

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE  
**funarte**  
MINISTÉRIO DA CULTURA

REALIZAÇÃO  
**SESC**  
RIO DE JANEIRO

**Cbtij**  
CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE



REVISTA DO  
**SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL**

**DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA  
E JUVENTUDE**

**2007** REFERENTE AO SEMINÁRIO  
REALIZADO EM 2002

**ANNALS OF THE  
INTERNATIONAL  
THEATRE FOR  
CHILDREN AND  
YOUNG PEOPLE  
SEMINAR**

ISSN 1981-2469



9 771981 246008





**REVISTA DO  
SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA  
E JUVENTUDE**

Este é o sétimo ano de uma bem-sucedida parceria entre o SESC Rio e o CBTIJ.

Em 2002, a recente parceria entre as duas instituições já havia sido firmada para a produção da Mostra SESC-CBTIJ de Teatro para Crianças. As apresentações trazem à tona o lúdico e as subjetivações de emoções. Neste mesmo ano, o CBTIJ propôs ao SESC Rio a realização de um Seminário Internacional com representantes de mais de 20 países. Apoiar esta iniciativa é ampliar as reflexões e diálogos para uma melhor compreensão do mundo e fomentar a troca entre os diversos saberes.

Formar e educar por meio da arte é o nosso ideal de transformação planetária.

Por isso a importância da produção desta revista. O registro imortaliza o fazer para que mais pessoas tenham acesso a reflexões. É a possibilidade de reverberação de idéias e ações em âmbito internacional.

Muitas pessoas, que no início dessa parceria eram crianças, hoje são adolescentes. O contato com as apresentações ao longo desses anos possibilitou potencial transformação em suas vidas. O foco do trabalho sempre foi o despertar de um novo olhar para o mundo, o respeito à sensibilidade e à inteligência desses cidadãos, o incentivo à criação e a contribuição que o teatro pode dar para o processo de inclusão social de crianças e adolescentes.

Somos parceiros todos os anos, pois entendemos a soma entre mostra de espetáculos e seminário como uma ação fundamental para alicerçar ações socioculturais.

Assim, o SESC Rio segue na missão de democratizar o fazer cultural, estabelecendo a cultura como instrumento de desenvolvimento crítico, reflexivo e autônomo; como elemento de aproximação entre os povos e promoção da paz; como catalisador do desenvolvimento humano.

**SESC**  
RIO DE JANEIRO

**O** CBTIJ - Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude foi criado, em dezembro de 1995, por profissionais da área de teatro para crianças. É uma entidade sem fins lucrativos que visa à união dos profissionais da área e à expansão de um teatro de qualidade que contribua para a formação da infância e da juventude brasileira. Entre os objetivos da entidade está o de promover ações para a divulgação, a difusão e o desenvolvimento do teatro, defendendo a profissionalização da classe.

Além de propor políticas de acesso ao teatro, o CBTIJ tem também como objetivo ampliar os direitos culturais da criança e do adolescente e consolidar, perante instituições e governo, a igualdade no tratamento aos artistas que dedicam seu trabalho a este público, em relação aos demais profissionais da área das artes cênicas.

Para isso, o CBTIJ realiza periodicamente, em sua sede, encontros e reuniões com seus associados e representantes de outras entidades e do governo para discutir questões pertinentes ao teatro para crianças e jovens. Atualmente, são mais de trezentos associados, entre eles diretores, atores e produtores de teatro para o público infanto-juvenil de todo o Brasil, conseguindo-se assim manter uma ampla rede de contatos.

Promovendo intercâmbios internacionais, o CBTIJ é representante no Brasil da ASSITEJ - Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude. Em atividade em mais de 80 países, a ASSITEJ tem contribuído para uma política junto a governos e instituições de promoção da dignidade profissional nesta área e de desenvolvimento da infância através do Teatro. Também faz parte do recém cria-

