs. Now I’ll tell you something that has to do with my childhood. When I was a child I didn’t like the songs for children; they seemed silly to me and I preferred those you could listen to on the radio. When I started playing guitar as an adolescent, and I would meet children, I would play a children’s song for them, but they would rather listen to rock or some other music they considered grown-up; I understood that. So nowadays when I write songs, I am pretty aware of that. I think that songs, as well as the rest of the performance, have the aim of communicating. The rhythm,

the cadence, the structure, they make a kind of backbone for telling you something even before you listen to the words. A song reminds us of something...it looks like a..., it is heroic or gay or sad or funny. And then we have the words, and you have to think about the choice and usage of the words and whether the song would have a chorus or not.

And finally I am going to speak about something I have realized is related to our work and has to do with morals and doing the right thing. We have often come across the idea that theatre for children must include some kind of moral lesson. I think L’Arcaza Teatro is far more concerned with promoting ethical values through performance, the way of thinking about our work, and the way of addressing the children, rather than with long speeches full of words at the end of the plays. I guess this happens because in fact we don’t take for granted many things about life and society. Thus we intend to take the children’s contributions without repressing them; we try never to say “it’s not this way;” we usually say “may be,” and we propose different things so as to let them think about other possibilities. We choose the subjects and make up the play according to our own taste, giving place to the funny things that we may think about them, and in the first place, letting them become a challenge to us, as creators. We intend our work not to be didactic but entertaining, so that we don’t get bored and uninspired. I think our performances find expression in the way we communicate with the audience rather than in what we say in them. We spend on the quality of the meeting that takes place in that lapse of time when people are ready to share it, no matter how young or old they may look like.

(1) Presentation at the First Reflection Round Table “Creating for children and youngsters: What and How?” 2010. Project carried out by CUTDIJ and ENREDANZA, at Punto de Encuentro National Directorate for Culture, Ministry of Education and Culture, Uruguay.
(2) richardriveiro@gmail.com www.larcaza.com

ENREDANZA: A project to fill an empty space. Experiences and Challenges.

Meeting and Festival of
Contemporaneous Dance
for Children and Youth⁽¹⁾
Florencia Delgado, Daniela Marrero e Triana Fernández

It is with great joy that we find ourselves writing these lines and being part of this publication that has been and still is a shared project, that we believe contributes to figure and express, a way of thinking of all who have – somehow or other – got involved in scenic arts and specially in the art that regards and integrates children and youths in the audience.

We would like then, to use this first number of the magazine as an introduction and let the pretext of writing about ourselves be useful to reflect on the project Enredanza, about what it has given us and how we can go on working it out and building it. This project comes up when we have the interest for and necessity of spaces – which are lacking – for intercourse and reflection. We also aim at the professionalism of educators, artists and institutions related to education, creation, divulgance and management of contemporaneous dance as a vehicle to express and communicate.

We believe that Enredanza, with its growing and expansion, has been and still is – when we are projecting its eighth edition – a reference in our local medium. We think that in what it has to do with the region, it is a project that convokes and integrates people, it is expanding, and it has a history and experiences to tell and share.

Since it was founded in 2003, we have come through many different enredanzas and we can say that, year after year, we have attended to its growing and the constant participation and involvement of different actors of the community who have already become part of this project.

Let us take a look over what Enredanza means and what we believe it has contributed to the dance community and the society, expecting to continue finding possible ways of action and reflection.

El Encuentro de Escuelas y Grupos Comunitarios de Danza Contemporánea (Meeting of Schools and Community Groups of Contemporaneous Dance), has been

the prime mover of our project. Children, youths and teachers participate in it, and present on stage the product of the work along the year. The Meeting comes up as a pedagogical scenic space where the dancing mis-en-scène is conceived as a forming experience which has been accumulated by all the participants of the Meeting year after year.

It is a space where to look and let us be looked at, to watch and to understand the diversity of contemporaneous dance and be conscious of the moment the audience and dancers communicate. The public is formed by families, artists, teachers, dancers, managers and a great and diverse audience who approaches the theatre and participates actively during the shows, the workshops and the festival. At the same time, it is very interesting to pay attention to the work done by the participants of the groups and schools along the weeks and months previous to the Meeting, while preparing it with great expectancy. Thus the Meeting comes at the end of a creative and educational process and also at the beginning of a new way of being connected with dancing and stage for all children, youths, teachers, relatives and institutions who are involved.

The Meeting is an integrating space where the process of the teaching and learning of dancing is shared, and where the scenic creation is promoted. It procures the professionalism of the artistic and educational task, through groups of reflection, workshops and supplies of adequate spaces for performing.

Besides favouring the intercourse among all participants and inviting them to share the stage and the dressing-rooms, we believe that the Meeting is a contribution to a way of teaching. From a philosophical and pedagogical point of view – why not? - it intends to make a connection between the teaching of dancing and the artistic production, as part of the learning of the discipline.

Along these years while the Meeting has been increasing the number of participants and its visibility, we have also been able to notice how dancing has become more important in what has to do with participation and inclusion at the educational area for childhood and youth. Each year we can see a greater number of schools, groups and teachers who do their work from social postures. This has given the project an including point of view, vindicating the rights to education, art and dancing, to the professionalism in the learning of art, to the access of girls, boys and youths of our country to cultural spaces, as well as proposing a way of thinking about social, cultural and political values of art.

It is important for us to consider as an aim of the project the defence of the rights of children and youths to create

and learn in an environment of respect and care, and to enjoy a good treatment in a space where to be the protagonists.

All this makes us think that the Meeting has gone beyond its necessities at the beginning, but at the same time we are demanded to identify the new needs, year after year, and work out the strategies to continue in the annual board of artistic and pedagogical activities in dancing, in the country and the region.

Starting from the third edition, workshops are included, and they come out from the need and the interest of generating a space for the intercourse of children and youths participating in the Meeting, as a mean of transmitting knowledge and experience.

Coming from the idea of realizing these workshops, it appears the need for an open convocation to present methodological and pedagogical proposals addressed to children and youths, inviting the teachers to reflect on their practice and about the ways of transmitting and sharing this knowledge. We have attended a variety of proposals, and as leaders of this projects, we look – within the workshops – for diversity and richness of information that have to do with what we call contemporary dance: improvisation, composition, techniques and theory.

This intercourse of children and youths where they gather, mix up together and get to know each other so as to reflect and contrast their own pieces of knowledge, has always been a most enriching experience for both participants and teachers.

In the same way, we believe that the Meeting has provided against the lack of thoughts and reflections on the practice of teaching in our country; what are we teaching?, how? and why?

The Festival is included in the project from its third edition; this new action comes out as the result of the necessity and the lack – in our medium – for productions and spaces for the putting on stage of performances addressed to this public; and also the lack of meeting between creators and artists.

The Festival acts then, as a link among creators, artists and the audience. In the first editions, it was part of the opening or the close of the Meeting, a fact that let us attract the attention of this captive public to start generating a space where to show and visualize this productions.

Since the project begins to grow and the possibility of economic support – international as well as national – appears, we start being connected with the international panorama and with other creators, artists and projects with the same spirit and proposes. It opens us to new

possibilities to continue growing and generating bridges and networks so as to be able to project further actions. The realization of the Festival has been, and still is, a constant learning in what it has to do with its projection, the ways of making it possible and its permanency.

The experience gathered through these five editions, tells us that the Festival has become a stimulus which promotes creations and scenic productions in our local environment, and it has also taken relevancy in the international medium.

Besides it allows us to take action in forming a new public for dancing and scenic arts in general, producing thus a space that did not exist until now, in our medium. To assure the favourable conditions for the development of the Festival, to find adequate stages, to move and receive national and foreign artists, to convoke the audience, etc., are actions that you can maintain as long as you have the interest for and the necessity of this meeting. We, as artists, have the need of communicating and showing our work, therefore we consider that the Festival actually opens a door and fills an empty space while promoting this connection between artists and public, between art and community.

Enredanza also implies spaces for reflection that we have favoured since its fourth edition, by means of proposing different subjects (which today are part of this publications). These subjects have been coming out from our colleagues' needs and our own's, of questioning, interchanging, listening to and involving the people somehow connected with art and dancing for childhood and youth.

Teachers, artists, politicians, institutions and managers have been invited to think and expose their ideas on our practice: educators when it has to do with teaching, artists when it is about creating and producing spectacles, politicians when having to look for politics aimed at this public. At the present moment, when we write about all these actions and connections we have promoted, we believe that Enredanza exists because it has occupied an empty space – as we said before - having to do with our own interest as teachers, creators and producers, and also because our community has been learning little by little to support and trust the project. All this cheers us, but at the same time, the growing of the project itself, demands us to be more effective in the management.

Along these years we have been learning a lot about thinking, planning out, managing, connecting, living with others, and coming to agreements, but we still have a lot more to learn. Each edition is a challenge, and makes us think about the actual possibilities we have each year, as individuals and as a project which comes out from socie-

ty, and needs to go on living, the support of public and private institutions and from the audience as well.

Enredanza is still going forward looking for a renewal but, at the same time, keeping its prior purpose of sharing a space which integrates children and adults connected by dancing, as an area for transmitting knowledge, feelings and emotion: a language that links us together.

We notice that there is a world-wide new way of looking at childhood and youth and their rights as inhabitants of the same space. As adults, we have the responsibility of allowing them to stand on their rights as citizens in this new society; that is why we think we are part of a wider context having to do with politics that make this possible. Today, while preparing the eighth edition, we feel like going back to our roots. We believe that the buds that gave way to this project are still alive and we do not want to step away from them and least of all let the project be industrialized.

It has been, still is and will go on being a project based on the cooperation of different people and it aims at the best possible usage of the resources, human as well as material.

www.enredanza.com
enredanza@gmail.com
Production team: Daniela Marrero, Triana Fernández, Florencia Delgado,
Gabriel Macció Pastorini e Danilo Urbanavicus

Espectáculo "Provocaciones"
Dir. Paloma Dávila - Ecuador / Florencia Delgado - Uruguay
Foto: Flor Antía



A mí también (Same Here) (me too) ⁽¹⁾

Sebastián García⁽²⁾
Dancer and Choreographer

The project *A mí también* (Same here) is a new experience. It is new because it is aimed at teenage audiences and also because the subject matter is the awakening of sexuality. The very word, sexuality, reminds us of many other words and frankly it was hard for me because I felt it to be taboo, to a certain extent. And it was something that I also felt at work with the group because in the Arts I do not think that we are able to open up all that ground of sexuality and reflect on it. It is a subject that we carry since childbirth, but it is in constant development. From an early age we are taught associations like the pink dress for girls and the light blue for boys. Later that same construct continues in the educational institutions.

So we thought about it. How do we deal with this subject? Particularly for an unknown audience. So we and Gabriel Macció Pastorini, the play's director and playwright, decided to conduct a field study of the topic to go deeper than observation. The work was to be shown at first in a town, in Tacuarembó (Uruguay). So we visited the key players in sexual education at the schools and colleges for teenagers and youngsters in the city to learn what was going on with the youth, what their experiences were and what questions they had.

The impression I got was that we still do not talk about sexuality. We talk about how to prevent diseases, how to take precautions to avoid pregnancy, but the human experience that unites us, related to the senses and sensitivity, is left aside. And I believe, forgetting the taboo issue, I get the impression that there is an attempt not to interfere with teenagers' decision, not to be responsible for the transformations and choices that they face. In fact, and this is important, we approached the secondary school and asked for time to share and interact with the teenagers. This was impossible. According to the authorities we needed a special permit that never arrived. Here I observed the attitude of adults that attempted to safeguard the teenagers and in fact isolated them.

So then I ask myself: Why do dance projects for children and teenagers? I got to a point where I thought "I have the chance to change this so teenagers will think about sexuality the way that I want them to" But then I thought "What right do I have to tell them what is good and what

is bad?" Am I not inflating my role if I suppose that by contriving a sole encounter with a group of complete and mutual strangers I will be able to influence their innermost reflections? Somehow I underestimated a human-being's power of reasoning and more specifically that of a group of teenagers. At times I felt I had the artist social hero syndrome.

So what can I do?

Well, let's try to think about that moment. Perhaps each one of us can feel close to adolescence even when we know that that stage has passed. But let us also bear in mind that in the same way as teenagers compare themselves with themselves – "I think this, nobody thinks what I think, nobody feels what I feel" – each one of us went through that stage in a specific place, at a given time of our lives and the life of our country. Because another important point is that the play does not deal with sexual awakening of teenagers in general, that is, anywhere around the universe, but it is about a specific population of Uruguayan adolescents: a reality that draws us closer and leaves its mark.

What about information about sexuality? What is it to inform about sexuality? Must we talk about sex? Must we talk about sex among ourselves? Do we talk? What happens with the information that teenagers get from the media, all that explicit information that has to do with copulation or the changing in positions or ways that one might pick up here and there to make the thing better, but it has nothing to do with what happens on the emotional side, in a person's sensitivity?

We had to be clear about what we needed, what we wanted to say. Did we want to talk specifically about sexuality? Or were we interested in an even more sensitive situation: the awakening to a new stage in life, taking sexuality as an example, namely the passage from childhood to adolescence?

We wanted to undertake our work from that perspective. It was an angle that we thought would allow us to hold our own. How? Trying to decode certain information and have a go at putting it back together again to get an image of a teenager's vision, not to see what they see, but to see what they are sensitive toward. Also taking into account the teenage hectic video clip situation in which everything must be now and "I won't take much time over this; otherwise I will get bored", etc.

So the language used plays on everyday situations as a way of seducing and transporting the audience to a place of sensitivity, getting closer looks, getting a feeling of safety. We knew that our chosen audiences would not be in the habit of attending art performances. This fact would make connecting with the project more difficult

and this led us to advise the teenagers, as they walked in, to read the program as an introduction and to give them a context for what they would see. We also invited them to participate in a chat with the actors, audience and directors about what they had witnessed and the creative process.

The reality that hit us was that, whatever our message might be, for the great majority of the audience it was the first time they had been to the theatre. It was the first time they shared a space with others, in the context of art, of which in turn they were part.

This led us to change our aims. Our main aim was to impress on the audience a specific subject and situation; the awakening of sexuality during adolescence. But as I understood it, what we were actually doing was aiding an awakening of sensitivities, attracting and holding the audience's attention to offer it a space and time to discover itself as a sentient being and think about what had happened, being able to "strip" in front of others when expressing opinions.

Below is a transcript of an exchange between the main speaker and a member of the audience on the reflection round table.

Participant: There is something that still rings around my head. Somehow the three friends who spoke referred to it. To start the debate of what and what to do, we should define what education is first. As artists we all have prejudices about formal education and the education system. What is education? I had a teacher, Omar Grosso, and he always talked about the importance of contents. He was very concerned about the issue of contents and it was his pet subject. I think that intentionally or unintentionally in the act of communicating as an artist you are educating. So I think it would be good if we had the opportunity of thinking and reflecting on what education means, because we perhaps associate educational theatre with merely a play about national heroes or something of the sort. Actually, through a gesture, an image, music, you are also teaching values and that is a basic concept in education, which is to sow, to water, to guide, to train and that would be nice to open to discussion with the people who first come into contact with children and the theatre. As my friend (Richard Rivero) said "many children would not go to the theatre in their lives if it were not for the school". In fact many adults have never been to the theatre. I think it would be important to redefine education. What is it in our opinion? What is educational theatre? Is it a reality or not? Thank you for the opportunity and the ideas; very good ones.

Sebastián García: I was thinking about what you said as an artist and a human-being, educating and education... I think that coming into contact with anything changes us. We do not come out the same. I think this more as a human-being than as an artist. What do I mean? I am saying something and that something from that someone is going to influence others. Specifically speaking about our case with the play, it is very difficult for anybody to think of us as an educational Project. Because we have so much movement that it is very difficult to decode into a linear message that points in one direction. It is very difficult to relate one thing to the other. When we did the play, we tried to make what we wanted to say easy to access and not to codify it, as I explained in my presentation. But many teenagers did not understand a thing and for many it was the first time they watched a play, which was not in a theatre either, it was in a social club. There were many variables. And with the dynamics it's the same thing. As a spectator, how do I finish the movement that is presented? It is self-reflection that we are aiming at with the play. To reflect and then say "I didn't like it", I didn't understand a thing, but I liked it when the main character liberated herself.

⁽²⁾ Dance Theatre for young audiences, which tackles the subject of the awakening of sexuality. Premiered in 2010 and awarded the Fondos Concursables Prize for the promotion of art activities by the National Directorate of Culture, Ministry of Education and Culture, Uruguay.
⁽³⁾ ecoseba@yahoo.com

From Multidisciplines to Theatrical Experience⁽¹⁾

Andrés Valledor from
La Rueda Teatro, Montevideo, Uruguay.⁽²⁾

Brief context

La Rueda Teatro was born in 2002 in Montevideo. Our aim was to generate new spaces and audiences where we can develop our work as actors and dramatists as well as our study of performing, writing and directing. So we started an artistic way round museums, writing and directing our plays based on a particular methodology. Our work at the Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes is our most continuous and long-lasting experience. At the present moment we have four pieces addressed to different ages. That is why I am going to concentrate on the practice of La Rueda Teatro in this museum.

Theatrical experience as a network made up from different sources.

We are a group of actors and dramatists, and theatre is our task. For us, the creative process is nurtured from different disciplines but it always culminates in a theatrical performance. Being in contact with a historical and contemporaneous art museum has been a great influence in our exploration of the creative process.

We have attended various international meetings on performance, historical and conceptual art, and have observed the different ways of looking for a language in the visual arts area. Thus, we are requested about our doing on theatre, about the formal evolution of theatre through the years, the still present subjection to the dramatic text, the multiple points of view throughout the twentieth century, and how theatre is presented today.

We take from the visual arts the concern for the visual aspects; we translate the meanings expressed on a piece of canvas to another language, the scenic language, taking into consideration a certain spirit of the work and the imagery constructed around it. We thus get nurtured with the time we devote to the approach to and absorption of the subject and with our free working up the elements into a whole. As an example, in our play *Punto y raya*, the main subject is creativity; as a pretext to speaking

about creativity, we looked at the artistic process of five Uruguayan painters. We began by studying these artists and their conceptions, but most importantly, we looked at their paintings. Then, we translated their concepts, their techniques, their environments and their palettes into movement, working with objects and characters and the relationships between them. All this brought us to a metaphorical work: a poetry that is nurtured by another poetry, using a different language, playing with certain contents and experimenting with new ways of expressing them, all through scenic arts.

At the same time, when we develop our theatre pieces we are mindful of how children of different ages might comprehend the work; we adapt the text, rhythm, and actor's energy according to the ages in the audience.

We do not nurture with psychological notions only to classify children into categories of ages; we are mainly concerned with the purpose of making our plays, and, somehow or other, arouse emotion and get to be a vivid experience full of meaning. In our play *La flor y Manolo*, which is addressed to children from two to six years-old, we take into consideration the emotional development of the child. The main character, Manolo, crushes a flower that is very dear to his mother; she is filled with sorrow and cries. Manolo takes a long walk to look for another flower for his mother, but he can't find one. He is a young child who is maturing emotionally, moving from a state of self-centeredness, scarcely differentiated from his environment, to developing the capacity of empathy for another person, like his mother. His mother's affection makes it unique. His process goes still further when, not finding the adequate flower to replace the original, he decides to paint the flower, thus repairing the loss through an act of creation, wrapping the object with his own affection, reaching the symbolical level by representing the flower in his drawing. At the same time we validate the young child's identification with Manolo at the moment of the accident; it is somehow acceptable when we see the destructiveness within the young individual, which is usually kept unconscious; it finds a way of getting loose without the feeling of blame, bringing about an inner relief. It's Manolo's ball that crushes the flower, and this ball is revealed as an inseparable object for the child, almost like a transitional object, or even an extension of his self.

Another example is our play *Vivo color* (Intense colour), which takes place in the basement and store-room of the museum, "the unconscious of the museum". It is a place where the access is usually forbidden, a fact we let

the audience know. The play develops while in motion, with the audience taking a tour through the basement in small groups of no more than forty people. This gets the spectator involved; he feels as though he is an accomplice and also unique. Actors look into the spectators' eyes, touch them, at times call them by name. At a certain moment in the play, the audience is asked about the precious objects that they've gathered throughout their life, their "own private museum", and thus we establish a kind of parallel between personal collecting and the collective heritage of the society. So, in our plays, psychological elements are woven in as a way to enhance a meaningful encounter with the audience.

Also the historical background contributes to forming the tissue that sustains the creation of our plays. The spaces where we work and some of the subjects we choose have a strong historical meaning in our environment. The museum building where we work had taken root in the city many years ago, and there are plenty of anecdotes that are already part of the imagery of the people. The historical aspects are mixed together with sociological and anthropological elements in a sort of network that sustains the inner characteristics of our society. The choice and treatment of the subjects we work with offers, from a contemporaneous viewpoint, an alternative approach to appreciating the many aspects of our identity.