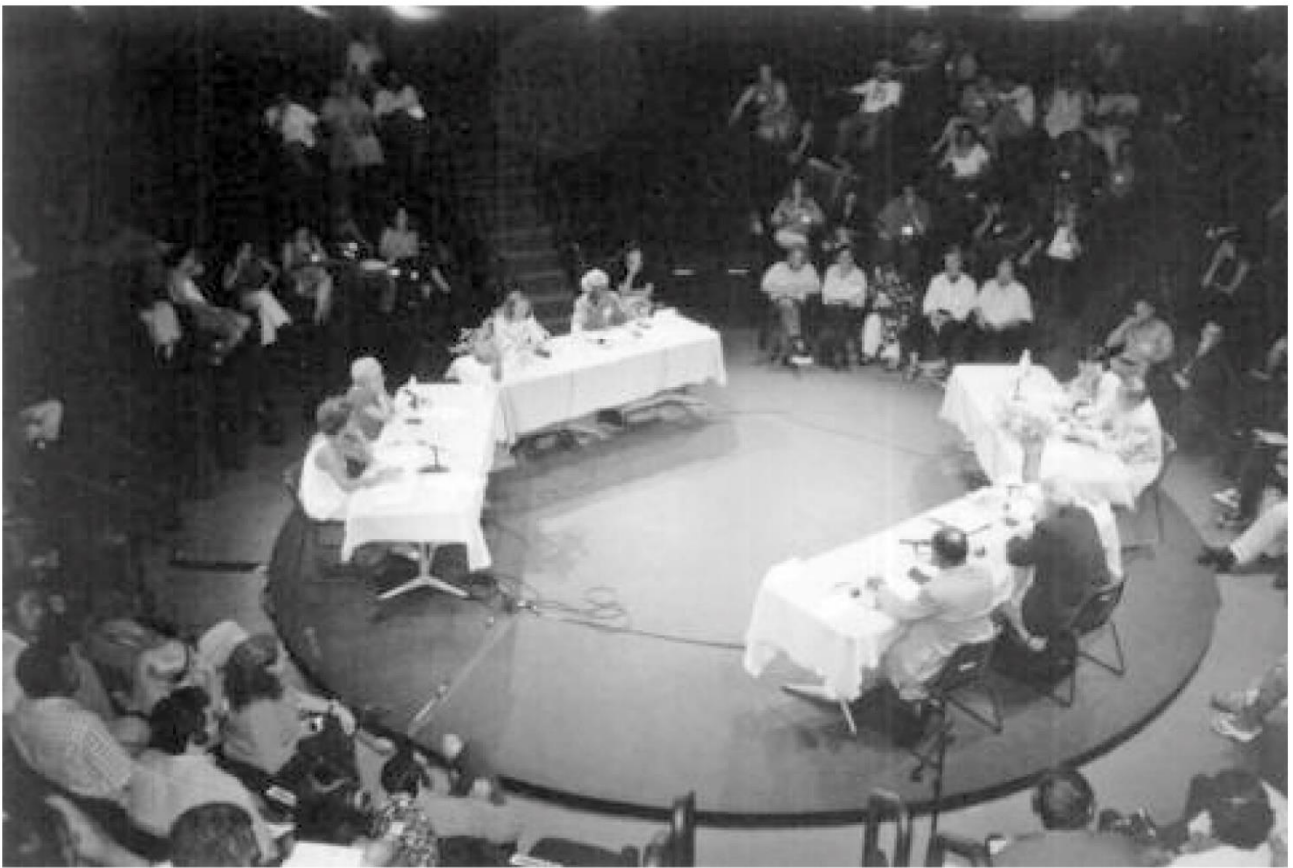
do Bloco Latino-Americano, formado por ASSITEJs dos países da América do Sul e Central.

Em 2001, a ASSITEJ instituiu a data de 20 de março como o Dia Mundial do Teatro para a Infância e Juventude. A data é atualmente comemorada em mais de 80 países nos quais a entidade se faz presente. Por iniciativa do CBTIJ, conseguimos oficializar, em nosso país, o Dia Nacional do Teatro para a Infância e Juventude, proposta já aprovada na Câmara dos Deputados e no Senado e que está em apreciação na Comissão de Constituição e Justiça em caráter conclusivo. Esperamos que em 2007 esta lei seja publicada no Diário Oficial, estendendo assim as festividades a todo o país.

O Rio de Janeiro foi o primeiro estado a reconhecer a data e a instituir em seu calendário oficial o Dia Estadual do Teatro para a Infância e Juventude, através da lei 191/2003. Ações já estão sendo coordenadas para que a data também seja reconhecida oficialmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco.

Além de ser agraciado com a Menção de Aplauso e Louvor pela Assembléia Legislativa do Estado, Menção de Louvor da Câmara de Vereadores e o Prêmio Ventoforte, o CBTIJ já foi declarado de Utilidade Pública Municipal e Estadual, sendo reconhecida assim a importância de suas ações nos mais de dez anos de atividades em prol do teatro para crianças e jovens.

CBTIJ  
Tel.: 21 2205 4483  
Caixa Postal 16.080  
CEP 22221-971



Mesa



Encerramento

## EXPEDIENTE

Revista do Seminário Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (referente a 2002)

Ano 2007

ISSN nº 1981-2469

Centro Brasileiro de Teatro Para a Infância e Juventude- CBTIJ

Conselho de Administração e Fiscal (Biênio 2006/2008)

### Presidente:

Márcia Frederico

### Secretário:

Sérgio Miguel Braga

### Tesoureiro:

Ana Barroso

### Conselheiros:

Alberto Magalhães • Álvaro Assad • Antonio Carlos Bernardes • Fátima Café • Heloísa Frederico • Ine Baumann • Leonardo Carnevale • Ludoval Campos • Marcos Edom • Mônica Biel

### Equipe CBTIJ:

Irany Oliveira (*Administrativo*)  
André Bürger (*Imprensa*)  
Julien Andrade (*Webdesigner*)

### Seminário Internacional:

COORDENAÇÃO-GERAL: Antonio Carlos Bernardes

PRODUÇÃO: Isa Carvalho e Antonio Carlos Bernardes

ARTE FOLDER 2002: Electra Lousada

FOTO DO FOLDER: Alexandre Braga

PRODUÇÃO DA REVISTA: Fátima Café, Ine Baumann e Sérgio Miguel Braga

TRADUÇÃO DOS ARTIGOS: Isa Carvalho/4Estações

FOTOGRAFIAS: Paulo Rodrigues

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO DA REVISTA: A 4 Mãos Comunicação e Design

REVISÃO: Paulo Telles e Heloísa Frederico

Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude - CBTIJ

Rua do Catete 338 - sobreloja 18 - Catete  
Cep: 22221-971 - Rio de Janeiro - RJ  
Tel.: (21) 2205-4483  
www.cbtij.org.br • cbtij@cbtij.org.br

# Sumário

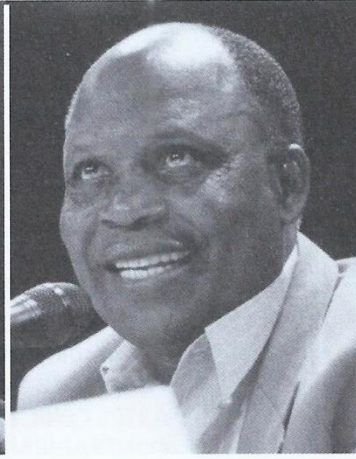
UMA GRANDE CONQUISTA . . . . .	8
Antonio Carlos Bernardes (Brasil)	
O TEATRO PARA CRIANÇAS E A EDUCAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA . . . . .	9
Harold R. Oaks (EUA)	
ARTES CÊNICAS E O SISTEMA EDUCACIONAL: HARMONIA OU CONTRADIÇÃO? . . . . .	15
Jackson Ndawula (Uganda)	
TEATRO PARA CRIANÇAS E EDUCAÇÃO NO REINO UNIDO, COM UMA MAIOR PERSPECTIVA NA INGLATERRA. . . . .	19
Vicky Ireland (Inglaterra)	
A DANÇA PARA AS JOVENS PLATÉIAS . . . . .	24
Rémi Boucher (Canadá)	
DRAMATURGIA E CRÍTICA. . . . .	30
Galina Kolosova (Rússia)	
APONTANDO PARA A LUA . . . . .	34
Maria Helena Kühner (Brasil)	
CRIANÇAS PRECISAM DE ARTE UM CASO PARA EDUCAÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA CULTURAL VOLTADA PARA O FUTURO. . . . .	38
Wolfgang Schneider (Alemanha)	
TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE NA BOLÍVIA EM BUSCA DA RELEVÂNCIA . . . . .	44
Sergio Rios Hennings (representante convidado da Bolívia)	