A sensuous experience to be completed with the imagery of the spectator.

As I said before, we make theatre. So, we value the sensuous experience of time and space, something happening, in convivio, but wrapped in a poetry that separates it from everyday life. Our theatrical performances in the museums act as a bridge between the spectator, the pieces of art and the museum itself. In our case, we try to honor the metaphor: we procure to suggest and provoke reactions, rather than transmitting and organizing. The order appears in the montage of the spectacle, but only within the logic of the scenes. We do not intend to communicate a final vision on the subject we are working on; rather we try to leave an open contour so as to let it take on its own form in the individual and collective imagery. Thus the phenomenon of scenic arts goes to develop a network of interpretations slipping off and becoming complete with what the spectator has lived, reflected, dreamed, known by intuition or even ignored. This spectator modifies his apparently passive role through his imagination, his working out and his capacity of later becoming active in society. In this sense, our work in thea-

tre is defined by the purpose of not teaching anything, and that is why we can have a complementary relationship with formal education. Our work is based on a kind of translation of languages. In the case of our play *Punto y raya*, it is interesting to notice that it especially promotes multiple readings. Appreciations have a great variance according to the age, the culture, the background, and other particular aspects related to experience. Starting from the capacity of association and dissociation, the network of meanings formed by the spectator slips away from any kind of expectancy.

It is interesting when we receive comments after the presentation of the play and we can value this multiplicity. I can remember the appreciation of a five year-old child who, after seeing the play *Punto y raya*, told us: "it's about a crayon". It called our attention to his power of synthesis, in regard to his age, before the matter of creating and the infinite and possible starting points the play tells about. He could spontaneously make his own translation based on the lines extended across the space, the use of the depth, the empty space, the anguish, the tension, the playing and sometimes the simplicity in creation. To elaborate his opinion, the child mixed up all these things together to create a new product in the inside—the words—which he used in this case as a vehicle for communication.

Within another range of ages, we have received some comments from teachers and students from the Licenciatura de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la UDELAR (History of Art at the University of the Republic). These comments are observations and analysis of some moments of the play related to the concepts of the painters having to do with materiality in creation and its dialectic condition, and the possible existence of an intention of creating without materialization. In this sense, we are aware of the power of a unitarian structure but also open enough, so as to be provocative of new thoughts. It is a good thing to have the chance to receive visual and written works made after the play—usually by children—and see how they particularly favour some of the aspects in our plays and give them a continuity of interpretation that becomes surprising.

To illustrate this point I'd like to quote a fragment of the book *The Emancipated Spectator*, by the French philosopher Jacques Rancière: "The emancipation of the spectator begins when he turns to question the opposition between looking and acting; when he understands that evidences that establish in this way the relations among saying, seeing an doing, belong themselves to the structure of domination and submission. It begins when he understands that looking is also an action that

confirms or transforms this distribution of the positions. The spectator acts too, as the pupil or as the teacher. He observes, selects, compares, makes interpretations. He links that what he sees to many other things that he has already seen in other sceneries, in other kind of places. He writes his own poem with the elements of the poem he has before his eyes. He takes part in the performance, remaking it in his own way, for instance taking away from the performance the living energy that is supposed to be transmitted, and leaving it as a pure image, and then associate this pure image to a history that he has read or dreamed, lived or invented. Thus they become at the same time, distant spectators and active performers in the spectacle that is proposed to them. This is an essential point: spectators see, feel and understand something as long as they compose their own poem, just as the actors, dramatists, directors, dancers or performers do". (Rancière, 2008.19).

Theatre for children?

We are theatre makers, and theatre is a scenic art no matter to whom it is addressed. However, in some of our performances, when we define the best range of ages for the audience, we take into consideration some psychological aspects related to the spectrum of intellectual and emotional development. On the other hand, working with children does not limit us either expressively or in the choice of our subjects. Children very early on inhabit the capacity of associating, evoking and even taking delight in dealing with mystery, with the unknown, like an enigma that seduces and promotes the exploration of the world. Besides, they have flexible minds in valuing the language that is used in what they receive. Different from what adults do, they have little prejudice in the expectancy of what or how the performance will be. At the same time children are demanding as spectators because they are not obliged to courtesy like adults are. If they are not interested, they distract their attention and do something else. They are an ideal kind of spectator in both extremes.

On one hand, they can get so involved with illusion that they may vibrate collectively with the play and other times, almost abolish the distance marked at the tacit agreement of the theatrical encounter. In the play *Vivo color*, that I have already mentioned, and which we are doing for educational institutes for over ten years now, we addressed a wide range of ages, and the children get involved with the situation, suspense and surprise, sometimes to an amazingly high degree.

As we said before, this performance takes place while

moving through different spaces in the museum's basement among the statues and figures that are stored there. Spectators and actors move together, joined by an implicit mission, an experience in the present time that through a direct look and with a mutual reference involves everyone with the unpredictability of surprise. We can see a variety of behaviours among the spectators in each performance: we have the small child who experiences the situation as real, and so he is silent in the full conviction of the necessity of not being discovered, rather than the conscience of the theatrical code. Then we also have the older children who oscillate between being aware of the fiction and making believe that it is true, allowing themselves to feel fear, anxiety, excitement, complicity with their fellows while living the experience. And finally, adults may develop inner identifications but in a less demonstrative way. I can remember something a girl told us: "this is the play I have liked best because I was inside it".

In the other extreme of the reaction of spectators, children are capable of keeping their distance with the play and question themselves about some aspects associated with what they are experiencing. Sometimes they can slip off the space of illusion and ask themselves about techniques used for a certain effect, and then come back immediately to the drama, even when they do not speak about it at that very moment but in a later conversation. Therefore children have everything they need to enjoy what is suggesting, to assume provocation, to become identified with danger, mischief and sorrow. We have seen no signs of their need to feel secure only with obvious or joyous proposals in the play. We rather think that this idea has to do with prejudice or the low value some adults set upon children's sensitivity and capacity of symbolization.

A live organism

How to maintain, along the time, this activity in theatre without letting it lose its energy? From our point of view as actors and dramatists, we have developed a non-systematized way of taking each performance actually as a live organism, sometimes subject to small rearrangements within the prefigured structure. Reflecting together, we come to the purpose of intensifying communication according to the different ages and other characteristics of the audience. Besides, we also try to use, in the performances we have been creating for some time, the results of those new individual or group artistic researches, related to the way of being at stage. Formation on corporal moving through workshops with contemporaneous

dance teachers, or formation in the use of the vocal instrument, are some of the examples. This last point is of great importance because we not only obtain the benefits of going on with the never-ending formation of the actor, but we also face a kind of challenge that stimulates day after day our ways of being present and the passion in each performance, and avoid the danger of falling into automatic repetition. We also try to maintain an intercourse with other theatre groups from inside and outside the country in various international meetings. This way we intend to enrich ourselves with new experiences and thus continue.

And finally, as the very dear Uruguayan director Atahualpa del Cioppo used to say, "theatre for children must be a matter of art and social concern", I question myself: can we speak about a social function of theatre? In *La Rueda Teatro* we are convinced of that.

Nowadays, in a context where theatre is no longer so directly link to ideological and political concern, we think that the power of theatre is based on the fact of being a transforming experience, which is made an inner experience by the spectator who comes through it. We believe that theatrical activity aimed at children is an intense experience individually, and at the same time contributes to forming creative beings who deepen the consciousness of social sense.

(1) Synthesis extracted from the speech presented in Cordoba, Argentina, in the framework of the First National Forum of Theatre.
(2) andresso16@gmail.com // laruedateatrouuguay@gmail.com

QUÉ Y CÓMO CREAR PARA NIÑOS Y JÓVENES

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

Paidéia Asociación Cultural San Pablo – Brasil ⁽¹⁾

Aglaiá Pusch y Amauri Falseti fundadores y coordinadores del proyecto y de la Compañía Paidéia de Teatro con la cual se dedican a generar propuestas dirigidas a niños y jóvenes.

...” pensamos que lo más importante en el desarrollo de PAIDEIA es que nosotros desde el primer momento queríamos hacer un teatro lindo, maravilloso, un buen teatro. Nuestra lucha hasta hoy es que el teatro que hacemos cada vez debe ser mejor y esa acción es social. Es en esa acción o en esa forma de accionar que a través del teatro uno promueve al ser humano, la cualidad del lenguaje, el cuidado de un buen texto teatral, de una buena dramaturgia, del vestuario, de la escenografía, y no tiene porque ser caro o costoso, ese no es el problema, tiene que ser pensado estéticamente, simple y por ende bello, esa acción del teatro mueve y transforma al ser humano. Entonces para nosotros las prioridades están en que el espacio tiene que ser cuidado, la pieza de teatro tiene que ser muy bien realizada, buenos profesionales de todas las áreas, eso va a trabajar y hacer que el teatro sea, antes que nada respetado como tal, no por ser social, sino por ser buen teatro, ese es nuestro punto de partida y de búsqueda permanente.”

Guía improbable para cuerpos mutantes / Brasil

Airton Tomazzoni⁽²⁾ / Dirección

Nos planteamos una cuestión que creemos que es fundamental: pensar qué cuerpo es el que interesa a los niños. Vamos a crear danza para niños... ¿a partir de qué cuerpo?

Para mí lo que es muy interesante es que los niños tienen una libertad muy grande de pensar ese cuerpo y de reinventar ese cuerpo.

Cuando dibujan, cambian la proporción de los brazos, de las piernas; el pie puede salir de la parte superior del tronco, puede tener ojos o no. Cuando hacen esculturas hay cuerpos muy gordos con cabezas pequeñas, juegan con eso.

Entonces ya está allí el material para investigar, ellos posibilitan mirar ese cuerpo de una manera no funcional, que es como un adulto ya está acostumbrado a usarlo. Entonces, ¿cómo sería pensar una obra de danza que se permita reinventar ese cuerpo o pensar en las posibilidades múltiples que ese cuerpo tiene fuera del vocabulario y de los códigos de danza ya establecidos, partir de un juego sobre cómo imaginar este cuerpo?

Para la investigación establecimos cuatro ejes: repensar mi propio cuerpo, pensarlo también en relación con el otro, qué podemos intercambiar a partir de objetos que puedan redimensionar y dar otros sentidos al cuerpo, y cómo la tecnología puede atravesar ese cuerpo.

Nos propusimos esos cuatro ejes de investigación y dentro de cada uno se abre un gran mundo para la exploración y la creación. A partir de esa investigación corporal fuimos descartando diferentes materiales y buscando aciertos en esto de transformar y redimensionar el cuerpo.

Utilizamos la capacidad de los niños, que con pocos elementos configuran otras ideas sobre el cuerpo, con su capacidad de conceptualizar de otra forma, donde el cuerpo no está preso en una forma o configuración específica, no precisa siempre la funcionalidad y se puede permitir otra manera.

Otra cuestión que se nos presentó es cuál es el límite de un espectáculo para niños, que no tenga una lógica adulta pero que no facilite o infantilice de más por ser para niños. Trabajar en buscar cuál es ese límite, respetando la complejidad de los niños y la diversidad, porque no

hay un modelo patrón de niños, depende de sus edades, contextos, vivencias.

El grupo optó por trabajar en la puesta pensando al público de una forma clásica pero como un espectador cuyo pensamiento podemos estimular y darle la posibilidad de viajar, imaginar y colocarnos en otro universo, abriendo otras posibilidades, presentando una secuencia de imágenes como si fuera un pensamiento en movimiento. Cómo un espectador puede ser activo, pensando en que los niños tienen hoy una hiperestimulación de imágenes y actividades, entonces, cómo dar un espacio de contemplación de sentarnos, ver y relacionarnos con esto que vemos. En este tiempo tan acelerado buscamos dar un tiempo para observar, imaginar, proponer, dejar un cosquilleo en sus pensamientos, crear imágenes que inquieten y fascinen a los niños no por el exceso sino por solo presentar esas otras posibilidades del cuerpo mismo.

Proyecto Ecos / Uruguay⁽³⁾

Isabel de Mello / Dirección
Docente, bailarina y creadora
en danza contemporánea y expresión corporal.

Hacía mucho tiempo que rondaba en mi cabeza la idea de hacer una obra de danza para niños en la cual pudiera compartir el escenario con mi hija, Clara, que en ese momento tenía ocho años. Para su creación invité a una bailarina y a un músico, yo fui la que tiró la idea original, pero la obra es una creación colectiva de los cuatro.

En primer lugar hicimos una lluvia de ideas acerca de lo que cada uno quería que de alguna forma estuviera en la obra. Allí surgió una lista larguísima de canciones, juegos, historias y memorias. Luego decidimos comenzar por el principio e ir armando diferentes cuadros en los que fuimos guardando de forma bastante pensada y reordenada todas las cosas que habían surgido en esa primera lluvia de ideas. Los tres adultos por esos días anduvimos con la memoria en el presente, recordando vivencias y emociones, mientras que para Clara era muy natural compartir lo que hace a diario con sus amigos en el recreo de la escuela, sola, o en sus encuentros con sus amigas.

Los ensayos, en los primeros tiempos, comenzaban con diferentes juegos que traíamos. De alguna forma quedaba en nosotros ese espíritu y a partir de ahí nacía el acto creador. Pasados algunos ensayos quedó claro para todos que Clara personificaría una niña y que nosotros personificaríamos el juego, esto sucedió de forma natural, así que bajo esa línea argumental seguimos cuadro a cuadro divirtiéndonos mucho, haciendo, parando, comentando lo que habíamos sentido, lo que rescatábamos y lo que íbamos descartando.

Fue un proceso bastante ordenado, que partía de consignas que generalmente yo planteaba pero que se alimentaba de todos los integrantes que siempre sintieron que la obra era de todos.

Tuvimos que ir tomando decisiones todo el tiempo, «esto va, esto no», pero gracias a la magia del acto creador eso se iba dando solo. Lo más difícil fue lograr que los objetivos que nos planteábamos pasaran por un lenguaje contemporáneo, simbólico, que no fuera explícito, pero que a la vez llegara claramente y, sobre todo, que niños y adultos logran sentirse identificados de algún modo, se divirtieran y disfrutaran de esta forma de hacer arte.

Todos los ensayos comenzaban con consignas que no solo apuntaban a la creación de la obra sino también

al encuentro entre nosotros, la confianza, la entrega, la aceptación de los distintos tiempos, el ayudarnos, el tener en cuenta todas las opiniones y el gran compromiso grupal.

En cuanto al lenguaje, me interesa cada vez más utilizar un lenguaje corporal que se alimente de todas las artes, que sea sencillo, claro y a la vez contemporáneo. Que no sea explícito, ni lineal; aunque yo me hago mi propia historia y sigo mi línea que no tiene por qué entenderse como un cuento narrativo. Me interesa que a través de este lenguaje podamos comunicarnos y que de algún modo el espíritu de lo que queremos decir llegue. Que el otro pase por diferentes sensaciones o emociones, las que le inspire la obra o las que esté necesitando la persona en ese momento. En este caso nos encanta que a los niños les guste, que disfruten y que se diviertan...

Motación / Colombia⁽⁴⁾

Alejandro Cárdenas / Dirección
Artista Plástico. Magister en Teatro y Artes Vivas.

Motación comenzó siendo un trabajo de exploración experimental de cuerpo y video. A partir de la entrada de los bailarines al proceso, este fue tomando un perfil de comicidad. Que fuera dirigida a niños tuvo que ver con que nosotros observamos que el universo de la danza contemporánea en Bogotá era un universo muy serio, y esto a nosotros nos da mucha pereza. Claro que nos gusta mucho este tipo de danza y pertenecemos a este mundo pero nos parece que los creadores de la danza, podrían ser más divertidos, más tranquilos, más relajados y reírse como se ríen en su vida cotidiana y hacer creaciones que tengan que ver con sus gustos y con otras cosas que los movilicen, no solamente relacionándose con el dramatismo o con sentimientos densos. Queríamos trabajar de una forma experimental asumiendo los riesgos que tomamos como artistas pero con algo que nos vinculara y que fuera capaz de vincular a otros, y así empezó el mundo de la caricatura y nos llevo al mundo del niño, desde allí teníamos nuestras referencias adultas, que aún siguen teniendo sintonía con los más pequeños.

Trabajamos con un guion muy sencillo y sobre él comenzamos a hacer las escenas, íbamos mirando cuáles eran las partes de dibujo y cuáles las de video y así empezamos a ensamblar. Era un ensamblaje muy particular ya que no trabajamos todos juntos, lo hacemos por departamentos, estabilizamos un guion, grabamos algunas cosas en video después editamos el video y luego tenemos algunos ensayos y a partir de allí le damos unos retoques finales donde entra el sonido y se ensambla todo finalmente. Durante ese proceso constantemente se van ajustando sus partes. Esto nos permite trabajar a distancia o en tiempos distintos.

Algo que nos ha caracterizado mucho es que trabajamos con muy pocos recursos a pesar de trabajar con tecnología; hemos aprendido de manera muy informal, contamos con una formación inicial como artistas plásticos pero nosotros mismos hemos investigado los programas. De manera decidida trabajamos con la menor cantidad de recursos en la producción y en la posproducción, para que sea muy fácil la puesta en escena, para que sea muy flexible el montaje. Esto ha permitido que mostremos la obra en espacios tan diversos como teatros de gran enver-

gadura o jardines infantiles.

Con respecto al trabajo del cuerpo, este ha sido muy importante y una experiencia muy chévere ya que nosotros no somos directores con formación, somos muy intuitivos en este oficio pero, sobre todo, lo que hacemos es tirar una idea al equipo y la cuestión es cómo el equipo trabaja esta idea con

el cuerpo. Lo que hacen los bailarines con el cuerpo siempre excede por mucho la idea inicial, es como dar alas al otro para que sueñe y cree.

Llevamos ya dos años y medio en el proceso de creación porque cada vez que hay una oportunidad de mostrar el trabajo aprovechamos y le hacemos ajustes, nos volvemos a reunir y recreamos la obra, aunque tenga una partitura tan precisa siempre existe la posibilidad de sacar o poner una escena, de trabajar más con los bailarines que cada vez más van hacia el clown y tienen la posibilidad de explorar no solo en su partitura corporal sino en su gestualidad, en los sonidos que acompañan los movimientos como para que el movimiento del bailarín tanto dentro el video como en escena parezca una caricatura...

Em Quanta / Brasil⁽⁵⁾

Suzana Schmidt / Dirección
Bailarina, creadora y docente de danza y teatro para primera infancia. Investigadora en Artes escénicas.

Estamos trabajando en este proyecto, que es de danza, pero también es una investigación artística en general para la primera infancia, de cero a cuatro años, que trae todo un estudio y una pesquisa práctica que incluye cuestiones sobre la performatividad escénica y el conocimiento estético aprendido en la primera infancia.

Em quanta es resultado de un proyecto que comenzó en 2010, que se proponía hacer un espectáculo que partiera del principio de instalación y de la investigación del cuerpo del niño dentro de esta instalación.

Esta investigación surge a partir de la observación. Percibí que la existencia de un bebé viene del conocimiento estético mismo, de la percepción sensorial en todos los niveles. El conocimiento que incorpora el bebé proviene justamente de cómo opera ese conocimiento que viene de la vista, del tacto, del sonido, de la manera en que él va organizando todo eso y va creando las relaciones y conoce el mundo. Ese conocimiento, entonces, es esencialmente artístico.

Entonces la idea era investigar eso dentro de un lenguaje construido y que atiende a ese público. Comenzamos la tarea en un centro educativo donde yo ya trabajaba, durante un mes logramos conseguir un espacio donde cada grupo venía en un horario con su maestro. En ese espacio se conjugaban *performers* con partituras muy definidas y varios elementos plásticos que permitían el juego, una pista sonora que daba el tiempo de duración y también un cuidado de la luz que planteaba ideas sobre un investimento escénico que trabaja con la luminosidad, con la sonoridad y con la cuestión del cuerpo en el espacio en relación y exploración con toda esta información y material escénico.

De allí surgen los principales conceptos para la profundización de esta obra, como el de *ecosistema escénico*: una escena en donde todos esos elementos que se desenvuelven en diferentes lenguajes artísticos actúen juntos, estén dialogando, interfiriendo uno con otro.

Otro concepto es el de *juego instalación* porque es un espectáculo y es un juego. También nos apropiamos de una idea que plantea la investigadora Marina Marcondes Machado, la de *niño performer*, que sugiere que el estar en el mundo de un niño pequeño es un estar performático.

Cuando el niño entra en el espacio es para estar allí presente y compone, es parte de la coreografía.

Nos enmarcamos en un pensamiento más contemporáneo que propone a los niños como protagonistas de relaciones sociales, abandonando aquella visión de que el niño es un adulto en formación: es un ser que convive en un mundo y que deber ser respetado...