Galina Kolosova



Harold Oaks



Jackson Ndawula



Tisa Chifunyise



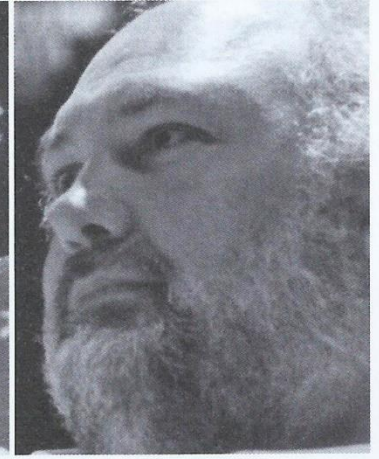
Magda Modesto



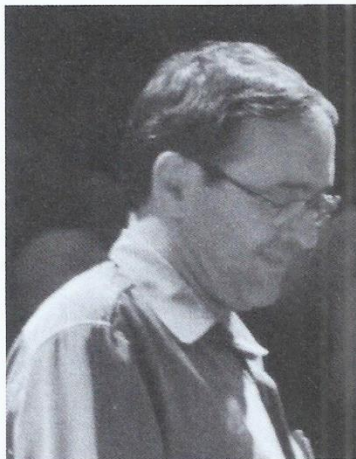
Maria Helena Kühner



Vicky Ireland



Wolfgang Schneider



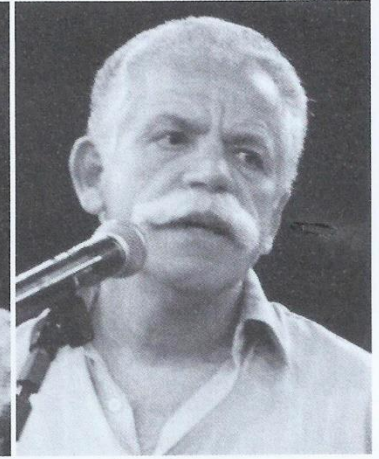
Antonio Carlos Bernardes



Alice Koenow



Kim Woo-Ok



Dionino Olanéri



Dudu Sandroni



Fátima Rodrigues



Ludoval Campos



Niclas Malmcrona



# MESA REDONDA

**DIA: 04 DE MARÇO** **TEATRO PARA CRIANÇAS E EDUCAÇÃO**  
Mediadora  
Palestrantes  
MIRIAM BRUM - Brasil  
ALICE KOENOW - Brasil  
HAGIT REHAVI NIKOLAYEVSKI - Israel  
HAROLD OAKS - EUA  
JACKSON NDAWULA - Uganda  
TISA CHIFUNYISE - Zimbawe  
VICKY IRELAND - Inglaterra  
YOSHISHIGE KAGAWA - Japão

**DIA: 05 DE MARÇO** **DANÇA E ANIMAÇÃO NO TEATRO PARA CRIANÇAS**  
Mediadora  
Palestrantes  
LUIZA MONTEIRO - Brasil  
DUDA MAIA - Brasil  
KIM VAN DER BOON - Holanda  
LOU WESTBURY - AUSTRÁLIA  
MAGDA MODESTO - Brasil  
PETER RINDERKNECHT - Suíça  
REMI BOUCHER - Canadá

**DIA: 06 DE MARÇO** **DRAMATURGIA E CRÍTICA NO TEATRO PARA CRIANÇAS**  
Mediador  
Palestrantes  
LUDOVAL CAMPOS - Brasil  
GALYA KOLOSOVA - Rússia  
MARIA HELENA KÜHNER - Brasil  
WOLFGANG SCHNEIDER - ALEMANHA  
KIM WOO-OK - Coréia  
IVICA SIMIC - Croácia  
HELGE ANDERSEN - Noruega  
JAN SKOTNICKI - Polônia

alemão Wolf Singer, "não pode ser totalmente comunicado em um discurso racional." É por isso que ele enfatiza a importância do desenvolvimento das competências de comunicação baseadas na não-linguagem. Ele afirma que isso exige prática e refinamento. Os teatros infanto-juvenis têm levado essas idéias a sério há décadas. Tudo isso deve, pode e vai mudar de alguma forma. Através do desenvolvimento de um meio diferenciado de julgamento e percepção, o teatro para a infância e juventude pode contribuir para a formação do gosto artístico, pois ele proporciona imagens poéticas e multidimensionais que apelam aos sentidos. Só o significado ligado a uma história e de sua apresentação dramática, já é capaz de contribuir.

Segundo minha experiência, só há uma única necessidade absoluta para as produções infantis, a de que elas precisam ir aos limites. Elas precisam ser histórias que não evitam, diminuem ou apaziguem os conflitos, mas que retratem de uma forma a realizar suas conseqüências para as crianças. A vida de uma criança não é um passeio pelo jardim do Paraíso. O Inferno também pertence ao palco. Se o teatro infantil não recuar da crueldade da realidade social, então os debates

cuidarão de si próprios. As crianças não querem ser protegidas no teatro. Primeiro, elas precisam sentir que são levadas a sério quando o jogo cênico torna visíveis e reais suas próprias experiências ruins.

Quando se fala de cultura, é raro mencionar crianças. Da mesma forma, quando se fala de crianças, geralmente, a cultura não está envolvida. Crianças e jovens têm direito à arte e à cultura, como acordado pelos Estados que assinaram o Artigo 3º da Convenção sobre os Direitos da Criança das Nações Unidas, que trata dos direitos das crianças na total participação na vida cultural e artística, assim como acesso a oportunidades adequadas para o desenvolvimento cultural e artístico. Com isso, o teatro para a infância e juventude é o único campo de política cultural que também inclui uma política para a infância e juventude e uma política educacional. A educação cultural para infância e juventude tem a tarefa de criar, manter e expandir infra-estruturas culturais ativas para crianças em suas câmaras municipais, dessa forma, fortalecendo e estimulando a variedade de cultura assim como alimentos para todos.

# O TEATRO PARA CRIANÇAS E A EDUCAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

HAROLD R. OAKS

*Harold Oaks é ex-presidente da ASSITEJ/EUA e exerce cargos oficiais na National Association of Schools of Theatre (Associação Nacional de Teatros e Escolas), The American Theatre Association (Associação Americana de Teatro) e The Children's Theatre Association of America (Associação de Teatro Infantil da América). Dr. Oaks é reitor adjunto da faculdade de Belas Artes e Educação da Brigham Young University e coordenador do programa de Atuação/Teatro para jovens. Ele foi catedrático durante 12 anos no departamento de Teatro e Filme na BYU, e também dirigiu e lecionou em faculdades e universidades em Minnesota, Maryland, Nebraska e Colorado. Já dirigiu mais de 45 peças, incluindo performances na Disneylândia e em festivais nos Estados Unidos, Áustria, Iugoslávia e Noruega. Ele já escreveu mais de 50 artigos e publicações e editou a *Outstanding Plays for Young Audiences International Bibliography, Volumes 2 to 6* (Bibliografia Internacional de Peças para Audiências Jovens, Vols. 2 e 6), e foi editor fundador da *INTERNATIONAL HOT LINE*.*

A cada três anos a central americana da ASSITEJ publica uma lista de peças recomendadas e a envia para as outras centrais ao redor do mundo. Essas peças dão um apanhado geral das peças de primeiro escalão nos Estados Unidos. Esta é a lista de 2002:

***Black Butterfly, Jaguar Girl, Pinata Woman, and Other Super Hero***

***GIRLS LIKE ME***, criado por Luis Alfaro, baseado nos textos de Alma Elena Cervantes, Sandra C. Muñoz e Marisela Norte (comissionada pelo Fórum PLAY de Mark Taper, esteve também no workshop New Visions/New Voices em 2000 no Kennedy Center em Washington DC). Essa peça é um exemplo do novo teatro étnico que vem surgindo nos Estados Unidos. A obra é uma série de pequenas cenas e monólogos de 5 jovens mulheres que começam a peça aos 12 anos e terminam aos 16. Essas histórias de amadurecimento retratam a família, amigos, professores e a *joie de*

vivre que eventualmente transforma dúvidas em auto-realizações.