Jugar / México

Adrian Hernández y José Agüero
Teatro Al Vacío⁽⁶⁾

“...Nuestro trabajo es una búsqueda que tiene que ver con el lenguaje del cuerpo y nos hemos enfocado al público de niño/as desde los 6 meses y los 16 años. Nos interesa trabajar con ese público desde un interés nuestro de dialogar, acercarnos, conocerlos y compartir experiencias. Creemos que son ciudadanos con derecho a disfrutar del arte y la cultura y nos parece impórtate trabajar para ellos y con ellos ya que el proceso de nuestros montajes es bastante cercano con bastante diálogo con los niños y las niñas, vamos montando algunas cosas y presentándolas y con lo que nos retroalimentan vamos armando el montaje final.

Es un teatro corporal que buscamos trabajar con lo que a cada uno le mueve, plateándonos las inquietudes que nos interesasen para investigar nosotros y a su vez ofrecerles obras que sean de su interés, que les toquen, que les hablen de cosas que a ellos les importan.

En este caso jugar es un obra que tiene que ver con los límites, de reconocerlos, los propios y en ponerlos, de cómo nos relacionamos con el otro, sobre lo que está bien, lo que está mal, si realmente esto existe, sobre las energías opuestas, como se encuentran y como se desencuentran.

Todas estas situaciones consideramos son importantes para los niños, porque lo hemos platicado con ellos, jugar es el resultado de todo eso, una investigación desde lo literario, lo psicológico y de campo y también estética, a la hora de armarlo y de crear las situaciones tratamos de ser muy responsables de lo que estamos diciendo y como. También nos interesa generar espacios de reflexión, que ellos se pregunten, no darles respuestas concretas ni claras, si no que sea una experiencia que realmente los mueva y que los deje preguntándose cosas y que se planteen su propia reflexión. Creemos que el lenguaje corporal nos da esa posibilidad crear espacios más abiertos, no tan cerrados.

México está bastante influenciado por la corriente canadiense, hay muchos dramaturgos trabajando para niños y jóvenes en ese sentido abordando temas que habitualmente no se trabajaban. En general es un teatro apoyado más en el texto, digamos que corporal hay muy pocos. Dentro de la programación infantil no se encuentra en el año propuestas que realmente estén enfocadas hacia la danza o teatro físico.

Nuestras inspiraciones han venido de la literatura contemporánea que hay para niños y jóvenes que va muy por delante de muchas otras expresiones, sin embargo el

lenguaje del cuerpo nos da la posibilidad de abrir, como que no lo nombra, sucede, buscamos que el teatro sea un evento que acontece en ese momento. Creemos que mucha dramaturgia contemporánea es lo que llaman ahora “narraturgia”, mucho narrar, mucho narrar, nosotros de alguna forma vamos en contra de eso, nos gusta pensar en el teatro como un evento que está aconteciendo ahí, no nos gusta narrarlo como pasado...”

Reflexiones sobre la experiencia de el grupo Duggan Danza

Teresa Duggan⁽⁷⁾
Coreógrafa y Directora de Duggan Danza Argentina

Para mí la obra es un comentario de una larga conversación. Cuando uno hace una obra dice: «esto es lo que creo, esto es lo que pienso, esto es lo que me conmueve, me llega y me gustaría transmitirlo».

Me gusta pensar que los espectáculos que hacemos nosotros, los hacemos para toda la familia. No me gusta pensar que hacemos las obras solo para niños, nuestras obras siempre se presentan en teatros, entonces el niño nunca viene solo, siempre lo acompaña la madre, el padre, la abuela o la tía, entonces uno tiene que imaginar esa variedad de espectadores.

Uno de mis lemas es que los verbos crear y jugar refieren a cosas muy parecidas. Cuando yo propongo al grupo de qué va a tratar el espectáculo es como si abriéramos el cajón de los juguetes y decimos «ahora jugamos con esto, con lo otro, con aquello», y de todo ese juego sale la escena o elementos como para conformar una escena. Siempre el abordaje es más lúdico que intelectual y es más sensorial que lógico.

Otro punto que me parece importante en la creación son las pequeñas dosis, pienso que el secreto en la creación está en las dosis, no con todo para abajo o todo para arriba, al chico lo capturas con pequeñas cosas, lo haces pensar con otras, lo llevas como en un viaje, un viaje por su sensibilidad.

Por otro lado, y yendo a otro punto, el tema de la danza en la educación, yo pienso que, en Argentina, sería mucho mejor, que a los niños, en los centros de enseñanza, escuelas o colegios, se les enseñe danza y no educación física, porque de esa forma todo el mundo estaría mucho más consciente de su cuerpo, de la relación con el espacio, de ir estando consciente y aceptando los cambios en el crecimiento con mucha más sensibilidad. Estoy convencida de que la danza bien entendida es como la unión cuerpo-mente-espíritu.

Espectáculo “Provocaciones”
Dir. Paloma Dávila - Ecuador / Florencia Delgado - Uruguay
Foto: Flor Antía



Apreciaciones desde la Crítica.

María Rosa Carbajal⁽⁸⁾

Educación y Entretenimiento dos puntos muy controvertidos en el Teatro para Niños. Yo creo que el teatro de por sí es educativo, pero de una manera no formal: el teatro es una disciplina, por lo tanto integramos a alguien en una disciplina en la que hay reflexión y contenidos, y todo eso hace que el niño esté inmerso en un mundo donde está presente la sensibilidad, además de la imaginación. El niño va incorporando eso de una u otra forma, y depende de hacia dónde va conducido, a qué público va dirigido un espectáculo, sobre qué edades se trabaja. Muchas veces se va aprendiendo en la marcha y con el mismo público, los niños muchas veces nos van enseñando qué es lo que ellos quieren ver y cuáles son las propuestas que más les interesan.

Sobre el tema del entretenimiento, del que también se habla, ésa es la función que tiene el teatro, tanto para niños como para adultos: es entretenimiento. Cuando uno dice entretenimiento, se entiende como algo muy banal, como que se va a ver algo para divertirse nada más; ¡no!, entretener es mantener a la persona pendiente de lo que está viendo, ese es el concepto. Hay toda una proyección de lo que es entretener, no es el mero hecho de ir a ver algo para distenderse, no: voy a ver un buen espectáculo que mantenga mi interés, es decir, que me mantenga con mis sentidos puestos en eso.

(1) Dado por su compromiso social y artístico el emprendimiento ha recibido diversos reconocimientos y premios, y es ya considerado una referencia por importantes pensadores del teatro del mundo. En el 2013 han llegado a concretar la VII edición del Festival Internacional PÀIDÉIA DE TEATRO para la infancia y juventud. Una ventana para la Utopía.

www.paideiabrasil.com.br

(2) Coordinador del Centro Municipal de Danza de la Prefectura de la ciudad de Porto Alegre

Profesor de Historia de la Danza en la Pontificia Universidad Católica de Río Grande del Sur (PUCRS). Coordinador del Grupo experimental de danza de la Prefectura de Porto Alegre.

(3) <http://ecosdeladanza.blogspot.com/>

(4) <http://laperforadora.blogspot.com/p/proyectos.html>

(5) www.projetootentado.com.br/EmQuanta

(6) <http://teatroalvacio.wix.com/teatro-al-vacio>

(7) duggandanza@yahoo.com.ar duggandanza.blogspot.com

(8) Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay. jormari@adinet.com.uy

actu@criticosteatralesdeluruguay.com



Espectáculo "En Quanta" Dir. Susana Smith / Brasil



O QUE E COMO CRIAR PARA CRIANÇAS

Reflexões dos criadores sobre suas experiências em pesquisa, conteúdos e processos da criação em artes cênicas para crianças na América Latina.

Paidéia Associação Cultural / Brasil

Aglaia Pusch e Amauri Falseti⁽¹⁾

Fundadores e coordenadores do projeto e da Companhia Paidéia de Teatro, com a qual se dedicam a gerar propostas voltadas a crianças e jovens.

Pensamos que o mais importante no desenvolvimento de Paidéia é que nós, desde o primeiro momento, queríamos fazer um teatro lindo, maravilhoso, um bom teatro. Nossa luta até hoje é que o teatro que fazemos deve ser cada vez melhor e essa ação é social. É nessa ação ou nessa forma de agir que através do teatro se promove o ser humano, a qualidade da linguagem, o cuidado de um bom texto teatral, de uma boa dramaturgia, do vestuário, da cenografia, e não tem por que ser caro ou custoso, esse não é el problema, tem que ser pensado esteticamente, simples e, por conseguinte, belo. Essa ação do teatro move e transforma o ser humano.

Então, para nós as prioridades são que o espaço tem que ser cuidado, a peça de teatro tem que ser muito bem realizada, bons profissionais em todas as áreas, isso vai trabalhar e fazer com que o teatro seja, antes de mais nada, respeitado como tal, não por ser social, mas por ser bom teatro. Esse é nosso ponto de partida e de busca permanente.

Guia improvável para corpos mutantes / Brasil

Airton Tomazzoni⁽²⁾ / Direção

Propomos uma questão que acreditamos que é fundamental: pensar qual é o corpo que interessa às crianças. Vamos criar dança para crianças... a partir de que corpo? Para mim o que é muito interessante é que as crianças têm uma liberdade muito grande de pensar esse corpo e de reinventar esse corpo.

Quando desenham, mudam a proporção dos braços, das pernas; o pé pode sair da parte superior do tronco, pode ter olhos ou não. Quando fazem esculturas, há corpos muito gordos com cabeças pequenas; eles brincam com isso.

Então já está ali o material para pesquisar. Eles possibilitam olhar para esse corpo de uma maneira não funcional, que é como um adulto já está acostumado a usá-lo.

Então, como seria pensar uma obra de dança que se permita reinventar esse corpo ou pensar nas múltiplas possibilidades que esse corpo tem fora do vocabulário e dos códigos de dança já estabelecidos; partir de um jogo sobre como imaginar este corpo?

Para a pesquisa estabelecemos quatro eixos: repensar meu próprio corpo, pensá-lo também em relação com o outro, o que podemos intercambiar a partir de objetos que possam redimensionar e dar outros sentidos ao corpo, e como a tecnologia pode atravessar esse corpo.

Nos propusemos esses quatro eixos de pesquisa e, dentro de cada um, abre-se um grande mundo para a exploração e a criação. A partir dessa pesquisa corporal, fomos descartando diferentes materiais e buscando acertos nisso de transformar e redimensionar o corpo.

Utilizamos a capacidade das crianças, que com poucos elementos configuram outras ideias sobre o corpo, com sua capacidade de conceitualizar de outra forma, onde o corpo não está preso em uma forma ou configuração específica, não precisa sempre da funcionalidade e se pode permitir outra maneira.

Outra questão que se nos apresentou é qual é o limite de um espectáculo para crianças, que não tenha uma lógica adulta mas que não facilite ou infantilize demais por ser para crianças. Procurar saber qual é esse limite, respeitando a complexidade das crianças e a diversidade, porque não existe um modelo padrão de crianças, depende de suas idades, contextos, vivências.

O grupo optou por trabalhar pensando no público de uma forma clássica, mas como um espectador cujo pensamento podemos estimular e dar-lhe a possibilidade de viajar, imaginar e nos colocarmos em outro universo, abrindo outras possibilidades, apresentando uma sequência de imagens como se fosse um pensamento em movimento.

Como um espectador pode ser ativo, pensando em que as crianças têm hoje uma hiperestimulação de imagens e atividades. Sendo assim, como dar um espaço de contemplação, de nos sentarmos, ver e nos relacionarmos com isto que vemos. Nesta época tão acelerada, buscamos dar um tempo para observar, imaginar, propor, fazer cócegas nos seus pensamentos, criar imagens que inquietem e fascinem as crianças, não pelo excesso, mas apenas por apresentar essas outras possibilidades do próprio corpo.

Projeto Ecos / Uruguai

Isabel de Mello⁽³⁾ Direção
Professora, bailarina e criadora
em dança contemporânea e expressão corporal.

Fazia muito tempo que rondava pela minha cabeça a ideia de fazer uma obra de dança para crianças na qual pudesse compartilhar o cenário com minha filha, Clara, que nesse momento tinha oito anos. Para sua criação, convidei uma bailarina e um músico. Eu tive a ideia original, mas a obra é uma criação coletiva dos quatro.

Em primeiro lugar, fizemos uma chuva de ideias acerca do que cada um queria que de alguma forma estivesse na obra. Ali surgiu uma lista longuíssima de canções, brincadeiras, histórias e memórias. Depois, decidimos começar pelo princípio e ir montando diferentes quadros nos quais fomos guardando, de forma bastante pensada e reordenada, todas as coisas que haviam surgido nessa primeira chuva de ideias. Os três adultos, nesses dias, andávamos com a memória no presente, recordando vivências e emoções, enquanto que para Clara era muito natural compartilhar o que fazia no dia a dia com seus amigos no recreio da escola, sozinha, ou em seus encontros com suas amigas.

O ensaios, nos primeiros tempos, começavam com diferentes brincadeiras que trazíamos. De alguma forma ficava em nós esse espírito e, a partir daí, nascia o ato criador. Passados alguns ensaios, ficou claro para todos que Clara personificaria uma menina e que nós personificaríamos a brincadeira. Tudo isto aconteceu de forma natural. Assim, sob essa linha argumental, seguimos quadro a quadro nos divertindo muito, fazendo, parando, comentando o que havíamos sentido, o que resgatávamos e o que íamos descartando.

Foi um processo bastante organizado, que partia de instruções dadas, geralmente, por mim, mas que era alimentada por todos os integrantes, que sempre sentiram que a obra era de todos.

Tivemos que ir tomando decisões o tempo todo, «isto fica, isto não», mas, graças à magia do ato criador, isso se dava naturalmente. O mais difícil foi fazer com que os objetivos que nos propúnhamos atingir passassem por uma linguagem contemporânea, simbólica, que não fosse explícita mas, ao mesmo tempo, que chegasse claramente e, principalmente, que crianças e adultos se sentissem identificados de algum modo, se divertissem e desfrutassem dessa forma de fazer arte.

Todos os ensaios começavam com instruções que não apontavam apenas para a criação da obra, mas também para o encontro entre nós, para a confiança, a entrega, a aceitação dos tempos diferentes, a ajuda recíproca, levando em conta todas as opiniões e o grande compromisso grupal.

Quanto à linguagem, estou cada vez mais interessada em utilizar uma linguagem corporal que se alimente de todas as artes, que seja simples, clara e, ao mesmo tempo, contemporânea. Que não seja explícita nem linear; embora eu faça minha própria história e siga minha linha que não tem por que ser entendida como um conto narrativo. Interessa-me que, através dessa linguagem, possamos nos comunicar e que, de algum modo, o espírito do que queremos dizer se faça presente. Que o outro passe por diferentes sensações ou emoções, as que a obra lhe inspire ou as que a pessoa estiver necessitando nesse momento. Assim, ficamos encantados com a ideia de que as crianças gostem, desfrutem e se divirtam.

Motación / Colombia⁽⁴⁾

Alejandro Cárdenas / Dirección
Artista Plástico. Mestre em Teatro e Artes Vivas.

Motación começou como um trabalho de exploração experimental de corpo e vídeo. A partir da entrada dos bailarinos no processo, este foi ganhando um perfil de comicidade. Ser voltado a crianças teve a ver com observarmos que o universo da dança contemporânea em Bogotá era um universo muito sério, e isto nos dá muita preguiça. Claro que gostamos muito desse tipo de dança e pertencemos a este mundo, mas achamos que os criadores de dança poderiam ser mais divertidos, mais tranquilos, mais relaxados e rir como riem em sua vida cotidiana, e fazer criações que tenham a ver com seus gostos e com outras coisas que mexam com eles, não somente relacionadas com o dramatismo ou com sentimentos densos. Queríamos trabalhar de uma forma experimental, correndo os riscos que aceitamos como artistas, mas com algo que nos unisse e que fosse capaz de vincular a outros, e assim começou o mundo da caricatura, e nos levou ao mundo da criança; a partir dali tínhamos nossas referências adultas, que continuam tendo sintonia com os mais novos.

Trabalhamos com um roteiro muito simples e sobre ele começamos a fazer as cenas. Íamos olhando quais eram as partes de desenho e quais eram as de vídeo e, assim, começamos a montagem. Era uma montagem muito particular, já que não trabajamos todos juntos. Tudo era feito por departamentos: estabilizamos um roteiro, gravamos algumas coisas em vídeo e depois editamos o vídeo e, a seguir, tivemos alguns ensaios. A partir daí, demos uns retoques finais na parte em que entra o som e tudo, finalmente, se encaixa. Durante esse processo, constantemente as partes vão sendo ajustadas. Isto nos permite trabalhar a distância ou em tempos diferentes. Uma característica marcante é que trabalhamos com recursos muito escassos, apesar de trabalharmos com tecnologia. Aprendemos de modo muito informal, contamos com uma formação inicial como artistas plásticos, mas nós mesmos pesquisamos os programas. De modo decidido, trabalhamos com a menor quantidade de recursos na produção e na pós-produção, para que seja muito fácil pôr em cena, para que a montagem seja muito flexível. Isto nos permite mostrar a obra em espaços tão diversos como teatros de grande envergadura ou jar

dins de infância.

Com respeito ao trabalho do corpo, este tem sido muito importante e uma experiência muito bacana, já que nós não somos diretores por formação, somos muito intuitivos neste ofício mas, principalmente, o que fazemos é jogar uma ideia para o grupo e a questão é como o grupo trabalha esta ideia com o corpo. O que os bailarinos fazem com o corpo sempre excede em muito a ideia inicial: é como dar asas ao outro para que ele sonhe e crie.

Já estamos há dois anos e meio nesse processo de criação porque, cada vez que surge uma oportunidade de mostrar o trabalho, aproveitamos e fazemos ajustes, voltamos a nos reunir e recriamos a obra, embora tenha uma partitura tão precisa sempre existe a possibilidade de tirar ou acrescentar uma cena, de trabalhar mais com os bailarinos que cada vez mais se voltam para o clown e têm a possibilidade de explorar não só sua partitura corporal, mas sua gestualidade, os sons que acompanham os movimentos, para que o movimento do bailarino tanto dentro do vídeo como em cena pareça uma caricatura.

Em quanta / Brasil

Suzana Schmidt⁽⁵⁾ / Direção

Estamos trabalhando neste projeto que é de dança, mas também é uma pesquisa artística em geral para a primeira infância, de zero a quatro anos, que traz todo um estudo e uma pesquisa prática que inclui questões sobre a performatividade cênica e o conhecimento estético aprendido na primeira infância.

Em quanta é resultado de um projeto que começou em 2010, que se propunha a fazer um espetáculo que partisse do princípio de instalação e da pesquisa do corpo da criança dentro dessa instalação.

Esta pesquisa surge a partir da observação. Percibí que a existência de um bebê vem do próprio conhecimento estético, da percepção sensorial em todos os níveis. O conhecimento que o bebê incorpora provém justamente de como opera esse conhecimento que vem da visão, do tato, do som, da maneira como ele vai organizando tudo isso e vai criando as relações e conhece o mundo. Esse conhecimento, então, é essencialmente artístico.

Assim, a ideia era pesquisar isso dentro de uma linguagem construída e que atenda a esse público. Começamos a tarefa em um centro educativo onde eu já trabalhava; durante um mês conseguimos um espaço onde cada grupo vinha em um horário com seu professor. Nesse espaço se reuniam performers com partituras muito definidas e vários elementos plásticos que permitiam o jogo, uma trilha sonora que dava o tempo de duração e também um cuidado com a luz que sugeria ideias sobre um investimento cênico que trabalha com a luminosidade, com a sonoridade e com a questão do corpo no espaço em relação e exploração com toda esta informação e material cênico.

Daí surgem os principais conceitos para o aprofundamento desta obra, como o de ecossistema cênico: uma cena na qual todos esses elementos que se desenvolvem em diferentes linguagens artísticas atuam juntos, estejam dialogando, interferindo um com o outro.

Outro conceito é o de jogo instalação porque é um espetáculo e é um jogo. Também nos apropriamos de uma ideia proposta pela pesquisadora Marina Marcondes Machado, a de criança performer, que sugere que o estar no mundo de um criança pequena é um estar performático. Quando a criança entra no espaço é para estar ali presente e compõe, é parte da coreografia.

Nós nos situamos em um pensamento mais contemporâneo que propõe as crianças como protagonistas de relações sociais, abandonando aquela visão de que a criança é um adulto em formação: é um ser que convive em um mundo e que dever ser respeitado.



Jugar / México

Adrian Hernández e José Agüero⁽⁶⁾

Nosso trabalho é uma busca que tem a ver com a linguagem do corpo e com enfoque no público de crianças a partir dos seis meses até os dezesseis anos. Interessa-nos trabalhar com esse público partindo da nossa inquietude por dialogar, por nos aproximarmos, por conhecê-los e compartilhar experiências.

Acreditamos que são cidadãos com direito de desfrutar da arte e da cultura e nos parece importante trabalhar para eles e com eles, já que o processo das nossas montagens é bastante próximo, com bastante diálogo com os meninos e as meninas: vamos montando algumas coisas e apresentando-as; com sua retroalimentação, vamos montando o trabalho final.