***CYRANO***, de Jô Roets (Desenvolvida no Teatro Infantil de Seattle, Seattle, WA). Cyrano é uma adaptação da peça clássica de Edmond Rostand, escrita para um elenco de três ou duas pessoas, que interpretam diversos papéis. Cyrano acha seu nariz comprido muito feio, e não acredita que ninguém poderia amá-lo. Quando seu amigo Christian pede sua ajuda para seduzir Roxane, ele aceita mesmo estando ele apaixonado pela bela dama. Cyrano escreve cartas e discursos amorosos que conquistam o coração de Roxane, mas permanece em silêncio quanto ao seu amor mesmo após a morte de Christian na guerra. Somente quando ele está morrendo, que Roxane descobre o verdadeiro autor das cartas de amor. Cyrano descobre tarde demais que o que está no interior é mais importante do que aparece do lado de fora.

*LILLY'S PURPLE PLASTIC PURSE*, de Kevin Kling (Comissionada e desenvolvida no Teatro Infantil de Seattle, Seattle, WA). Essa peça, adaptada de um conhecido livro para crianças, fala sobre o camundongo Lilly, e a chegada de seu irmão bebê. A paixão de Lilly pelo seu professor de escola se transforma quando ele a disciplina por interromper a aula ao tentar mostrar sua nova bolsa de plástico roxa. Ela diz coisas más e faz um desenho feio dele, mas quer se redimir quando descobre o bilhete que o professor escreveu para ela e pôs na sua bolsa. No dia seguinte, as coisas melhoram quando o professor aceita as desculpas de Lilly e recebe um novo desenho seu. Lilly, em troca, consegue aceitar a chegada de seu irmão bebê e tudo acaba bem.

*SALT & PEPPER*, de Jose Cruz Gonzáles (parte da Childsplay New Play Project, realizada no workshop New Visions/New Voices em 2000, e estreada na Companhia de Teatro Infantil, Tempe, AZ em outubro de 2000). Salt & Pepper, criada por um escritor "chicano", trata dos problemas que latino-americanos enfrentam ao tentar se integrar na vida americana. O avô não sabe ler, mas se nega a admiti-lo. Seu neto, Salt, quer sair da escola e ir trabalhar com o avô entregando produtos, mas seu irmão Andy o obriga a permanecer na escola e estudar. Quando Andy vai embora se alistar no exercito, Salt tem dificuldade em ler as faturas e encomendas que seu avô não consegue ler, porque "não encontra seus óculos". Salt conhece Pepper, uma jovem garota de sua idade e leitora ávida. Eles se tornam amigos e mais tarde os dois ensinam o avô a colocar letra com letra para poder ler as cartas de sua filha e de seu neto. É uma obra poderosa e emocionante focada em relacionamentos, comunicação e como a leitura pode expandir o mundo pessoal, melhorar relacionamentos e solucionar problemas.

*THE WRESTLING SEASON*, de Laurie Brooks (comissionada pelo Teatro Coterie, Kansas City, MO; desenvolvida em 1998 no fórum *New Visions/New Voices: A Forum for New Plays-in-Progress for Young Audiences* no Kennedy Center, Washington D.C., e no Programa de Teatro Educacional da Universidade de Nova York). *The Wrestling Season* usa a luta livre americana como metáfora ao tratar os relacionamentos entre jovens do segundo grau. Um crítico (Robert Trussell, *Kansas City Star*) descreveu *The Wrestling Season* como: "...uma metáfora para conflitos, pressões, traições e amizades complexas vividas pela maioria dos adolescentes... teatro criativo que mexe com os nervos."

Laurie Brooks não somente deseja apresentar essas situações para a audiência enquanto espectadores, mas quer também envolvê-los numa análise profunda das atitudes das personagens. A peça inclui um "Fórum Pós Apresentação", criado por Brooks, composto de 5 etapas:

**Parte I. DECLARAÇÕES CONCORDANDO E DISCORDANDO** - Uma série de 8 declarações tratando de relacionamentos de personagens.