É um teatro corporal, no qual buscamos trabalhar com o que mexe com cada um. Apresentamos as inquietações que nos interessam pesquisar e, por sua vez, oferecemos obras que sejam do seu interesse, que os toque, que falem de coisas que importem a eles.

Neste caso Jugar é uma obra que tem a ver com os limites, com reconhecer os próprios e compô-los. Como nos relacionamos com o outro, o que está bem, o que está mal, se isto realmente existe, as energias opostas, como se encontram e como se desencontram.

Consideramos que todas estas situações são importantes para as crianças, porque conversamos com elas. Jugar é o resultado de tudo isso, uma pesquisa que engloba a literatura, a psicologia, a pesquisa de campo e também a estética. No momento de montar e de criar as situações, procuramos ser muito responsáveis pelo que estamos dizendo e como dizemos.

Também nos interessa gerar espaços de reflexão, que façam perguntas. Não se trata de dar respostas concretas nem claras, mas sim de que seja uma experiência que realmente os motive e que incite perguntas e que proponham sua própria reflexão. Acreditamos que a linguagem corporal nos dá essa possibilidade de criar espaços mais abertos, não tão fechados.

O México sofre bastante influência da corrente canadense. Há muitos dramaturgos trabalhando para crianças e jovens nesse sentido, abordando temas que, habitualmente, não eram trabalhados. Em geral, é um teatro apoiado mais no texto; digamos que há muito pouco

teatro corporal. Dentro da programação infantil não se encontram propostas que realmente estejam enfocadas na dança e no teatro físico.

Nossa inspiração vem da literatura contemporânea crianças e jovens, que está muito avançada se comparada com outras expressões. Entretanto, a linguagem do corpo nos oferece uma possibilidade de abertura, sem nomear. Procuramos fazer com que o teatro seja um evento que acontece nesse momento. Acreditamos grande parte da dramaturgia contemporânea é o que chamam agora de «narraturgia». Há um excesso de narrativa e nós, de alguma forma, vamos por um caminho contrário. Gostamos de pensar no teatro como um evento que está acontecendo no momento, e não de narrá-lo como passado.

(1) Por seu compromisso social e artístico, o empreendimento, a companhia de teatro Paidéia ha recibido diversos reconocimientos e premios, e já é considerada uma referência por importantes pensadores do teatro do mundo. No ano de 2013 chegou a concretizar a VII edição do Festival Internacional Paidéia de teatro para a infância e a juventude: Uma janela para a Utopia. www.paideia-brasil.com.br

(2) Coordenador do Centro Municipal de dança da Prefeitura da cidade de Porto Alegre

Professor de História da dança na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenador do Grupo experimental de dança da Prefeitura de Porto Alegre.

(3) <http://ecosdeladanza.blogspot.com/>
(4) <http://laperforadora.blogspot.com/p/proyectos.html>
(5) www.projetotentado.com.br/EmQuanta
(6) <http://teatroalvacio.wix.com/teatro-al-vacio>



Espectáculo "Provocaciones" Dir. Paloma Dávila - Ecuador / Florencia Delgado - Uruguay Foto Flor Antía



CREATING FOR CHILDREN AND YOUNGSTERS: WHAT AND HOW?

Brief reflections by creators, researchers and critics on their experiences, contents and processes in creating dramatic art for children and youngsters in Latin America

Paidéia Associação Cultural São Paulo – Brazil ⁽¹⁾

Aglaia Pusch and Amauri Falseti are the founders and coordinators of the project as well as of the Paidéia Theatre Company, which helps in generating ideas for children and youngsters.

“We believe the most important factor in the development of Paidéia was that we set out to create beautiful theatre, full of wonder, good theatre. Our struggle up till now has been to get better at what we do, which is a form of social action. Through this action, and this way of acting, we promote humanity, quality of language, the care that goes into the text, good performances, costumes and sets. It needn't be expensive or costly; that is not the issue. It needs to be carefully thought out esthetically, simple, and therefore beautiful. This action carrying on in the theatre moves and transforms people.

So, for us, the priorities are that theatre must be carefully designed, the play has to be well carried out and good professionals must be used in all areas. This will work toward making the theatre respected, first and foremost, not just because of its social implications, but because it is indeed good theatre. This is our starting point and our constant quest.

Unlikely Guide for Mutant Bodies Brazil

Airton Tomazzoni⁽²⁾ / Director

We started with a fundamental question: what kind of body are children interested in? We will create dance for children..., but with which body? I think it very interesting that children are openly free when they think about, and reinvent, the body.

When they draw they change the proportions of the arms, the legs, the foot can come off the top part of the torso. It may have eyes or not. When they sculpt, they come up with very fat bodies with tiny heads; they play with all of that. The research material is there. They allow us to perceive the body in a non-functional way, in contrast to the way an adult perceives it.

So, what would it be like to rethink a dance routine that could reinvent the body or rethink the multiple possibilities which that body has beyond the vocabulary used in established dance, to play with "how to imagine" the body? We established four focal points for our research: Rethinking my own body; to rethink it in relation to another. What exchanges can happen with objects that could re-dimension the body and give it another meaning. How technology can affect the whole of the body.

We set these four focal points and a great world opened up for research and creation within each one of them. With the research into the body we gradually discarded different material and followed the successes in this matter of transforming body dimensions.

We use the children's ability to generate other ideas on the body using a few elements, their ability to conceptualize differently, with the body not bound to a form or configuration, not always related to functionality, and other forms are allowed.

Another question that arose was finding the fine line between making a show for children without the adult's logic, while not making it too easy and infantile just because it is for children. We worked to look for that line, respecting the complexity of children and their diversity, as there is no model child. It depends on their age, contexts and experiences.

The company chose to work on the play thinking about a traditional audience but we set out to stimulate their thinking and offer them the possibility of flying away, imagine and visiting another universe opening other

possibilities, giving them a sequence of images like a stream of thought in motion.

How can an audience be active when children nowadays are hyper-stimulated by images and activities? How can we offer a space in which to sit, watch and relate to what we see? In these hectic days we try to allow for a period of time for observation, imagination, proposals, leaving a twinkle in their minds, creating images that disturb and fascinate children, not through excesses, but just presenting those other possibilities the body has.

Ecos Project / Uruguay⁽³⁾

Isabel de Mello / Director

Creator, instructor and performer of contemporary dance and physical theatre

For a long time I had been playing with the idea of doing a dance project for children in which my daughter could share the stage with me. Clara was eight at the time. To do this I invited a dancer and a musician. I was the one who put forward the original idea, but it was a joint effort by the four of us.

First we had a brainstorming session on what we each wanted to include in the play. We came up with a very long list of songs, games, stories and memories. We then decided to start from the beginning; putting together the different scenes where we fitted in everything we had listed in our brainstorming in a fairly planned and organized way. In those days we three adults had our past very in mind, remembering experiences and emotions, while Clara was very naturally sharing what she does daily with her friends in the playground, alone, or with her friends. At first the rehearsals started with different games that we would bring in. Somehow that childhood spirit still remained in us and from there sprung creative action. After a few rehearsals it was clear to everyone that Clara would play a girl and that the rest would represent the game. This happened naturally and we followed that idea, scene after scene, while playing and having a lot of fun, doing, stopping, discussing what we had just done, what we would use and what we would discard. It was a fairly orderly process which was sparked off by directions that I generally came up with, but that drew from everybody's contributions. Everybody always felt that the work belonged to all of us equally.

We had to take decisions every step of the way. "This stays, this goes". But thanks to the magic of the creative act, it happened naturally. What was most difficult was to achieve our aims using a contemporary, symbolic language, which is not explicit, but nevertheless clear and, above all, which both children and adults would feel identified with, in some way, and enjoy, and have fun making art in this way.

All rehearsals started with directions which were not only intended to spur the creation of the work, but would also encourage our coming together, trust and devotion between us, acceptance of the different paces, mutual help, opening up to all opinions and a high level of com-

mitment to the group.

I am increasingly interested in using physical language that draws from all art forms, which is simple, clear and contemporary at the same time. It should not be explicit or linear, even though I have my own storyline that I follow, but it does not necessarily need to be understood as a narrative story. I want to communicate through this language and that the spirit of what we are trying to say gets across somehow.

People should experience different feelings and emotions, as the work inspires them to or as the individual needs at that moment in time. In this case we love it when children like it, have fun and enjoy themselves.

Motación / Colombia ⁽⁴⁾

Alejandro Cárdenas / Director
PlaticArtist, MA in Theatre and Visual Arts

Motación started as a work of experimental exploration of body and video. Once the dancers came into the process it gradually acquired a humorous character. We decided to aim it at children because we observed that the world of contemporary dance in Bogotá is very serious and this bored us. Of course we belong to this world and we love this type of dance, but we feel that dance creators could be more fun to be with, more easy-going, more relaxed, and they could laugh as they do in their everyday lives and create something to do with their tastes and other subjects which motivate them rather than just deal with drama or heavy subjects. We wanted to work on an experimental piece and accepted the risks we took as artists but we wanted to create a link with others. This is how the world of comics started and took us to the world of children. From there we had our adult references that are nevertheless still in tune with the youngest of children.

We worked with a very simple script and we used it to create the scenes. We would decide which parts were drawings and which were videos. This is how we started to put everything together. It was a very peculiar set-up because we did not work all together. We did it by departments; we got the text, we shot some of it on video. We then edited the video and then rehearsed. Here we gave it some finishing touches and the sound came in and everything was finally put together. During the whole of the process, each part was constantly being reworked. This allowed us to work on different locations or at different times.

Something that identifies our group is that we work with very few resources in spite of working with technology. We have learned in a non-formal way. We have our education as artists, but we looked into the programs ourselves. We work with as little as possible in the production and postproduction so that the staging is very easy and the editing is flexible. This has allowed us to show our work in different places such as large theatres and kindergartens.

Working with the body has been very important and interesting experience. We are not trained directors and we do things very intuitively, but above all what we do is

to throw some ideas in and the key is how the team works with the idea and the body. What the dancers do with their body is always better than the initial idea. It is a bit like giving them wings so they can fly.

We have spent two years and a half in the creation process because every time we are asked to show our work we take the opportunity to change something. We get back together

and rework the piece. Although it has a very specific script there is always room for adding or taking away scenes, to work more with the dancers who move increasingly toward the figure of the clown and they have the opportunity of exploring not only their movements but also their gestures with the sounds that go with the movements so that the dancer's movements both in video and on stage look like caricature.

Em quanta / Brazil ⁽⁵⁾

Suzana Schmidt / Director
Creator, instructor and performer of dance and theatre for young children. Researcher in Performing Arts

We are working on a dance project which is also a general arts research project for early childhood between the ages of 0 and 4. It involves the study and research into issues such as the practicality of scenic performance and esthetic knowledge in early childhood. Em quanta is the result of a project that started in 2010 aimed at producing a show that would be based on Art Installation and exploration of a child's body in Installation. This exploration emerged from observation. I perceived that a baby's existence comes from esthetic knowledge itself and sensory perception at all levels. The knowledge that the baby absorbs comes precisely from how that knowledge is received; sight, touch, sound, and the way in which the baby organizes all of it and creates relations and learns about the world. This knowledge is then essentially artistic.

The idea was to look at this within a set language which would address this audience. We started work at an educational center where I already worked. For a month we managed to create a space where each class would come at a set time accompanied by their teacher. Within that space, performers with specific set scripts interacted with various elements to encourage play. The sound track marked the timing and a studied use of lighting suggested ideas about stage use with lighting, sound and the subject of the body in space. Everything interrelated with, and explored, all this information and scenic material. From that we derived all the principal concepts for going deeper into the work, as in the case of the Scenic Ecosystem; a scene where all these elements that use their different artistic languages act together in a dialogue, interacting with one another.

Another example is the Installation Game, because it is a show, but it is also a game. We also used an idea by the researcher Marina Marcondes Machado: the idea of the child performer which suggests that being in the world of a small child is a performance state.

When the child comes into the space it does so to be present there and so it is an integral part of the choreography.

We adopt a more contemporary view than the traditional. We see children as the main players in their social relations, leaving behind the view that children are just developing adults. They live in their own world and they must be respected.



Jugar (Play) / Mexico

Adrian Hernández and José Agüero
Al Vacío Theatre⁽⁶⁾

“Our work is a quest which involves the language of the body and we have focused on children, from 6 to 16, as our audience. We are interested in this audience in order to establish a dialogue, a coming together, learning about each other and sharing experiences.

We believe children are citizens with equal rights to enjoy art and culture and we believe it is important to work for them and with them. Our creative process is fairly interactive, with a lot of dialogue with the boys and girls. We put some things together and we show the children and with their feedback we build the final composition. It is physical theatre which works with whatever each one is moved by, sharing the issues that disturb or interest us in our research. And at the same time we offer the children plays that are interesting to them, that reach them, that talk about things they think are important.

In this case Jugar (Play) is a play that has to do with limits, recognizing them, one's own limits and how to set them, how we interact with others, what is right and what is wrong, if there is such a thing, about opposing energies, how these meet and how they draw apart.

We consider all these questions to be important for children, because we have discussed it with them. Jugar (Play) is the result of all that. It was researched from the literary, psychological, practical and esthetic perspectives. When it came to putting it together and creating the situations we tried to be very careful of what we were saying and how we were saying it.

We also like to create a space for reflection, for them to ask themselves questions, not to give them clear cut and concrete answers, but for it to be an experience that touches them and makes them think about things and their own thoughts. We believe that physical language allows us to do that, to create a more open space, not so closed in.

Mexican theatre is influenced by the Canadian school. There are many playwrights working with children and youngsters in this way and they tackle subjects that were normally not talked about. In general our theatre is focused mainly on the text. Actually, there is very little physical theatre. During the year there are actually no shows focusing on dance and physical theatre.

We get our inspiration from contemporary literature written for children and youngsters which runs far ahead of many other expressions. Nevertheless, the language of the body allows us to open up, quite naturally. It just happens. We try for theatre to be something that happens just at that point.

We think that a lot of contemporary drama is what we call “narradrama”, a lot of narrative, all of the time. We find ourselves somehow going against that. We like to see drama as an event that is happening in the present, we do not like to tell it as if it were in the past.

Reflections on Duggan Danza Group's experiences

Teresa Duggan⁽⁷⁾
Choreographer and Director of Duggan Danza Argentina

I see the plays as a commentary on a long conversation. When you write a play you are saying: “This is what I believe, this is what I think, this is what touches me and moves me and I would like to share it”.

I would like to think that the shows that we do are for the whole family. I do not like the idea that we do plays just for children. Our plays are always shown in theatres, so the children never come on their own. They come with their mother, father, grandmother, aunt, so one has to imagine that mixed audience.

One of my favorite phrases is that the verbs “to create” and “to play” refer to very similar things. When I propose a subject for a show it is like opening the toy chest, so we start saying “now we can play with this and that and the other thing”. From all that playing comes the scene or the elements for a scene. The approach is always more playful than intellectual and more sensory than logical. Another point that I think is important in making a play is the small doses. I think the secret of creativity is in the small doses, not everything is one way or the other. You get the child's attention with small things, you make them think with others, you take them on a trip, a journey around their sensitivity.

On the other hand and jumping to another issue, I believe that in Argentina it would be much better if children at state and public schools had dance lessons instead of physical education. In this way they would be much more aware of their own bodies, have better spatial awareness, be more conscious of their body changes and accept them with much more sensitivity. I am convinced that dance proper, acts to unite the body, mind and spirit.

Comments from a Theatre Critic.

María Rosa Carbajal ⁽⁸⁾

Education and Entertainment, two controversial issues in children's theatre

I believe theatre is educational in itself, but not in a traditional sense. Theatre is a discipline and so we are integrating someone into a discipline where there are both thinking and contents. This world where sensitivity and imagination are ever-present surrounds children. Children incorporate this in one way or another depending on where they are led, who the show is aimed at, which age group it is directed toward. Very often we learn as we go along and from the audience. Many times the children themselves teach us what it is that they want to see and which projects interest them.

Touching on the subject of entertainment that we also talk about, it is the purpose of theatre to entertain both adults and children. When we talk about entertainment we think about something banal and that you are just going out to have fun and nothing else. This is not the case. To entertain is to hold someone's attention with what they are being shown, that is the real meaning. Entertainment is a much wider concept. It is not the mere fact of watching something for fun. Not really. It is going to watch a show that will hold my interest and captivate my senses.

(1) Due to its social and artistic commitment this enterprise has received several prizes and awards and it is considered to be a reference point by important figures in world theatre. In 2013 they carried out their VII International Festival PAIDÉIA DE TEATRO for children and youth. A window over Utopia. www.paideiabrasil.com.br
(2) Coordinator of the Municipal Centre of Dance (Centro Municipal de Danza) Porto Alegre, Professor in History of Dance at Pontificia Universidad Católica at Rio Grande del Sur (PUCRS). Coordinator of the Municipal Experimental Dance Group at Porto Alegre.
(3) <http://ecosdeladanza.blogspot.com/>
(4) <http://laperforadora.blogspot.com/p/proyectos.html>
(5) www.projetootentado.com.br/EmQuanta
(6) <http://teatroalvacio.wix.com/teatro-al-vacio>
(7) duggandanza@yahoo.com arduggandanza.blogspot.com
(8) Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay. jormani@adinet.com.uy
actu@criticosteatralesdeluruguay.com <http://criticosteatralesdeluruguay.com/>



Espectáculo "Soplar soplar..." - Uruguay / Foto: Flor Antía

Entrevista a María Inés Falconí⁽⁴⁾

Gabriel Macció Pastorini

Yo soy dramaturga desde hace treinta años. Esta profesión surgió en mi vida un poco casualmente, como me parece que surge casi todo para los que nos dedicamos a las artes para chicos, ya sea literatura, el teatro desde la dirección o desde la actuación... No hay una decisión previa para dedicarse a esta rama del arte, no pasa que cuando uno termina el secundario dice «yo quiero dedicarme al teatro para niños», es algo que la vida te va poniendo enfrente y evidentemente hay algo en uno que lo atrae y ahí se empieza a profundizar en esa línea. En mí llegó desde esa manera: yo era maestra de jardín de infantes; comencé por una situación casual, por tener que armar una fiesta de fin de año, la propuesta era que las maestras actuaran una obra para que la vieran los niños. Yo fui una de las actrices y la obra era muy mala, no me gustaba. Entonces, el segundo año que continuó la propuesta, decidí escribir la obra y dirigirla, no actuarla, y armé una superproducción en la escuela con maestras y profesoras de música, se componía la música para la propuesta, se tocaban instrumentos... Fue tan fascinante para mí hacer eso, tanta energía, era la primera vez que hacía algo así; por supuesto la obra tampoco era buena, debo reconocerlo. Pero ahí empecé a darme cuenta de que me gustaba hacer eso, y a partir de eso comencé a buscar dónde poder aprender, dónde estudiar sobre teatro para niños, y me di cuenta que en ese momento, hace treinta años, pasaba exactamente lo que pasa ahora, el hecho de que no había y no hay dónde estudiarlo, no hay ningún lugar que se especialice en el teatro para niños, y mucho menos en la dramaturgia, ni en la carrera de letras, ni de arte dramático, no existe. Entonces, ante la frustración de no tener dónde aprenderlo, empecé a buscar que alguien leyera, para que me dijera si estaba bien o mal, lo que yo escribía, porque realmente yo no tenía la menor idea, y tampoco encontré a nadie. Entonces pensé «si no puedo estudiar dramaturgia — que era lo que realmente me había conquistado— voy a estudiar actuación, porque lo que yo necesito saber es lo que le pasa a un actor arriba del escenario, yo no puedo escribir para el escenario si no sé lo que pasa arriba del escenario», y entonces me puse a estudiar actuación y a partir de ahí vino mi vinculación con el emprendimiento dela

Universidad Popular de Belgrano, conocí a Carlos de Urquiza, quien me propone escribir una obra y así empezamos un vínculo ininterrumpido durante treinta años. Esa carrera de treinta años tuvo su comienzo en la dramaturgia, pero después se abrió hacia la narrativa a partir de una noticia de un concurso de cuentos para chicos: justo la obra que yo había estrenado recientemente incluía un cuento, me puse a trabajar sobre ese cuento y lo mandé. Recuerdo que el cuento estaba escrito con máquina de escribir, con lo cual mandé un texto lleno de tachaduras porque tenía poco tiempo y la máquina no tenía para corregir. Gané el cuarto premio, y ese premio también implicaba la publicación del cuento; de esto me enteré el día que fui a recibir el premio. Ver el cuento publicado fue una de esas sensaciones inolvidables. Eso me dio un vínculo con la editorial donde seguí publicando cuentos, luego comencé con las novelas y fui quedando con la actividad en los lados: la dramaturgia y la narrativa.

G. M. P.: Me imagino que esto último que comentás, el mundo de la narrativa, te abrió un espectro mucho más amplio en el tema de poder vivir, acá en Latinoamérica, del teatro o de la dramaturgia.

M. I. F.: Sí, no es fácil. Recién después de treinta años se puede decir que puedo vivir de eso, del teatro, de la narrativa, pero creo que eso nos pasa a todos, o sea, uno no vive nunca del teatro, vive de los talleres, de las clases que da, de un combo que arma que tiene que ver con el teatro, pero que no necesariamente es subirse a un escenario y actuar. En Argentina, en el interior, la mayor parte de la gente que hace teatro trabaja en cualquier otra cosa y hacen teatro, ensayan, a la noche, esta es la realidad más común.

G. M. P.: Me imagino que la escritura en vos ha ido evolucionando, ¿empezaste escribiendo para niños?

M. I. F.: Sí, por mi práctica docente empecé con ese público, eran chicos muy pequeños, pre-infantes de jardín. Mis escrituras primarias surgieron en ese contexto. Y por otro lado, en aquel entonces el teatro para niños era el teatro para niños y punto, no existía desglose de si era para tal edad u otra. Y lo primero que yo escribí para chicos más grandes, *Caidos del mapa*, fue justamente por eso,

porque quise probar como podría llegar a ser un teatro para preadolescentes, algo que no había, yo no conocía ninguna obra en ese sentido. Me lancé con esa obra, que luego se transformó en novela, luego en saga, y el año pasado pasó al cine, pero la intención fue aquella de escribir algo específico para un público específico, para jóvenes. Pero pienso que hoy día, si bien ahora existe un concepto de que hay un teatro para jóvenes, todavía no está muy arraigada la idea en Argentina, teatro para niños sigue siendo teatro para niños y todo entra de esa idea.

G. M. P.: Conociendo tu trayectoria, soy consciente y tengo presente que como dramaturga has tenido y tenés el objetivo central en el público de niños y jóvenes, alejándote bastante de lo que habitualmente pasa con las diferentes áreas de teatro donde los hacedores toman al teatro para niños como pasaje hacia el teatro para adultos. Esto me lleva a pensar que esta forma de transitar la dramaturgia te ha llevado a profundizar o generar una búsqueda dentro de esa área específica de teatro. ¿Cuáles han sido los mojonos o puntos destacados en estos años?

M. I. F.: A mí siempre me interesa investigar cuando escribo teatro y literatura, a veces en la literatura [la investigación] es más relativa porque las editoriales no están tan abiertas, pero con el teatro sí, cada obra es una pregunta, es querer meterme en algo de lo que no estoy segura, que nunca hice, la primera obra fue para niños chicos, y para la segunda o tercera se me había metido en la cabeza hacer algo para niños muy chiquititos, de dos y tres años, entonces armé una obra que tratara una temática y un lenguaje en el escenario que fueran comprensibles para niños de esas edades, en un momento en que todavía no se hablaba del teatro para bebés. Si los que hoy hacen teatro para bebés la vieran se morirían, porque no tenía las características que hoy se incorporan para ese tipo de teatro. En ese momento monté eso, como en otro momento lo de preadolescentes, y después comencé a trabajar con temas más comprometidos, como por ejemplo el divorcio; entonces cada obra tiene algo particular, cada una es una búsqueda en sí misma, no me gusta meterme en obras que no generen un desafío.

Para mí hay algo que es muy riesgoso, que es cuando uno hace las cosas de oficio. Después de muchos años uno adquiere un oficio, yo te puedo escribir una obra rápido, pero no me pasa nada a mí, no me satisface y lo siento como vacío, hueco. Pienso que quedarse asentado en el oficio es como morir en lo que uno hace.

G. M. P.: En estos años, ¿el vínculo con el espectador te ha ido modificando, exigiendo, te ha ido dando apreciaciones inesperadas que hayan influido en tu escritura?

M. I. F.: El vínculo ha sido cambiante porque el especta-

dor es cambiante, a mí me preocupa mucho poder llegar al espectador en el lenguaje que el espectador entiende, y obviamente los lenguajes van cambiando, los intereses no van cambiando, pero sí las formas, desde el público con el celular el mano, al público de hace años, es distinto, su capacidad de concentración, su capacidad de profundización son distintas, y entonces vuelvo al desafío, cómo llego, cómo los toco, cómo los movilizo, cómo los divierto, y al ver ese tipo de cosas me cuestiono sobre lo que yo estoy escribiendo, si es adecuado, o si me quedé años atrás, en una forma que ya no funciona. Por lo general llego al público, me da esa satisfacción, hay obras que los movilizan, que les llegan, es muy notorio cómo entran y cómo salen de la sala, entran con un estado de indiferencia y salen con una sonrisa brillante, eso ya es muy satisfactorio.

G. M. P.: Regresando un poco al origen, aquello de pasar por estudiar actuación para dedicarte a la dramaturgia, ¿qué puntos de aporte o valorización destacás en tu práctica?

M. I. F.: Yo parto siempre de que la dramaturgia está directamente relacionada con la materialización de la palabra, un dramaturgo no puede escribir ajeno al escenario, si piensa en escribir una creación literaria y que después el director se las arregle, que escriba narrativa, que le da mayores posibilidades y no tiene tantos límites. Creo que pensar la escritura desde el escenario facilita la interpretación de lo escrito, si uno no tiene presente lo que pasa en el escenario, es el director el que termina completando el sentido de la pieza, y probablemente sea un sentido totalmente diferente a lo que el escritor quiso escribir. Entonces, desde la dinámica de las escenas, el lenguaje del personaje, las situaciones, los estímulos y reacciones, hasta el punto de si un personaje tiene que cambiar un vestuario, yo tengo que resolverlo desde la dramaturgia.

G. M. P.: Tomando en cuenta que tus obras son realizadas por el grupo al que pertenecés, ¿cómo son los procesos de creación, sos una dramaturga presencial?

M. I. F.: Lo era hasta que me echaron (risas), no, no me echaron, pero sí en las primeras obras yo estaba presente todos los ensayos, y era un ida y vuelta permanentemente y me comencé a dar cuenta de que molestaba mucho, me di cuenta de que yo intentaba que se viera lo que yo había escrito e influenciaba mucho tanto al director como a los actores en ese sentido. Y me di cuenta de que era más rico que todo ese camino fuera libre, dando la posibilidad a la reinterpretación, que además siempre es muy enriquecedora, y al mismo tiempo no estar ajena al proceso, pero no ser parte del proceso de la puesta en escena. Pienso que eso también es un aprendizaje, cuando uno a la obra la termina de escribir y la entrega, la obra

tiene vida propia, no hay que seguir cuidándola de atrás todo el tiempo.

Al principio a mí me pasaba, sobre todo cuando otros grupos o directores querían hacer mis obras, que me ponía en una tesitura de pensar quién es que la va a hacer, y cómo la va a hacer, pero luego entendí que la obra cuando está terminada es del que la quiere hacer, y cada uno conoce al público para el cual la quiere hacer, con la forma que quiere y que puede hacerla, y la obra ya está, ya es pública, ya no tengo que seguirla, ya tiene su vida.

G. M. P.: Me imagino que es toda esta actividad y tu preocupación sobre el teatro para niños la que te ha ido involucrando con ASSITEJ, organismo del que desde hace varios años integras el Comité Ejecutivo en el cargo de Vicepresidente, ¿qué es ASSITEJ? ¿Cómo surge?

M. I. F.: ASSITEJ está por cumplir los cincuenta años, surge en la época de la Guerra Fría, y en ese contexto fue creada por cinco o seis países que tenían como pretensión, además del desarrollo del teatro para niños, que esta fuera una asociación de buen vínculo entre países que no lo tenían a nivel político. Estaban en ese origen Estados Unidos, Rusia, España, Francia y Alemania; entre esos países surgió y a partir de ahí comenzó a crecer y a incorporar más países y más continentes. En un comienzo se planteó como una red, en la que se buscaba que los grupos que estuvieran asociados establecieran redes de contactos para ir a festivales, para hacer talleres. Esto fue lo básico y el arranque, y así se fueron incorporando países, ahora hay 84 u 85 países de los cinco continentes integrando ASSITEJ, y esto que comenzó siendo una red comenzó a crear, sobre todo en los últimos tiempos, una conciencia de que no solo tenía que ser una red, sino que además tenía que generar proyectos.

G. M. P.: ¿Esa conciencia se va generando por un tema de necesidad o por el crecimiento que tuvo ASSITEJ?

M. I. F.: Yo creo que se va generando con el cambio de generaciones que se va dando dentro de ASSITEJ. Recambio de gente. Y creo que la incorporación de Latinoamérica tuvo mucho que ver, porque fue uno de los puntos con mucha insistencia. A nosotros, los latinoamericanos, una red no nos servía para nada porque no teníamos nada que intercambiar en aquel sentido, es decir, estamos llenos de necesidades y de actividad en teatro, necesitamos proyectos para que esto crezca y para conectarnos, pero no a través de «te invito a mi festival» sino de conectarnos a través de la acción concreta. Tuvo mucho que ver la incorporación de Latinoamérica, también la incorporación de África, con la que se inició un proyecto desde Suecia, un proyecto de entre tres y seis años de apoyo al teatro africano a partir del cual se desarrolló mucho el teatro para niños en África. Entonces,

esa nueva realidad, donde ya no era solo integrada por centros superpoderosos como los europeos, o Estados Unidos, esa apertura, me parece que hizo que se empezara a ver que las necesidades a lo mejor eran otras.

G. M. P.: ¿Y esa nueva realidad fue bien recibida por todas las partes? Me refiero a la comprensión real de esa nueva realidad que se daba en ASSITEJ.

M. I. F.: Sí, siento que hoy hay una absoluta conciencia de que eso es así, de hecho, el Comité Ejecutivo de ASSITEJ, que está integrado por 17 países distintos y que yo integro desde hace nueve años, en este último período trabajó siempre en grupos que se encargan de distintos ítems, y en este período ya creamos un grupo de trabajo en el cual se abordan los proyectos, nuestra función era generar, presentar y tratar de desarrollar proyectos, esto no existía.

Por ejemplo, Los Temas Tabú (2) es uno de los primeros que surgen de ahí, un proyecto interregional.

G. M. P.: Sin lugar a dudas esto que estás comentando fue un gran quiebre en el desarrollo de ASSITEJ. Con el fin de seguir conociendo sobre el organismo, ¿destacarías otros quiebres o detalles?

M. I. F.: Hay varios, uno es por ejemplo la creación de redes especializadas, la red de dramaturgos, la red de investigadores, la red de teatro para bebés, de teatro para discapacitados, todas generadas desde ASSITEJ. Son independientes, funcionan como miembros de ASSITEJ en este momento, como si fueran un centro nacional, y surgieron de una iniciativa de ASSITEJ. Con los investigadores, por ejemplo, hoy con los foros, publicaciones, encuentros, hay una parte del mundo discutiendo teóricamente y en relación con la práctica, incluso personas que no son teatristas, sino que son investigadores y críticos, sobre el teatro para niños. Eso es absolutamente nuevo.

Otro quiebre es la creación de una nueva categoría de miembros, que es el miembro individual, para la gente que en cuyo país no hay centro ASSITEJ, para incorporar a todos esos artistas que andan sueltos; otro son los proyectos para los jóvenes, que se llaman Next Generation, son para grupos de jóvenes, para pasantías, y que generó la incorporación de gente joven a la Asociación, gente de treinta años para mí muy valiosa dentro de la Asociación. Y últimamente otro quiebre es la clara conciencia dentro de ASSITEJ de que se necesitan, para poder llevar adelante los proyectos, fondos propios, o la opción de ser subsidiado por alguien. Es un punto que se encuentra en trámite, se están comenzando a buscar soluciones para ese punto, por ejemplo registrar a la Asociación a nivel legal, es una asociación internacional que no está registrada en ningún lado, por lo cual no tenía acceso

a ningún tipo de programa. Esto ya se ha comenzado, pero claro, todo es muy lento, es lo que tienen estas asociaciones tan grandes. Pero ya está avanzado y este año se pudo dar la primera ayuda económica a las pasantías, muy poco, pero es la primera vez que ASSITEJ Internacional provee ayuda económica a alguien que lo necesita. Eso es un cambio de mentalidad grande. Que sin lugar a dudas va a ir aportando en el hecho de ir emparejando o equilibrando las posibilidades de unos y de otros, ya que mientras que en unos países, como los europeos, las subvenciones son muy importantes, acá en América del Sur son insignificantes, y esto puede ir colaborando en que países como los nuestros se queden afuera de acciones. Y no por una cosa de asistencialismo sino realmente de cubrir necesidades para que la comunicación sea posible, si no seguimos en continentes separados. Dentro de esta misma línea, otro elemento bastante nuevo es que cada Congreso General, que se realiza cada tres años, donde se hacen las elecciones para la nueva integración del Comité y donde se establece el plan de los próximos tres años, se hace junto con un festival que organiza el país anfitrión, y hoy ya está muy claro que en ese festival tiene que estar representado el teatro de todo el mundo. Está establecido que el criterio es invitar a ese festival la calidad más alta de teatro de cada una de las regiones, ya que las regiones no son comparables, ni estéticamente, ni en cuanto a contenidos. Obviamente esto es algo a lo cual se ha llegado luego de discusiones, donde se discutía si había que tener en cuenta la diversidad o la calidad.

G. M. P.: Hoy estás llegando al final de tu participación en el Comité, y sabemos que no tenés intención de presentarte nuevamente como candidata, ¿sentís que hay un debe en estos nueve años?

M. I. F.: Yo creo que las cosas están bien encaminadas en este momento, creo que el debe es la situación económica, que ASSITEJ Internacional no tenga fondos para apoyar proyectos, es un tema que no está resuelto, pero está claro que se tiene que resolver, y eso es muy importante. Y para mí hay un debe muy grande, que no es con ASSITEJ mismo, sino que es con los países y centros latinoamericanos, después de mucho trabajo yo no siento una respuesta activa de los países de Latinoamérica ni de los artistas de Latinoamérica para participar, comprometerse, opinar. Sigo insistiendo en que en general en los países latinoamericanos, incluida Argentina, la gente está muy metida en lo suyo propio. Por las condiciones en que trabajamos, porque todo es muy dificultoso, porque cuesta mucho pensar en los demás cuando uno no pudo resolver lo de uno o su grupo, y es comprensible, pero a mí me hubiera gustado irme de ASSITEJ con un montón de centros latinoamericanos funcionando juntos y bien,

pobres como hemos sido siempre, pero activos. Y eso siento que no se consiguió.

G. M. P.: En esto último que mencionás, de la no respuesta de los artistas latinoamericanos, ¿pensás que puede estar influyendo la realidad de los centros ASSITEJ latinoamericanos, donde muchas veces pasa que los referentes locales no promueven o generan una vida activa en los centros de cada país?

M. I. F.: Sí, hay dos cosas ahí, yo recuerdo que cuando iniciamos el proyecto de Taller Temas Tabú, en el 2008, mi visión era claramente que solamente podíamos interesar a la gente a estar comunicada o asociada a ASSITEJ si realizábamos actividades concretas, o sea, no reunirnos para hablar de qué era ASSITEJ, sino hacer algo que pudiera ser interesante y necesario. Y entonces creamos ese proyecto de Temas Tabú, una actividad interregional con los países nórdicos y latinoamericanos, y la verdad es que eso dio, y dio mucho, realmente nos pasó por arriba, yo nunca imaginé que fuera a llegar tan lejos, y es absolutamente cierto que todos los que participamos seguimos conectados profesional y afectivamente, eso produjo algo entre nosotros de algún tipo de asociación no formal, y creo yo que este tiene que ser el accionar: la generación de proyectos que comuniquen a la gente o que le permita a la gente comunicarse, una vez que uno trabaja codo a codo con otro ese otro ya deja de ser un desconocido, ya no se necesitan teorías de cómo asociarse, ni políticas, ni nada, es una cuestión de vínculo personal. Y creo que ese es el camino, pero claro, cuando los representantes de cada país no generan proyectos, obviamente la gente se desinteresa, porque no tienen nada que hacer. Me parece también que en Latinoamérica estamos descreídos y no tenemos el hábito de la asociación, siento que no sabemos trabajar así, por lo menos en Argentina es bastante así.

G. M. P.: En pocos meses se realiza un nuevo Congreso de ASSITEJ, donde se realizarán las elecciones, ¿cómo se manejan las elecciones, tiene que haber dentro del Comité un representante latinoamericano?

M. I. F.: No dice en ningún lado que tiene que haber, pero sí hay una conciencia que ninguna región o continente se tiene que quedar afuera, en general están representadas todas las regiones. Latinoamérica es medio rara a su vez porque es muy grande, y de hecho lo más que se ha tenido son dos representantes latinoamericanos, con 25 países, y hay ocho representantes europeos. Pero esto no tiene que ver con que nos excluyan del Comité, sino con el hecho de que nosotros no nos presentamos, no hay participación, no hay candidatos.

G. M. P.: Y en caso de tener representantes latinoamericanos, ¿qué elementos debería tener o tomar en cuenta

el representante latinoamericano dentro de ASSITEJ?

M. I. F.: El primer elemento es ganas. Es una tarea no rentada, exige al principio una tarea de cada uno, eso depende de cada uno, de cuánto quiera o no contribuir o dedicar a esa actividad. Y pienso que debería tener genuinamente un interés por el desarrollo del teatro para niños. Del país propio, de la región, tiene que haber ganas de hacer crecer el teatro, me parece que es eso. Hay una sola condición y es que tiene que hablar inglés, porque de otra forma sería imposible trabajar los 17 países juntos.

G. M. P.: ¿Pensás que sería necesario que Latinoamérica mantuviera una acción más regional?

M. I. F.: Primero, es difícil, y segundo, creo que es una cuestión económica, hace unos años, por el 2005, en un congreso nos encontramos los iberoamericanos y generamos la Red Iberoamericana, desde la cual nos planteamos varios proyectos, y muchos se fueron desarrollando, bibliotecas, Patio de Recreo, Foro de Investigadores y otros. La propuesta de España era que nos viéramos una vez por año en el Festival de Cádiz, pero luego vino la crisis en España y no se pudo seguir haciendo, porque ningún país podía pagar la ida, y fue quedando por ahí, y entonces nos limitamos a esta forma de que en cada lugar donde nos encontrábamos muchos, nos juntamos y hablamos sobre lo que nos pasa o por e-mail con participaciones individuales. Pero yo soy una convencida de que nosotros tenemos que fortalecer nuestra Red Iberoamericana porque tiene características muy particulares.

G. M. P.: ¿Cómo definís la situación o realidad de ASSITEJ Argentina?

M. I. F.: Difícil, por dos cosas: somos pocos, con mucha gente interesada alrededor que participa de lo que nosotros proponemos, eventos, talleres, que reciben información, esto hay mucho, pero gente trabajando no hay tanta, somos pocos. Y el problema no es que seamos pocos, el problema es que no hay recambio de la gente y sería muy interesante que lo hubiera. A mí me preocupa mucho el tema del recambio de la gente, eso por un lado. Y también es difícil porque el gobierno Argentino, no solo este sino todos los que he conocido, no apoya la cultura en general, el teatro, y mucho menos el teatro para niños. Entonces no nos permiten exportar ni importar teatro, por ejemplo, ATINA ahora tiene una invitación de Japón, del Festival más importante de Japón, Kijimuna Festa, ellos decidieron hacer Argentina Focus, invitar cuatro espectáculos argentinos, hecho que surge a partir de una visita que tuvimos del director del Festival a Buenos Aires en el contexto de una reunión de Comité Ejecutivo de ASSITEJ, donde organizamos para todos

los participantes del Comité instancias de apreciación de propuestas Argentinas, y lo que nos está pasando es que no sabemos si se va a poder concretar porque no recibimos ningún apoyo para los pasajes. Y yo considero que es una oportunidad increíble, no solo para las compañías que puedan ir, sino para el país, porque se muestran espectáculos haciendo foco en nuestro país, es la primera vez que se hace foco en un país en particular, está lleno de programadores y seguramente se podrán llevar estos espectáculos a otros lados, y solo se necesita un poco de apoyo gubernamental para que se paguen los pasajes, nada más. Y esa es la situación donde uno no pide más dinero, en este caso el dinero hace al objetivo.

G. M. P.: Esto último que mencionás, ausencia de apoyos, y yo le sumaría ausencia de la integración de las artes escénicas en las políticas culturales de la región, parece un tema recurrente, ¿por qué pensás que se da eso?

M. I. F.: Porque no lucen. Es una teoría personal, pero me parece que los políticos ponen plata en lo que les luce, si hacen una estatua, se ve, si hacen un festival de tango se ve, el teatro independiente para niños no se ve, no se ve o no lo ven ellos, porque la cantidad de dinero, puestos de trabajo y movimiento de dinero que genera el teatro para niños en Argentina es muy grande, pero no da «chapa» el teatro para niños, como no nos da «chapa» a nosotros mismos, casi con vergüenza tenemos que decir hacemos teatro para niños y los que hacen teatro para adultos te miran por arriba del hombro, esto sigue siendo una realidad. Y me parece que los políticos están en la misma situación.