**Parte II. CLASSIFICAÇÃO** - A audiência classifica o comportamento das personagens do mais ofensivo até o menos. Um juiz em seguida seleciona pessoas na audiência para alterar a classificação segundo suas opiniões e poderem justificar o motivo de suas alterações.

**Parte III. RESPOSTA DE GRUPO** - As personagens respondem à classificação da audiência.

**Parte IV. REFLEXÃO** - Membros da audiência são solicitados para compartilhar frases ou palavras de conforto, conselhos, sugestões, com as personagens da peça.

**Parte V. ENCERRAMENTO** - A personagem que não falou anteriormente encerra o workshop com reflexões sobre suas atitudes e motivações na peça, ou comenta as declarações da audiência. É importante encerrar essa etapa num tom positivo.

Laurie Brooks foi entrevistada quando sua peça foi publicada na revista *American Theatre* (Novembro de 2000, pág. 45-59). Alguns de seus comentários condizem com o tema deste Seminário - Educação e Teatro.

**American Theatre:** Porque decidiu incluir o fórum?

O fórum proporciona o princípio de um diálogo. E jovens querem ser ouvidos quando tratamos dessas coisas. No Coterie, o fórum estava previsto para durar 30 minutos, mas poderia ter continuado por uma hora ou mais. A garotada estava torcendo, eles estavam discordando. E você podia ver alguns deles reavaliando suas posições.

**American Theatre:** É interessante ter deixado o fim tão ambíguo.

Muitos acreditam que teatro para jovens audiências se resume a passar lições, mas acredito que ele exista para levantar questões. Penso que uma das melhores coisas que podemos realizar é fazer o jovem pensar sobre as complicações que nos tornam humanos.

**American Theatre:** Por que você escreve para jovens?

Talvez porque tenha uma parte de mim que nunca cresceu de fato. Ainda me deparo com os mesmos problemas que os jovens enfrentam. E acho que o jovem é belíssimo. Adoro estar com eles. Sou fascinada pelas suas vulnerabilidades. Suas procuras. Suas dores.

Cada uma das cinco peças selecionadas pelos membros da ASSITEJ-USA aborda um tema específico e ilustra "lições de vida", sem serem didáticas. A audiência principal para cada uma dessas peças é a criança da escola. Grande parte das pessoas que decidem o que as crianças nos Estados Unidos assistem são os dirigentes das escolas, às vezes auxiliados pelos pais.

A maioria dos Teatros de Audiência Jovem nos Estados Unidos busca estabelecer uma ligação entre teatro e educação, tendo um "Diretor de Educação" como membro-chave da produção. Essa pessoa mantém contato com os supervisores das escolas da região, é familiarizado com o currículo escolar e com as normas educacionais das diversas séries. Diretores de Educação muitas vezes participam junto com o Diretor Artístico da seleção da peça, trazendo considerações especiais da comunidade de educação para a produção artística.

Uma vez as peças selecionadas, o Diretor de Educação estuda os roteiros para achar temas, ilustrações, material etc. que serão atraentes ou úteis para os educadores. Em seguida, GUIAS PARA PROFESSORES são criados a fim de criar material para a peça e sua produção, e para sugerir maneiras de utilizar a peça em áreas específicas a cada assunto.

Por exemplo, eu dirigi a produção da Companhia Jovem da BYU da peça *The Yellow Boat*, de David Saar, uma peça originalmente encenada no teatro Child's Play em Tempe, AZ. Fomos autorizados a usar o material do Guia dos Professores da produção do teatro Child's Play para nossas apresentações nas escolas em Utah.

*The Yellow Boat* trata sobre um jovem artista, Benjamin, que tem somente oito anos para vivenciar o máximo de experiências que pode.

Descobrem que ele é hemofílico e através uma transfusão de sangue contaminado, ele contrai AIDS e mais tarde morre. Seus pais cantam para ele uma música do folclore Norueguês que fala de três barcos, um azul carregando esperança, um vermelho cheio de fé e um amarelo repleto de amor. O barco azul e o vermelho retornam, mas o amarelo navega em direção ao sol. Essa é uma peça poderosa que explora criatividade, sensibilidade, o assunto da AIDS e como uma criança com uma coragem extraordinária lida com a morte.