Justo en el correr de estos meses nos llegó una carta a la Asociación ATINA del Ministerio de Educación donde nos cuentan que todos los ministros de educación de América se han reunido y han decidido generar un programa de teatro para niños en las escuelas, y eran páginas y páginas explicando lo importante que era el teatro para niños en las escuelas, y entonces van a invertir mucho dinero en la formación de los maestros, y nos piden a ATINA un listado de dramaturgos para niños de toda la Argentina, lo cual me llama la atención y me hace pensar: estos señores tan sabihondos ¿No saben que hay un movimiento de grupos de teatro que hacen funciones, que van a las escuelas, que tienen conocimiento de los niños y que vienen trabajando desde hace años, no lo saben? No lo saben. La verdad es que no están informados ni siquiera de lo que venimos haciendo.

G. M. P.: Y ustedes desde ATINA, ¿se han planteado o cuestionado qué se puede hacer para cambiar esta realidad?

M. I. F.: Hemos presentado proyectos en el Instituto Nacional del Teatro, proyecto de montaje en tutoría, pro-

yecto de Biblioteca, pero no hemos tenido respuesta, porque la verdad es que al Instituto tampoco le interesa el teatro para niños. Esa realidad lo hace muy difícil, pero igual logramos hacer las cosas y desarrollar proyectos.

Una realidad, para mí, de toda la región, y de muchas otras regiones, no Europa obviamente, pero a África le cuesta, no a todos los países de África, pero a muchos, lo que ocurre por ahí es que por ser África algunos reciben subsidio europeo para proyectos. En Asia la vienen remando, en India la situación es bastante parecida a la nuestra, pero lo que yo siento es que en esos lugares, mal que bien, los gobiernos apoyan de alguna manera. Y también ciertas instituciones internacionales que apoyan en esos países pero acá no, por ejemplo, el Instituto Goethe, que apoyó muy bien la realización del Comité Ejecutivo en el contexto de un festival en India, y acá no.

G. M. P.: ¿Considerás que esta ausencia de apoyo que se da a nivel regional, o en toda Latinoamérica, incide en la poca proyección a nivel internacional de propuestas, grupos, hacedores del medio latinoamericano de las artes escénicas para público infantil y juvenil? ¿Existe un conocimiento a nivel internacional de las búsquedas propias de nuestra región?

M. I. F.: Son absolutamente desconocidas. Y no es porque no haya un espacio para ellas, es porque no hay, no están, ni siquiera las tienen en cuenta. No es que las ven y no les gustan, no las han visto.

Y esto se da por tema de los dos lados. Si alguien de un festival te invita y quieren que vayas, pero desde tu país no te apoyan, con los pasajes por ejemplo, entonces se comienza a producir como un desgaste, o sea, si no se tiene la obligación de invitarlos se cubren los espacios con otros países y otras propuestas donde estos temas de apoyos son más facilitadores. Y, por otro lado, hay un doble mensaje para nosotros mismos, «no, para qué nos vamos a presentar si después no vamos a poder ir».

G. M. P.: ¿Y cuáles subrayarías hoy como experiencias destacadas a nivel regional?

M. I. F.: Para mí, nosotros en la región todavía estamos muy pegados a lo que yo considero teatro muy viejo, y no viejo porque sea viejo, sino porque es muy repetitivo, como que hay poca cosa nueva que vayamos descubriendo, como que son fórmulas ya conocidas, ya transitadas, muchas veces, por ejemplo, no podemos salir de la adaptación del cuento clásico, estilo Disney, mejor hechas, peor hechas, estamos muy atrapados en determinadas estéticas y en determinados contenidos, y en determinados estilos de actuación, eso a nivel general. Pero por suerte existen experiencias que le buscan una vuelta nueva desde cualquiera de esos ángulos. Creo que pocos, pero hay gente o grupos que logran eso, por ejemplo el grupo

chileno de Teatro La Factoría con una versión libre de *Yo no quiero ser el Che Guevara* de Gabriel Fernández Chapo. (Dramaturgia y puesta en escena dentro del proyecto Patios del Recreo) lograron algo increíble, maravilloso, sencillo, simple, fuerte, con teatro físico, y realmente me sorprendió, cómo habían sacado todo aquello partiendo de unos textos. Recuerdo otra propuesta en México sobre el suicidio *Inmolación* de Enrique Olmos de Ita, el mismo autor de *No tocar*, y también he visto muchas cosas buenas en Brasil. También recuerdo, pero ya hace un tiempo, el grupo El Chichón, de Venezuela. Hay grupos trabajando muy bien en Argentina, tanto experimentados como jóvenes artistas. Yo creo que aparecen estos hitos, estas compañías que deciden arriesgarse en otro lenguaje, pero la gran mayoría sigue con lo que comentaba, un poco reiterativo.

G. M. P.: Y en la no proyección o en la mediana proyección de estas experiencias que comentás o de las artes escénicas latinoamericanas, ¿pensás que influye de alguna forma que muchas no tengan tanta continuidad en el tiempo?

M. I. F.: Sí, muchas veces se da. Y también, volviendo al lo que decíamos al principio, ¿dónde se aprende? Porque si mañana viene alguien que acaba de terminar una escuela de arte dramático y quiere hacer teatro para niños, y... va a volver a caer en los estereotipos del teatro para niños. Y algún día, con suerte, se va a dar cuenta de que no es por ahí, pero no tiene ninguna opción de aprendizaje o de acceder a nuevas experiencias, a contactos con otras búsquedas. Y no es que en el resto del mundo se dé una formación específica en teatro para niños, pero sí hay más talleres, seminarios, foros, o exposición de una diversidad de propuestas.

G. M. P.: En ese punto de lo formativo, sin lugar a dudas, desde ASSITEJ y desde los proyectos impulsados desde Latinoamérica se destaca el Taller de Temas Tabú, ¿qué proyección le ves a esa experiencia?

M. I. F.: A mí me parece, y quizás sea una irreverencia lo que voy a decir, que lo menos importante en los Talleres Temas Tabú fueron o son los temas tabú, me parece que lo importante de esos talleres es la estructura, por supuesto que se debe tener un punto conflictivo, en este caso los tabúes, pero esa estructura de juntar gente que venga de países muy diversos y de culturas muy diversas también genera una movilización muy interesante en lo personal y en lo artístico de todos más allá de lo tabú. El tabú es el valor agregado, que también moviliza a esto de ir cambiando el contenido del teatro para niños.

Entonces, mi expectativa es, en principio, que se reproduzca y comience a crecer solo y a partir de nuevos lugares. En este momento estoy proponiendo que se realice

una instancia en el 2014 en Córdoba, Argentina, con gente que ya haya hecho y participado en instancias de taller tabú, sin coordinador externo, para ver cómo cada una de esas personas que participó antes puede iniciar el propio proceso, ya no solo como participante de un taller sino como generadores de una situación nueva, para que el crecimiento pueda ser más exponencial. Y por otro lado existe la intención, para el 2015, de incorporar nuevas culturas, se está proyectando otra instancia en Brasil donde se incluiría a Japón.

(1)Entrevista realizada a la dramaturga María Inés Falconi, en la ciudad de Buenos Aires, el día 23 de marzo de 2014.

(2)Los «Talleres sobre los temas tabú», es un proyecto que surge en 2007 a partir del trabajo que Katriina Metsälampi y María Inés Falconi desarrollaron dentro del Comité Ejecutivo de ASSITEJ del que formaban parte en representación de Finlandia y Argentina respectivamente.

Enredanza 7ª Edición
Encuentro de Escuelas y Grupos Comunitarios
Foto: Flor Antía



Entrevista a María Inés Falconi⁽¹⁾

Gabriel Macció Pastorini

Eu sou dramaturga há trinta anos. Esta profissão entrou na minha vida um pouco casualmente, como eu acho que surge quase tudo para aqueles que se dedicam às artes para crianças, seja literatura, o teatro, seja na direção ou na interpretação ... Não se toma uma decisão prévia para se dedicar a esse ramo da arte. Não acontece de você terminar o secundário e dizer: "Eu quero me dedicar ao teatro para crianças", é algo que a vida vai colocando na sua frente e, evidentemente, há algo em você que atrai isso e, então você começa a se aprofundar nessa linha.

Para mim chegou da seguinte maneira: eu era professora de jardim da infância; comecei por uma situação casual, ter que montar uma festa de fim de ano. A proposta foi que as professoras interpretassem uma obra para as crianças assistirem. Eu era uma das atrizes e a obra era muito ruim, eu não gostei. Então, não segundo ano que continuamos com a proposta, decidi escrever e dirigir o trabalho, e não interpretar, e eu montei uma super-produção na escola com as professoras, incluindo as de música; compunham músicas para a proposta, tocavam instrumentos ... Foi tão fascinante para mim, havia tanta energia, era a primeira vez que fazia algo assim; claro que a obra também não era boa, devo reconhecer. Mas aí comecei a perceber que gostava de fazer isso, e a partir de então comecei a procurar onde poderia aprender, onde estudar sobre teatro para crianças, e percebi que, nesse momento, faz trinta anos, acontecia exatamente o que acontece agora: o fato de que não existia e ainda não existe onde estudar, não há nenhum lugar especializado em teatro para crianças, e muito menos na dramaturgia, nem na carreira de letras, nem de arte dramática, não existe. Então, diante da frustração de não ter onde aprender, comecei a buscar alguém que me lesse, para me dizer se o que eu escrevia estava bom ou ruim, porque realmente eu não fazia a menor ideia, e também não encontrei ninguém. Então pensei «se eu não posso estudar dramaturgia — que era o que realmente me havia conquistado— vou estudar interpretação, porque o que eu preciso saber é o que acontece com um ator em cima do palco, eu não posso escrever para o palco se não sei o que acontece em cima do palco», e então me pus a estudar interpretação e, a partir daí, veio minha vincu-

lação com o empreendimento da Universidade Popular de Belgrano, conheci Carlos de Urquiza, que propôs que eu escrevesse uma obra e, assim, começamos um vínculo ininterrupto durante trinta anos. Essa carreira de trinta anos começou na dramaturgia, mas depois se abriu para a narrativa, a partir da notícia de um concurso de contos para crianças: justo a obra que eu havia estreado recentemente incluía um conto, e me pus a trabalhar sobre esse conto e o enviei. Lembro que o conto estava escrito com máquina de escrever, por isso mandei um texto cheio de eliminações porque tinha pouco tempo e a máquina não tinha corretor. Fiquei em quarto lugar, e esse prêmio também implicava a publicação do conto; fiquei sabendo disso no dia em que fui receber o prêmio. Ver o conto publicado foi uma de esas sensações inesquecíveis. Isso me deu um vínculo com a editoria onde continuei publicando contos, depois comecei com os romances e fui ficando com a atividade nos dois lados: a dramaturgia e a narrativa.

G. M. P.: Imagino que seu último comentário, sobre o mundo da narrativa, te abriu um espectro muito mais amplo para a possibilidade de poder viver do teatro ou da dramaturgia aqui, na América Latina.

M. I. F.: Sim, não é fácil. Só depois de trinta anos se pode dizer que posso viver disso, do teatro, da narrativa, mas acho que isso acontece com todos, ou seja, a gente não vive nunca do teatro, vive das oficinas, das aulas que dá, de uma combinação que monta e tem a ver com o teatro, mas que não significa necessariamente subir num palco e representar. Na Argentina, no interior, a maioria das pessoas que faz teatro trabalha em qualquer outra coisa e faz teatro, ensaia à noite... esta é a realidade mais comum.

G. M. P.: Imagino que a sua escrita foi evoluindo. Você começou escrevendo para crianças?

M. I. F.: Sim, por causa da minha prática docente comecei com esse público, eram crianças muito pequenas, da etapa prévia ao jardim da infância. Meus primeiros escritos surgiram nesse contexto. E por outro lado, naquele tempo o teatro para crianças era teatro para crianças e ponto, não existia separação por faixa etária. E o primeiro texto que escrevi para crianças maiores, Caídos del

mapa, foi justamente por isso, porque quis experimentar como poderia chegar a ser um teatro para pré-adolescentes, algo que não existia, eu não conhecia nenhuma obra nesse sentido. Me lancei com essa obra, que depois se transformou em romance, depois em saga e, no ano passado, chegou ao cinema, mas a intenção foi aquela de escrever algo específico para um público específico, para jovens. Mas acho que hoje em dia, se bem que agora existe um conceito de que existe um teatro para jovens, ainda não está muito arraigada a ideia na Argentina, teatro para crianças continua sendo teatro para crianças e tudo entra nessa ideia.

G. M. P.: Conhecendo sua trajetória, tenho consciência de que, como dramaturga, você teve e tem como objetivo central o público de crianças e jovens, afastando-se bastante do que habitualmente acontece com as diferentes áreas do teatro, onde fazedores consideram o teatro para crianças como passagem para o teatro para adultos. Isto me leva a pensar que esta forma de transitar pela dramaturgia levou você a aprofundar ou a gerar uma busca dentro dessa área específica de teatro. Quais foram os pontos altos desses anos?

M. I. F.: Eu sempre estive interessada em pesquisar quando escrevo teatro e literatura; às vezes, na literatura [a pesquisa] é mais relativa porque as editoras não estão tão abertas, mas com o teatro si, cada obra é uma pergunta, é querer mergulhar em algo de que eu não tenho certeza, que nunca fiz, a primeira obra foi para crianças pequenas e para a segunda ou terceira eu tinha metido na cabeça fazer algo para crianças bem pequenas, de dois e três anos, então montei uma obra que tratasse de uma temática e uma linguagem no palco que fossem compreensíveis para crianças dessas idades, em um momento em que ainda não se falava de teatro para bebês. Se as pessoas que hoje fazem teatro para bebês a vissem morreriam, porque não tinha as características que hoje são incorporadas nesse tipo de teatro. Nesse momento montei isso, como em outro momento montei a obra para pré-adolescentes, e depois comecei a trabalhar com temas mais comprometidos, como por exemplo o divórcio; então cada obra tem algo particular, cada uma é uma busca em si mesma. Não gosto de me envolver com obras que não representem um desafio.

Para mim existe uma coisa que é muito arriscada, que é quando a gente faz as coisas pela prática. Depois de muitos anos, a gente adquire prática; eu posso escrever uma obra rápido, mas não me acontece nada, não me satisfaz e eu sinto um vazio. Acho que ficar acomodado numa prática é como morrer no que se faz.

G. M. P.: Nestes anos, o vínculo com o espectador foi te modificando, exigido mais de você, dando avaliações in-

esperadas que tenham influenciado sua escritura?

M. I. F.: O vínculo está sujeito a mudanças porque o espectador é sujeito a mudanças. O que me preocupa é poder chegar ao espectador numa linguagem que o espectador entenda e, obviamente as linguagens vão mudando, os interesses não vão mudando, mas as formas sim. Do público com o celular na mão ao público de anos atrás, é diferente, sua capacidade de concentração, sua capacidade de aprofundamento são diferentes, e então volto ao desafio, como chego, como os atinjo, como os mobilizo, como os divirto, e ao ver esse tipo de coisas me questiono sobre o que eu estou escrevendo, se é adequado, ou se parei no tempo, em uma forma que já não funciona. Em geral chego ao público, tenho essa satisfação, há obras que nos mobilizam, que chegam a eles, é muito notório como entram e como saem da sala, entram com um estado de indiferença e saem com um sorriso brilhante, isso já é muito satisfatório.

G. M. P.: Voltando um pouco à origem, aquilo de passar por estudar interpretação para poder se dedicar à dramaturgia: como isso contribuiu para a sua prática?

M. I. F.: Eu parto sempre do princípio de que a dramaturgia está diretamente relacionada à materialização da palavra, o dramaturgo não pode escrever alheio ao palco. Se ele pensa em escrever uma criação literária e depois o diretor que se vire, que escreva narrativa, que lhe dá mais possibilidades e não tem tantos limites. Creio que pensar a escritura a partir do palco facilita a interpretação do que foi escrito. Se você não tem em mente o que acontece no palco é o diretor que termina completando o sentido da peça, e provavelmente seja um sentido totalmente diferente do que o escritor quis escrever. Então, do ponto de vista da dinâmica das cenas, a linguagem do personagem, as situações, os estímulos e reações, até o ponto de se um personagem tem que trocar de figurino, eu tenho que resolver a partir da dramaturgia.

G. M. P.: Levando em conta que suas obras são realizadas pelo grupo ao que você pertence, como são os processos de criação? Você é uma dramaturga presencial?

M. I. F.: Eu era até que me demitiram (risos), não, não me demitiram, mas se nas primeiras obras eu estava presente em todos os ensaios, e era uma ida e volta permanentemente, comecei a perceber que me incomodava muito, percebi que o que eu tentava fazer com que se visse o que eu tinha escrito e influenciava muito tanto o diretor como os atores, nesse sentido. E percebi que era mais rico que todo esse caminho fosse livre, abrindo a possibilidade para a reinterpretação, que ademais sempre é muito enriquecedora, e ao mesmo tempo não estar alheia ao processo, mas não ser parte do processo de encenação. Penso que isso também é uma aprendizagem,

quando a gente termina de escrever a obra e a entrega, a obra ganha vida própria, não se deve que continuar tomando conta dela o tempo todo.

No começo me acontecia isso, principalmente quando outros grupos ou diretores queriam fazer minhas obras, que me colocava na posição de pensar quem é que vai fazer e como vai fazer, mas depois entendi que a obra quando está terminada é de quem quiser fazê-la, e cada um conhece o público para o qual a quer fazer, com a forma que quiser e que puder fazer, e a obra já está pronta, já é pública, já não tenho que acompanhá-la: ela tem vida própria.

G. M. P.: Eu imagino que foi por toda esta atividade e sua preocupação com o teatro para crianças que foi fazendo com que você se envolvesse com a ASSITEJ, organismo em que você ocupa o cargo de Vice-presidente do Comitê Executivo há vários anos. O que é e como surgiu a ASSITEJ?

M. I. F.: A ASSITEJ está para completar cinquenta anos. Surge na época da Guerra Fria, e nesse contexto foi criada por cinco ou seis países que tinham como pretensão, além do desenvolvimento do teatro para crianças, que esta fosse uma associação de bom vínculo entre países que não tinham contato em nível político. Estavam nessa origem Estados Unidos, Rússia, Espanha, França e Alemanha; entre esses países surgiu e a partir daí começou a crescer e a incorporar mais países e mais continentes. No começo foi pensada como uma rede na qual se procurava fazer com que os grupos associados estabelecessem redes de contato para ir a festivais, para fazer oficinas. Isto foi o básico e o começo, e assim foram incorporando países, agora há 84 ou 85 países dos cinco continentes integrando a ASSITEJ, e isto que começou sendo uma rede começou a criar, sobretudo nos últimos tempos, uma consciência de que não só tinha que ser uma rede, mas além disso tinha que gerar projetos.

G. M. P.: Essa consciência vai sendo gerada por necessidade ou pelo crescimento da ASSITEJ?

M. I. F.: Eu acho que vai sendo gerada com a mudança de gerações que vai ocorrendo dentro da ASSITEJ. Mudança de gente. Acho que a entrada da América Latina teve muito que a ver com isso, porque foi um dos pontos em que se insistia muito. Para nós, os latino-americanos, uma rede não nos servia para nada porque não tínhamos nada para trocar naquele sentido, ou seja, estamos cheios de necessidades e de atividade em teatro, necessitamos de projectos para que isto possa crescer e para nos conectarmos, mas não através de «te convido para o meu festival» mas de nos conectarmos através da ação concreta. O ingresso da América Latina teve muito a ver com isso, assim como a entrada da África, com quem foi iniciado

um projeto a partir da Suécia, um projeto de entre três e seis anos de apoio ao teatro africano a partir do qual o teatro para crianças na África se desenvolveu muito. Então, essa nova realidade, onde já não era só integrada por centros superpoderosos como os europeus ou os Estados Unidos, essa abertura parece ter feito com que se começasse a ver que talvez as necessidades fossem outras. G. M. P.: E essa nova realidade foi bem recebida? Me refiro à compreensão real dessa nova realidade que se dava na ASSITEJ.

M. I. F.: Sim, sinto que hoje existe uma absoluta consciência de que isso é assim, de fato, o Comitê Executivo da ASSITEJ, que é integrado por 17 países distintos e que eu integro há nove anos, neste último período trabalhou sempre em grupos que se encarregam de diferentes itens, e neste período já criamos um grupo de trabalho no qual se abordam os projetos, nossa função era gerar, apresentar e tentar desenvolver projetos, isto não existia. Por exemplo, Los Temas Tabú (2) é um dos primeiros que surgem daí, um projeto interregional.

G. M. P.: Sem dúvida isto que que você está comentando foi uma grande quebra no desenvolvimento da ASSITEJ. A fim de seguir informando sobre o organismo, você destacaria outras quebras ou detalhes?

M. I. F.: Há vários, um deles, por exemplo, foi a criação de redes especializadas, a rede de dramaturgos, a rede de pesquisadores, a rede de teatro para bebês, de teatro para deficientes, todas geradas pela ASSITEJ. São independentes, funcionam como membros da ASSITEJ neste momento, como se fossem um centro nacional, e surgiram de uma iniciativa da ASSITEJ. Com os pesquisadores, por exemplo, hoje com os fóruns, publicações, encontros, há uma parte do mundo discutindo teoricamente e em relação com a prática, inclusive pessoas que não são do teatro, mas que são pesquisadores e críticos, sobre o teatro para crianças. Isso é absolutamente novo. Outra quebra foi a criação de uma nova categoria de membros, que é o membro individual, para as pessoas em cujo país não há centros da ASSITEJ, para incorporar todos esses artistas que andam espalhados; outro são os projetos para os jovens, que se chamam Next Generation, são para grupos de jovens, para estágios, e que gerou a incorporação de gente jovem na Associação, gente de trinta anos para mim muito valiosa dentro da Associação. E ultimamente outra quebra é a clara consciência dentro da ASSITEJ de que é necessário, para poder levar adiante os projetos, fundos próprios, ou a opção de ser subsidiado por alguém. É um ponto que se encontra tramitando, estão começando a buscar soluções para esse ponto, por exemplo registrar a Associação, porque é uma associação internacional que não está registrada

em lugar nenhum e, por isso, não tinha acesso a nenhum tipo de programa. Isto já começou mas, claro, tudo é muito lento; é um dos problemas de associações tão grandes. Mas já há avanços e neste ano foi dada a primeira ajuda econômica para os estúdios, muito pouco, mas é a primeira vez que a ASSITEJ Internacional fornece ajuda econômica a alguém que precisa. Isso é uma mudança de mentalidade muito grande que, sem dúvida, vai contribuindo para equilibrar as possibilidades de uns e de outros, já que enquanto em alguns países, como os europeus, as subvenções são muito importantes, aqui na América do Sul são insignificantes, e isto pode colaborar para que países como os nossos fiquem fora de ações. E não por uma coisa de assistencialismo, mas realmente de cobrir necessidades para que comunicação seja possível, se não seguimos em continentes separados. Dentro desta mesma linha, outro elemento bastante novo é que cada Congresso Geral, que se realiza a cada três anos, onde são feitas as eleições para os novos integrantes do Comitê e onde se estabelece o plano dos próximos três anos, se realiza junto com um festival organizado pelo país anfitrião, e hoje já está muito claro que neste festival o teatro do mundo inteiro tem que estar representado. Foi estabelecido que o critério é convidar para este festival a qualidade mais alta de teatro de cada uma das regiões, já que as regiões não são comparáveis, nem esteticamente, nem quanto a conteúdos. Obviamente, isto é algo ao qual chegamos depois de discussões, onde se debatia se devíamos levar em conta a diversidade ou a qualidade.

G. M. P.: Hoje você está chegando ao final da sua participação no Comitê, e sabemos que não tem intenção de se candidatar novamente. Como avalia esses nove anos?

M. I. F.: Eu acredito que as coisas estão bem encaminhadas neste momento, acho que o aspecto negativo é a situação econômica. O fato de a ASSITEJ Internacional não ter fundos para apoiar projetos é um assunto que não está resolvido, mas está claro que tem que ser resolvido, pois é uma questão muito importante.

E para mim há uma dívida muito grande, que não é com a ASSITEJ mesmo, mas com os países e centros latino-americanos, depois de muito trabalho eu não sinto uma resposta ativa dos países da América Latina nem dos artistas latino-americanos para participar, comprometer-se, opinar. Sigo insistindo em que, em geral nos países latino-americanos, incluindo a Argentina, as pessoas estão muito envolvidas com suas próprias coisas. Pelas condições em que trabalhamos, porque todo é muito difícil, porque custa muito pensar nos demais quando você não pôde resolver os seus próprios assuntos ou o de seu grupo, e é compreensível, mas eu gostaria de sair da ASSITEJ com um montão de centros latino-america-

nos funcionando juntos e bem, pobres como sempre fomos, mas ativos. E isso sinto que não se conseguiu.

G. M. P.: Nesse último ponto que você menciona, da falta de resposta dos artistas latino-americanos, você acha que a realidade dos centros latino-americanos da ASSITEJ podem estar influenciando? Muitas vezes os atores locais não promovem ou não geram uma vida ativa nos centros de cada país. Isso poderia influir?

M. I. F.: Sim, há duas coisas aí, eu lembro que quando iniciamos o projeto de Oficinas de Temas Tabu, em 2008, minha visão era que somente poderíamos interessar as pessoas a se vincularem ou se associarem a ASSITEJ se realizássemos atividades concretas, ou seja, não nos reunirmos para explicar o que era a ASSITEJ, mas para fazer algo que pudesse ser interessante e necessário. E então criamos esse projeto de Temas Tabu, uma atividade interregional com os países nórdicos e latino-americanos, e a verdade é que isso se deu, e realmente nos atropelou: eu nunca imaginei que fosse chegar tão longe, e é absolutamente verdade que todos nós, que participamos, continuamos conectados profissional e afetivamente. Isso produziu algo entre nós, algum tipo de associação não formal, e acho que este deve ser o alvo: a geração de projetos que se comuniquem com as pessoas ou que permitam que as pessoas se comuniquem, uma vez que trabalhamos ombro a ombro com o outro, esse outro já deixa de ser um desconhecido, já não são necessárias teorias de como se associar, nem políticas nem nada, é uma questão de vínculo pessoal. Eu acho que o caminho é esse mas, claro, quando os representantes de cada país não geram projetos, obviamente as pessoas se desinteressam, porque não têm nada para. Também me parece que na América Latina estamos descrentes e não temos o hábito de nos associarmos. Sinto que não sabemos trabalhar assim, pelo menos na Argentina é bastante assim.

G. M. P.: Em poucos meses será realizado um novo Congresso da ASSITEJ, onde haverá eleições. Como as eleições são organizadas? Tem que haver, dentro do Comitê, um representante latino-americano?

M. I. F.: Em nenhum lugar se não diz que tem que haver, mas havendo uma consciência de que nenhuma região ou continente pode ficar de fora, em geral estão representadas todas as regiões. A América Latina é meio estranha porque é muito grande, e de fato o que mais tem havido são os representantes latino-americanos, com 25 países, e há 8 representantes europeus. Mas não tem que ver com que nos excluam do Comitê, mas sim com o fato de que nós não nos apresentamos, não existe participação, não há candidatos.

G. M. P.: E no caso de haver representantes latino-americanos, que elementos o representante latino-americano

dentro da ASSITEJ deveria ter ou levar em conta?

M. I. F.: O primeiro elemento é ter vontade. É uma tarefa não remunerada e depende de cada um, depende de quanto queira ou não contribuir ou dedicar a essa atividade. E penso que deveria haver um interesse genuíno pelo desenvolvimento do teatro para crianças. Do próprio país, da região, tem que haver vontade de fazer o teatro crescer, me parece que é isso. Há uma única condição: tem que falar inglês, porque, de outro modo, seria impossível os 17 países trabalharem juntos.

G. M. P.: Você considera que seria necessário que a América Latina mantivesse uma ação mais regional?

M. I. F.: Em primeiro lugar, é difícil e, em segundo, acho que é uma questão econômica. Há uns anos, por volta de 2005, em um congresso, nós, os ibero-americanos nos encontramos e formamos a Rede Ibero-americana, a partir da qual propusemos vários projetos, e muitos foram sendo desenvolvidos: bibliotecas, Pátio de Recreio, Fórum de Pesquisadores, entre outros. A proposta da Espanha era que nos víssemos uma vez por ano no Festival de Cádiz, mas depois veio a crise na Espanha não foi possível continuar fazendo, porque nenhum país podia pagar a ida, e foi ficando por aí, e então nos limitamos a este formato, de que em cada lugar onde nos encontramos muitos, nos reunimos e falamos sobre o que nos tem acontecido, ou por e-mail com participações individuais. Mas eu estou convencida de que nós temos que fortalecer nossa Rede Ibero-americana porque temos características muito particulares.

G. M. P.: Como você define a situação ou realidade da ASSITEJ Argentina?

M. I. F.: Difícil, por dois motivos: somos poucos, com muitas pessoas interessadas em volta que participam do que nós propomos, eventos, oficinas, que recebem informações, disto há muito, mas gente trabalhando não há tanto, somos poucos. E o problema não é que sejamos poucos, o problema é que não há renovação de pessoas e seria muito interessante que isso acontecesse. Eu me preocupo muito com o problema da renovação de pessoas, por um lado. E também é difícil porque o governo Argentino, não só este, mas todos os que eu conheci, não apóia, não apóia a cultura em geral, o teatro, e muito menos o teatro para crianças. Então não nos permitem exportar nem importar teatro, por exemplo, ATINA agora tem um convite do Japão, do Festival mais importante de Japão, Kijimuna Festa. Eles decidiram fazer o Argentina Focus, convidar quatro espetáculos argentinos, fato que surge a partir de uma visita que tivemos do diretor do Festival a Buenos Aires no contexto de uma reunião do Comitê Executivo da ASSITEJ, onde organizamos para todos os participantes do Comitê instâncias de

apreciação de propostas Argentinas, e o que está acontecendo é que não sabemos isso vai se concretizar porque não recebemos nenhum apoio para as passagens. E eu considero que é uma oportunidade incrível, não só para as companhias que possam ir, mas para o país, porque são mostrados espetáculos que focalizam nosso país, é a primeira vez que se focaliza um país em particular, está cheio de programadores e, com certeza, esses espetáculos poderão ser levados a outros lugares, e só se necessita de um pouco de apoio governamental para pagar essas passagens, só isso. E essa é a situação onde você não pede mais dinheiro, neste caso o dinheiro é o objetivo.

G. M. P.: A última coisa que você mencionou, ausência de apoio, e eu acrescentaria falta de integração das artes cênicas nas políticas culturais da região, parece um tema recorrente. Por que você acha que isso acontece?

M. I. F.: Porque não aparecem. É uma teoria pessoal, mas me parece que os políticos colocam dinheiro onde podem aparecer. Se fazem uma estátua, se vê, se fazem um festival de tango se vê. O teatro independente para crianças não se vê, não se vê ou eles não veem, porque a quantidade de dinheiro, postos de trabalho e movimento de dinheiro gerados pelo teatro para crianças na Argentina é muito grande, mas não dá «placa» o teatro para crianças, como não dá «placa» nem para nós mesmos, quase com vergonha temos que dizer que fazemos teatro para crianças e os que fazem teatro para adultos te olham por cima do ombro, isto continua sendo uma realidade. E me parece que os políticos estão na mesma situação.

Justo no decorrer desses meses a Associação ATINA recebeu uma carta do Ministério da Educação onde nos contam que todos os ministros da educação da América se reuniram e decidiram gerar um programa de teatro para crianças nas escolas, e eram páginas e páginas explicando a importância do teatro para crianças nas escolas, e então vão investir muito dinheiro na formação dos professores, e pedem que a ATINA mande uma lista de dramaturgos para crianças de toda a Argentina, o que me chama a atenção e me faz pensar: estes senhores tão sabidos não sabem que existe um movimento de grupos de teatro que fazem funções, que vão para as escolas, que têm conhecimento das crianças e que vêm trabalhando há anos, não sabem? Não sabem. A verdade é que não estão informados nem sequer do que viemos fazendo.

G. M. P.: E vocês, da ATINA, se questionam sobre o que pode ser feito para mudar essa realidade?

M. I. F.: Apresentamos projetos no Instituto Nacional do Teatro, projeto de montagem com monitoria, projeto de Biblioteca, mas não obtivemos resposta, porque a verdade é que o Instituto também não está interessado em teatro para crianças. Essa realidade torna tudo muito difícil.

Mesmo assim, conseguimos fazer as coisas e desenvolver projetos.

Uma realidade, para mim, de toda a região, e de muitas outras regiões, não para a Europa obviamente, mas para a África custa. Não para todos os países da África, mas para muitos, o que ocorre por lá é que, por ser África, alguns recebem subsídio europeu para projetos. Na Ásia estão remando, na Índia a situação é bastante parecida com a nossa, mas o que eu sinto é que nesses lugares, bem ou mal, os governos apóiam de alguma maneira. E também certas instituições internacionais que apóiam nesses países mas aqui não, por exemplo, o Instituto Goethe, que apoiou muito bem a realização de Comitê Executivo no contexto de um festival na Índia, e aqui não. G. M. P.: Você considera que esta ausência de apoio que se dá em nível regional, ou em toda a América Latina, incide na pouca projeção em nível internacional de propostas, grupos, fazedores do meio latino-americano das artes cênicas para público infantil e juvenil? Existe um conhecimento a nível internacional das buscas próprias da nossa região?

M. I. F.: São absolutamente desconhecidas. E não é porque não haja um espaço para elas, é porque não existem, nem sequer são levadas em conta. Não é que las veem e não gostam, é que não veem.

E isto se dá por um assunto dos dois lados. Se alguém de um festival te convida e querem que você vai, mas o seu país não te apóia com as passagens, por exemplo, então começa a haver um desgaste, ou seja, se não se tem a obrigação de convidá-los os espaços são ocupados por outros países e outras propostas onde estes problemas de apoio são menos complicados. E, por outro lado, há uma dupla mensagem para nós mesmos, «não, para que vamos nos apresentar se depois não vamos poder ir».

G. M. P.: E quais você citaria hoje como experiências destacadas em nível regional?

M. I. F.: Para mim, nós na região ainda estamos muito apegados ao que eu considero teatro muito velho, e não velho porque seja velho, mas sim porque é muito repetitivo. Há pouca coisa nova para descobrirmos, como que são fórmulas já conhecidas, já transitadas, muitas vezes, por exemplo, não podemos sair da adaptação do conto clássico, estilo Disney, melhor feitas, pior feitas, estamos muito presos a determinadas estéticas e a determinados conteúdos, a determinados estilos de interpretação, isso em geral. Mas por sorte existem experiências que procuram um novo olhar a partir de quaisquer desses ângulos. Creio que poucos, mas existe gente ou grupos que conseguem isso, por exemplo o grupo chileno de Teatro La Factoría com uma versão livre de Yo no quiero ser el Che Guevara de Gabriel Fernández Chapo. (Dramaturgia en-

cenada dentro do projeto Pátios de Recreio) conseguiram algo incrível, maravilhoso, simples, forte, com teatro físico, e realmente me surpreendeu como tiraram tudo aquilo partindo de uns textos. Lembro de outra proposta no México sobre o suicídio, Inmolación de Enrique Olmos de Ita, o mesmo autor de No tocar, e também vi muitas coisas boas no Brasil. Também me lembro, mas já faz um tempo, do grupo El Chichón, da Venezuela. Há grupos trabalhando muito bem na Argentina, tanto experimentados como jovens artistas. Eu creio que aparecem estes marcos, estas companhias que decidem se arriscar outra linguagem, mas a grande maioria continua com o que eu comentava, um pouco repetitivo.

G. M. P.: E sobre a falta de projeção ou a média projeção de estas experiências que você comenta, ou das artes cênicas latino-americanas: você pensa que o fato de algumas terem continuidade no tempo influencia?

M. I. F.: Sim, muitas vezes acontece. E também, voltando ao que dizíamos no começo: onde se aprende? Porque se amanhã vem alguém que acaba de terminar uma escola de arte dramática e quer fazer teatro para crianças, e... vai voltar a cair nos estereótipos do teatro para crianças. E algum dia, com sorte, vai perceber que não é por aí, mas não tem nenhuma opção de aprendizagem ou de ter acesso a novas experiências, a contatos com outras buscas. E não é que no resto do mundo se dê uma formação específica em teatro para crianças, mas há mais oficinas, seminários, fóruns, ou exposição de uma diversidade de propostas.

G. M. P.: Nesse ponto, sobre formação, sem dúvida, da ASSITEJ e dos projetos impulsionados a partir da América Latina, se destaca o Taller de Temas Tabú. Como você vê a projeção dessa experiência?

M. I. F.: Eu acho, e talvez o que vou dizer seja uma irreverência, que o menos importante nos Talleres Temas Tabú foram ou são os temas tabu, me parece que o importante dessas oficinas é a estrutura. Claro que se deve ter um ponto de conflito no caso dos tabus, mas essa estrutura de juntar gente que venha de países muito diversos e de culturas muito diversas também gera uma mobilização muito interessante no nível pessoal no artístico de todos, além do tabu. O tabu é o valor agregado, que também mobiliza isto de ir mudando o conteúdo do teatro para crianças.

Então, minha expectativa é, em princípio, que se reproduza e comece a crescer sozinho e a partir de novos lugares. Neste momento estou propondo que se realize uma instância em 2014 em Córdoba, Argentina, com gente que já tenha feito e participado de instâncias de oficinas tabu, sem coordenador externo, para ver como cada uma dessas pessoas que participou antes pode ini-

ciar o próprio processo, já não apenas como participante de uma oficina, mas como geradores de uma situação nova, para que o crescimento possa ser exponencial. Por outro lado existe a intenção, para 2015, de incorporar novas culturas. No Brasil está sendo projetando outra instância que incluiria o Japão.

(1)Entrevista com dramaturga María Inés Falconi, na cidade de Buenos Aires, no dia 23 de março de 2014.

(2)As «Oficinas sobre temas tabu», é um projeto surgido em 2007 a partir do trabalho que Katarina Metsälampi e María Inés Falconi desenvolveram dentro do Comitê Executivo da ASSITEJ, do qual faziam parte como representantes da Finlândia e da Argentina, respectivamente.

Espectáculo "Las Cucas" Dir. Florencia Delgado - Uruguay / Foto: Flor Antía



Interview María Inés Falconi ⁽¹⁾

Gabriel Macció Pastorini

I have been a playwright for thirty years. It's a profession that happened to emerge in my life. I think nearly everything happens by chance when you work in children's arts, whether it is literature, directing plays or acting... We do not make a definite decision to devote ourselves to this branch of the arts, it's not as if we finish high school and say, "I want to work in children's theatre." It is something that life puts in your way, and obviously there is something in it that attracts us, and so we begin to get drawn deeper into it. The way it came about for me was like this: I was a kindergarten teacher, and we had to organize an end-of-year party. The plan was for the teachers to act a play for the children to watch. I was one of the actresses, and the play was terrible, I didn't like it at all. So for the second year that the plan continued, I decided to write and direct the play, and not to act in it. I put on a superproduction at the school with the teachers and the music department, with musical instruments... It was fascinating doing this, I had so much energy; it was the first time I had done anything like it; of course, I must admit that the play was not very good. But that was when I began to realize how much I liked doing this, and after that I began to look for where I could learn about and study children's theatre. I realized then, thirty years ago, that exactly the same as nowadays, there was and is nowhere to learn about it, there is nowhere that specializes in children's theatre, much less in playwriting for children, or in literature, or in the dramatic arts. There are no courses. So faced with the frustration of having nowhere to study, I began to look for people to read my plays, to tell me whether what I wrote was good or bad, because I really had no idea, but I couldn't find anyone. So then I thought, "If I can't study theatre, which was my first love, I'll study acting, because what I need to know is what happens to an actor on the stage. I can't write for the stage unless I know what goes on on the stage." So I studied acting, and that led to my connection with the venture run by Universidad Popular de Belgrano (Popular University of Belgrano). I met Carlos de Urquiza, who asked me to write a play, and we began a partnership that has lasted for thirty uninterrupted years. This thirty-year career started with

playwriting, but then went on to include narrative writing, which started with the announcement of children's stories competition. As it happened, a play of mine that had recently been performed for the first time included a story. I got to work polishing that story and I submitted it. I remember that the typescript of that story was full of crossings-out because I was very short of time and my typewriter did not have an error correction mechanism. I won fourth prize, and the prize included publication of the story, which I discovered the day I went to receive the prize. To see the story in print was an unforgettable sensation. That put me in touch with the publishers, where I continued to publish my stories. Then I started writing novels, and I have continued to work in both drama and narrative ever since.

G. M. P.: I imagine that the world of narrative, which you have just mentioned, opened up a much broader spectrum for you than theatre or drama, in terms of being able to make a living here in Latin America.

M. I. F.: Yes, it isn't easy. It has taken me all of thirty years to be able to say I can make a living from theatre and narrative, but I think that is true for all of us. You can never make a living from drama, you have to do workshops and teach classes and have a combination of activities related to the theatre but not necessarily to do with getting up on the stage and acting. In Argentina, in the provinces, most people who do drama work at other jobs and do theatre and rehearse in the evenings. This is the most common situation.

G. M. P.: I imagine there has been an evolution in your writing. Did you start by writing for children?

M. I. F.: Yes, because I was a kindergarten teacher I started with an audience of very small preschool children. My initial writing came from this context. In those days children's theatre was not broken down by age, it was just children's theatre. And the first thing I wrote for older children, *Caídos del mapa* (Fallen Off the Map), was for precisely this reason: I wanted to try my hand at writing theatre for pre-teens, something that did not exist then; I didn't know of any suitable play for this group. So I launched into writing this play, which later turned into a novel, then a saga, and last year it was made into a film,

but my original intention was to write something specific for a specific audience, for young people. I think that nowadays, although the concept of theatre for young people does exist, the idea is still not very deeply rooted in Argentina: children's theatre remains children's theatre and they are all lumped together in that description.

G. M. P.: From your track record, I'm aware of the fact that as a playwright you have focused on audiences of children and young people, in contrast to what usually happens in different areas of theatre, where playwrights take children's theatre as a stepping stone to writing adult plays. This leads me to think that your experience in drama has led you to develop a deeper quest within this particular area of theatre. What would you say have been the milestones or salient points over the years?

M. I. F.: I'm always interested in researching my plays and literature. For literature, experimentation is less of an issue because publishers are less open to it, but in theatre it is. Every play poses a question, I am delving into something I am not sure of and that I have never done before. My first play was for small children, and after two or three plays I got the idea of doing something for very young children, aged two to three, so I wrote a play about themes and with a stage language that would be understandable to toddlers, at a time when theatre for infants had not yet been invented. If the people who do drama for infants nowadays were to see my efforts they would die laughing, because they weren't at all like what is now done in this kind of theatre. At that time I staged those plays, and at another time I wrote plays for pre-teens, and later on I started to work with more delicate issues, like divorce, for example. So every play is about something specific, each one represents a quest; I don't like to get involved in projects that do not pose a challenge.

What I think is very dangerous is to write as a matter of professional duty or obligation. After all these years, you acquire a professional skill; I can turn out a play quickly, but it may mean nothing to me, it may not be satisfying and I may feel it to be empty, hollow. I think that getting stuck in a rut in your profession is like dying to what you do.

G. M. P.: Over the years, has your relationship with your audience changed you, by making demands on you? Have there been unexpected appraisals that have influenced your writing?

M. I. F.: The relationship has experienced changes because the spectators have changed. I am concerned to reach spectators using language they understand, and obviously language changes over time; people's interests remain the same, but the forms change. Today's public

with cellphones in hand is different from the public of years ago, their concentration span and their ability to think in depth are different, and so I come back to the challenge of how to reach them, how to touch them, how to move them, how to entertain them. When I see these things I ask myself about what I am writing now, whether it is suitable, or whether I am stuck in outdated forms that no longer work. On the whole I do reach the audience, I receive that satisfaction, there are plays that move them and reach them, this is clear from how people look when they come into the theatre and when they leave it: they come in with an air of indifference and they leave with a brilliant smile, which in itself is a source of satisfaction.

G. M. P.: Going back to the beginning, you mentioned you first studied acting in order to devote yourself to playwriting. How would you say this has contributed to or enhanced your dramatic practice?

M. I. F.: My starting point is always that drama is directly related to the materialization of the word. A playwright cannot write detached from the stage. If someone is thinking of writing a literary creation, for the director to struggle with later on, it would be better for them to write narrative, which gives them greater scope and sets fewer limits. I believe thinking through the writing from the point of view of the stage performance makes interpreting what is written an easier task. When you do not take into account what is happening on the stage, it is the play's director who ends up completing the play's meaning, and this will probably be a completely different meaning to what the author wished to convey. Therefore everything, from the dynamic aspects of the scenes, the lines a character speaks, the situations, the stimuli and reactions, even whether a character has to change costume, has to be determined by me as the playwright from the dramatic point of view.

G. M. P.: Given that your plays are performed by the group to which you belong, do you as the playwright participate in the creative process of play production?

M. I. F.: I did until they threw me out! (laughter). No, they didn't throw me out; it is true that I never failed to attend a single rehearsal for the first few productions, and there was constant debate going on. I started to realize that I was very much in the way. I realized that I was trying to get everyone to see the play my way, and I was pushing both the director and the actors too hard. And I realized that it would be a richer process if avenues were left open to possible reinterpretation, which is always very enriching, while at the same time not distancing myself from the process, but not interfering with the staging of the play. I think this too is part of the learning process:

when you finish writing the play and hand it over, the play has a life of its own, you don't have to keep looking after it the whole time. At first, when other groups or directors wanted to perform one of my plays, I used to worry about who was going to do it and how they were going to do it, but then I came to understand that once my play was finished, it belonged to whoever wanted to do it. Each person knows his or her audience, what shape they want and are able to give it, and the play is completed, it's in the public domain. I don't have to follow it; it has a life of its own.

G. M. P.: I imagine that all this activity and your interest in children's theatre are what has led to your involvement with ASSITEJ. You have sat as Vice President on its Executive Committee for several years. What is ASSITEJ, and how was it established?

M. I. F.: ASSITEJ (the International Association of Theatre for Children and Young People) is about to celebrate its 50th anniversary. It was created within the context of the Cold War by five or six countries in order to develop children's theatre, and with the additional goal of creating goodwill between countries that were not on good terms politically. At the outset these countries were the United States, Russia, Spain, France and Germany; the association emerged between these countries and then began to grow and incorporate more countries and continents. It was first set up as a network in which member groups could establish contacts in order to participate in theatre festivals and organize workshops. That was the basic starting point, and more countries joined: 84 or 85 countries from five continents are now members of ASSITEJ, and what began as a network started to build an awareness, particularly in recent times, that as well as a network it ought to devise and design projects.

G. M. P.: Did that awareness arise out of necessity or out of the growth experienced by ASSITEJ?

M. I. F.: I think it arose from the generational turnover that has been taking place in ASSITEJ. A turnover in its people. And I think incorporating Latin America had a lot to do with it, because it was one of the points most insistently made. For those of us in Latin America, a network was of no practical use because we had nothing to exchange. I mean to say, we were full of needs and theatre activities, but we needed projects in order to grow and get connected, not through invitations like "Please come to my festival," but actually connecting through concrete action. The incorporation of Latin America had a lot to do with it, and also the incorporation of Africa; that was when Sweden initiated a project that gave three to six years' support to African theatre, which led to extensive development of children's theatre in Africa. I think the

new situation, where ASSITEJ was no longer only made up of superpowerful centers in Europe or the United States, opened people's eyes to the possibility that perhaps the actual needs were different.

G. M. P.: And was this new reality well received in all quarters? I mean, was there a real understanding of the new reality of ASSITEJ?

M. I. F.: Yes, I feel that there is now an absolute awareness about this. In fact, the Executive Committee of ASSITEJ, made up of 17 different countries, which I have been on for nine years, has always worked, over this period, in groups in charge of different areas, and during this period we have already created a working group on projects. Our role is to generate, present and try to develop projects, and this had not happened before. For instance, TalleressobreTemasTabú (Workshops on Taboo Topics) (2), an inter-regional project, was one of the first of its kind to emerge.

G. M. P.: What you're telling me must surely have been a major watershed in the development of ASSITEJ. What other kind of watersheds or details about the organization can you tell me?

M. I. F.: There are several. One example is the creation of specialist networks: a playwrights' network, a researchers' network, the infant theatre network, theatre for the disabled, all of them started by ASSITEJ. They are independent and they currently operate as members of ASSITEJ, as if they were a national center, and they were born as an ASSITEJ initiative. In the case of the researchers, for instance, today in forums, publications and meetings, part of the world is carrying on theoretical and practical debates involving people who aren't even in the drama world but who are researchers and critics of children's theatre. This is absolutely new.

Another watershed was the creation of a new category of membership for individual members, for people who do not have an ASSITEJ center in their country, so that all those artists at large can join; yet another was projects for young people, called Next Generation; this is an internship program for groups of young people which has encouraged under-thirties to join the Association. I think they are a very valuable asset to ASSITEJ. And recently another watershed is the clear awareness within ASSITEJ that we need our own funds, or to attract subsidies from some other body, in order to carry out the projects. This is in the pipeline and solutions are being sought; for instance, the Association is seeking legal registration. It is an international association that has not been registered anywhere, so it does not have access to any official programs. This process has begun, but of course, it's all very slow, that's how it is with such large organizations. How-

ever it is moving forward, and this year we were able for the first time to give economic assistance to our drama interns. It was very little money, but it was the first time that ASSITEJ International provided economic assistance to people who needed it. This is an enormous change in mentality. And no doubt it will contribute toward matching and balancing means and opportunities, because in some countries, like European countries, there are hefty subsidies, while here in South America they are insignificant. This can lead to countries like ours being left out of the action. And it's not a matter of handouts, but really in order to cover needs to make communication possible, otherwise we are stranded on separate continents. Another fairly new element is that each General Congress, which is called every three years, where elections are held for the new Committee and where plans for the next three years are decided, takes place alongside a festival organized by the host country, and nowadays it is very clear that the festival must include theatre from all over the world. The criterion is to invite to the festival the highest quality theatre from each of the regions, since the regions are not comparable esthetically or in terms of content. Obviously this has been arrived at after extensive discussions about whether to prioritize diversity or quality.

G. M. P.: Your period of service as a member of the ASSITEJ Committee is coming to an end, and we know that you aren't planning to stand again as a candidate. Is there anything you feel that has not been accomplished in those nine years?

M. I. F.: I think things are going well right now. I think what is lacking is that on the economic front, ASSITEJ International does not have funds to support projects. It's an unresolved issue, but it is clear that it needs to be resolved, and that's very important. And in my view there is a very big thing lacking that does not have to do with ASSITEJ itself, but with the Latin American countries and centers. After a lot of work, I don't feel that there has been an active response from Latin American countries and Latin American artists in terms of participation, commitment and expressing opinions. I keep on saying that in Latin American countries in general, including Argentina, people are very immersed in their own thing: because of our working conditions, because everything is so difficult, because it's hard to think about others when you can't sort out your own needs or those of your group. It's understandable, but I would have liked to leave ASSITEJ with a whole lot of Latin American centers working well together, poor, as we have always been, but active. And I feel that has not been achieved.

G. M. P.: Do you think what you have mentioned about

the non-response of Latin American artists could be influenced by the reality of ASSITEJ centers in Latin America, where it often happens that the local role models do not promote or generate an active life in the countries' centers?

M. I. F.: Yes, there are two things here. I remember when we started TalleressobreTemasTabú (Workshops on Taboo Topics) project in 2008, I felt very clearly that we would only be able to interest people to join or communicate with ASSITEJ if we carried out concrete activities. In other words, there was no point in meeting to talk about what ASSITEJ stood for, but we should do something that would be interesting and meet real needs. So then we created the project on Taboo Topics, an inter-regional activity involving Nordic and Latin American countries, and indeed it produced a lot of great results, we were really overwhelmed. I never thought it would go so far, and it's absolutely true that all of us who participated are still connected professionally and personally. It produced a kind of informal bond between us. I believe this is the way to work: generating projects that communicate with people or allow people to communicate with each other. Once you work in such close proximity with someone else, that person ceases to be a stranger. You don't need theories about how to build associations, or policies or anything of that nature, it's a matter of connecting personally. And I think that is the way forward, but of course, if the country representatives do not generate projects, people obviously lose interest, because there is nothing for them to do. I think, too, that in Latin America we are very skeptical and we aren't used to associations, I feel we don't know how to work cooperatively, at least in Argentina.

G. M. P.: The next ASSITEJ Congress will be held in a few months' time, and elections will be held. How are the elections handled? Does there have to be a Latin American representative on the Committee?

M. I. F.: There is no rule that says so, but there is a general consensus that no region or continent should be left out, so generally all the regions are represented. Latin America is a bit different because it's so big, and in fact there have never been more than two Latin American representatives for all 25 countries, while there are eight European representatives. But this is not because we are excluded from the Committee, but because we don't stand, we don't participate, there are no candidates.

G. M. P.: And if there are Latin American representatives in ASSITEJ, what characteristics should they have or should be taken into account?

M. I. F.: The first is willingness. It's an unpaid job, requiring work to be done by each member which depends on

the individual and how much he or she wants to contribute or dedicate to this activity. And I think they should have a genuine interest in developing children's theatre. The countries themselves, the region itself, must be willing to promote the growth of theatre, I think that is the key thing. There is one condition and that is being able to speak English, because otherwise it would not be possible for the 17 countries on the Committee to work together.

G. M. P.: Do you think Latin America ought to engage in more regional action?

M. I. F.: Firstly, it is difficult, and secondly, I think it is mainly an economic issue. A few years ago, around 2005, there was an Ibero-American congress and we created the Ibero-American Network, which planned a number of projects, many of which were developed: libraries, playgrounds (Pacios de Recreo), research forums (Foro de Investigadores) and others. Spain's proposal was that we should meet once a year at the Cádiz Festival, but then the crisis hit Spain and it was then impossible to continue, because no country was able to pay for travel costs, and it all wound down. So then we limited ourselves to working practice, meaning that wherever a lot of us got together, we would meet and talk about what was happening to us, or we got in touch by e-mail as individual participants. But I am convinced that we have to strengthen our Ibero-American Network because it has very special characteristics.

G. M. P.: How would you describe the present situation of ASSITEJ Argentina?

M. I. F.: It is difficult, for two reasons: we are only a few, with many interested people on the fringes who participate in our activities, the events and workshops, and who receive information, there are many of those, but the people who actually do the work are few in number. And the problem is not that we should be few, but that there is nobody to take over from these people, and it would be a good thing if there were. On the one hand I'm very concerned about new blood, about achieving a turnover in the people who are active. And it is also difficult because the Argentine government, not just the current government but all the ones I've known, does not offer any support to culture in general, to theatre, and least of all to children's theatre. So we cannot export or import theatre. For example, ATINA (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes – Association of Independent Children's and Adolescents' Theatre Workers) has received an invitation from KijimunaFesta in Japan, the most important theatre festival in Japan. They decided to have an Argentina Focus and

they invited four Argentine shows, as a result of a visit of the Festival's director to Buenos Aires for a meeting of the ASSITEJ Executive Committee. We organized opportunities for all the Committee members to experience Argentine drama, but now we don't know whether we'll be able to take part because we don't have any support for the travel costs. And I think it's an amazing opportunity, not just for the companies that are able to go, but for the country as a whole, because the shows are going to focus on our country. It's the first time that there is a focus on a particular country. It will be full of producers and it will surely be possible to take the shows to other places. We only need a little bit of government support to pay for the travel costs, that's all. This is one of those situations where we don't ask for just more money, but in this case the money is essential to the ultimate goal.

G. M. P.: This lack of support that you mention – and I would add, the lack of integration of the scenic arts into regional cultural policies – seems to be a recurring theme. Why do you think this is so?

M. I. F.: Because it doesn't give government officials a chance to shine. This is my own theory, but I think politicians put money into what makes them look good. If they put up a statue, it's visible, if they put on a tango festival, it's visible, but independent theatre for children is not visible, it's not visible or they don't see it. The number of jobs and the amount of money generated by children's theatre in Argentina is enormous, but it has no prestige, and we ourselves have low self-esteem, we are almost ashamed to say that we do children's theatre, and people who are in adult theatre look down their noses at us. This is still the case. And I think politicians see it in the same terms.

A couple of months ago ATINA received a letter from the Ministry of Education saying that all the Education Ministers of the Americas agreed at a meeting to create a program of theatre for schoolchildren. There were pages and pages explaining the importance of children's theatre in schools, and the amount of money they are going to invest in training teachers. They asked ATINA for a list of playwrights for children in the whole of Argentina. I was intrigued, and I wondered: aren't these know-it-all gentlemen aware that there is a movement of theatre groups that puts on shows, goes to schools, knows the children and has been working in this field for years? Don't they know this? They don't know it. The truth is that they are not even informed about what we have been doing.

G. M. P.: And have you at ATINA come up with any proposals to change this situation?

M. I. F.: We proposed projects to Instituto Nacional del Teatro (National Theatre Institute), for staging plays under a tutorial program, and a library project, but we have not had a reply, because the truth is that the Institute isn't interested in children's theatre either. This situation makes things very difficult, but we still manage to do things and develop projects.

A reality in all this region, and in many other regions – not Europe, obviously, but Africa is struggling – not every country in Africa, but a lot of them. What tends to happen is that because it is Africa, countries receive European subsidies for projects. In Asia they carry on under their own steam, in India the situation is quite similar to ours, but what I feel is that for better or for worse, in these places the government does give some support. And certain international institutions support theatre in those countries but not here. For instance, the Goethe Institute gave a lot of support to the Executive Committee when it organized a festival in India, but not here.

G. M. P.: Do you think this lack of support, found at a regional level throughout Latin America, contributes to the low international impact of Latin American proposals, groups, and creators in the scenic arts for children and youngsters? Are the quests specific to our region widely known internationally?

M. I. F.: No, they are absolutely unknown. And it is not because there is no room for them, but because they don't exist; they are not even taken into account. It's not that they have been seen and have been disliked: they have not even been seen. And this is a two-sided issue. If someone organizing a festival invites you and wants you to attend, but you can't get support from your country, for the travel costs, say, a kind of fatigue sets in. That is to say, unless they are obliged to invite you, they will fill the gap with groups and proposals from other countries where getting support is easier. And therefore we too receive a double message: "Why should we present our entry if afterwards we can't go?"

G. M. P.: What would you highlight as outstanding examples at the regional level?

M. I. F.: In my view, in our region we are still fixated on what I regard as very old theatre. Not old according to age, but because it repeats itself, as if there were nothing new that we have discovered. They are well-known, worn-out formulas. Often, for example, we don't go beyond adaptations of classic tales, Disney style, however well or badly done. On the general level we are trapped in particular esthetics, particular contents and particular acting styles. Luckily there are examples of the search for a new twist from all these angles. I think they are only a few, but there are people or groups who achieve this; for

instance the Chilean group Teatro La Factoría put on a free version of *Yo no quieroser el Che Guevara* (I Don't Want to Be Che Guevara) by Gabriel FernándezChapo (a play staged under the auspices of the project *Pacios de Recreo*). Their achievement was incredible, wonderful, simple and strong, using physical theatre, and I was really surprised at how much they got out of just a few texts. I remember another play, in Mexico, *Inmolación* (Suicide) by Enrique Olmos de Ita, who also wrote *No tocar* (Do Not Touch), and I have also seen a lot of good work in Brazil. I also remember, a long time ago now, the group *El Chichón* in Venezuela. There are groups doing very good work in Argentina, with seasoned artists as well as newcomers. I think these landmarks do appear, these companies who decide to take risks in a new language, but the vast majority of them carry on as I have said, in a rather repetitive fashion.

G. M. P.: Do you think that the lack of impact, or only middling impact, of these experiences you mention in the Latin American scenic arts might be related to their lack of continuity over time?

M. I. F.: Yes, this is often the case. And going back to what we were saying at the beginning, where can one learn? Because if tomorrow someone who has just finished drama school turns up and wants to do children's theatre... they will just fall back on children's theatre stereotypes. One day, with any luck, they will realize that this is not the right way, but there are no opportunities for them to learn or acquire new experiences, or get in touch with other aims and pursuits. This is not to say that in the rest of the world there is specific training for children's theatre, but there are more workshops, seminars, forums, and exposure to a range of different proposals.

G. M. P.: On the educational side, there is no doubt that within ASSITEJ and among the Latin American projects, *Taller sobre Temas Tabú* (Workshops on Taboo Topics) stands out. What impact do you think it is having?

M. I. F.: I think, and perhaps this is irreverent of me, that taboo topics are the least important aspect of the *Workshops on Taboo Topics*. In my view, what is important about the workshops is their structure. Of course they must focus on a controversial issue, in this case taboo topics, but their structure, based on bringing people together from very different countries and cultures, promotes a very interesting transformation at the personal and artistic levels in all those involved, over and above the taboo issue. The taboos are an added value, and they also drive the process of changing the content of children's theatre. My hope, in principle, is that the Workshop will multiply and start growing independently and take root in new places. Right now I am organizing a workshop

event in Córdoba, Argentina in 2014, with people who have already participated in the Workshops on Taboo Topics, without an external coordinator; to see whether each of these people who participated previously can initiate the process independently, no longer as workshop participants but as creators of new situations, so that the workshops can grow more exponentially. And for 2015 the plan is to incorporate new cultures. We are planning another event in Brazil, which will also include Japan.



[1] Interview with playwright María Inés Falconi in Buenos Aires on March 23, 2012. [2] "Talleres sobre Temas Tabú" (Workshops on Taboo Topics) is a project created in 2007 which arose from work by Katarina Metsälampi and María Inés Falconi within the Executive Committee of ASSITEJ, where they represented Finland and Argentina, respectively. [3] "Talleres sobre Temas Tabú" (Workshops on Taboo Topics) is a project created in 2007 which arose from work by Katarina Metsälampi and María Inés Falconi within the Executive Committee of ASSITEJ, where they represented Finland and Argentina, respectively.



ENCUENTRO FESTIVAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA INFANCIA Y JUVENTUD
18 AL 21 DE DICIEMBRE SALA NELLY GOITIÑO / INAE / ESPACIOS PÚBLICOS DE MONTEVIDEO

WWW.ENREDANZA.COM