O Guia dos Professores contém uma lista do elenco e da produção, breves comentários sobre membros da audiência (tanto adulto quanto criança), uma página de fatos sobre a Companhia Young; a história da peça, a questão levantada pela peça, notas sobre a produção e como a peça difere da história real de Benjamin Saar (filho do escritor, em quem a peça é baseada); uma lista preparatória para se discutir o assunto, comentários sobre a linguagem e vocabulário utilizado na produção (Hemofilia, Transfusão Sanguínea, vírus da AIDS etc.); meia página sobre hemofilia e o endereço da Associação Americana de Hemofilia; uma seção sobre FATOS, FICÇÃO e MEDO relacionados ao HIV/AIDS. Essa seção aborda os comportamentos de risco que ligam a infecção com o HIV e os avanços realizados no tratamento de sangue para transfusão nos últimos 20 anos. Lista também 23 maneiras através das quais você NÃO contrai HIV/AIDS (brincando com outras crianças, abraçando etc.), sugestões sobre o que pode ser feito para ajudar aqueles contaminados com AIDS e uma bibliografia recomendada.

Em seguida, o guia de estudo aborda o assunto da morte, com uma breve seção sobre discussões, uma bibliografia significativa de livros para jovens, seguida de uma lista para adultos.

A última seção se intitula APÓS O SHOW e dá sugestões de atividades para alunos jovens ou mais velhos realizarem após a apresentação a fim de explorar temas e idéias estimuladas pela produção (desenhos - o que é único em você? Como você representa isso em um desenho? Para alunos mais velhos - Metáforas Pessoais - Benjamin se representa como um barco amarelo voando em direção ao céu. Como você se representaria? Desenhe sua própria metáfora. Em seguida use uma imagem poética para descrevê-la). Em seguida, ocorre uma discussão sobre a arte de Benjamin e a Terapia da Arte, e uma lista de material é sugerida.

O *Kennedy Centre of Performing Arts* em Washington D.C. é outro exemplo. É particularmente interessante para o Centre promover a arte na Vida Americana - e eles vêm as escolas como a chave para educar a próxima geração e melhorar as artes. Eles tentam realizar isso da seguinte forma:

- 1.O Kennedy Centre (Centro Kennedy) produz uma serie de apresentações realizadas no Centro. Algumas seguem em tournée nacional. O Centro também patrocina produções selecionadas por outras companhias como parte do fundo para o Jovem e a Família.
- 2.O Departamento de Educação produz o guia de apresentações, tanto dos alunos quanto dos professores.  
O Guia do Estudante da peça *A LIGHT IN THE STORM* (adaptada por Mary Hall Surface a partir do livro de Karen Hesse) contém um breve sumario sobre "O Que Acontece na Peça?"; alguns comentários sobre como adaptar um livro para a cena, vários desenhos e fotos estabelecendo o local geográfico e a cronologia; uma seção sobre "Fatos e Ficções" que contrasta as

declarações feitas durante a peça com fatos históricos; uma discussão e ilustrações de faróis (*lighthouses*) e como funcionam, e duas páginas sobre os cuidados a serem tomados durante a produção e fotos e comentários sobre a encenação da obra.

O Guia do Professor dá sugestões de como assuntos da peça podem ser utilizados em geografia, estudos sociais, linguagem da arte e outras matérias do currículo. Atividades também são sugeridas para grupos de idades variadas. O vocabulário é discutido e fontes adicionais são sugeridas.

3. O Centro conduz uma série de workshop para professores (K-12) tanto na região de Washington D.C. como em várias localidades no país. O Centro possui também publicações e treinamentos para ajudar teatros a desenvolverem treinamentos próprios em suas regiões. O Centro oferece também treinamento para Artistas-Professores. Atores profissionais, diretores etc. também dão workshop nas escolas para estudantes ou professores. Estando disponíveis tanto na região em questão como ao redor do país.
4. O Centro desenvolveu um "Modelo de Parceria" com as escolas na região metropolitana de Washington D.C. e pretende incentivar relações similares entre outras organizações teatrais e escolas no país todo. Eles oferecem material e workshops para implementar o Modelo.
5. O Centro oferece cursos após as aulas e aos sábados durante o ano letivo e uma série de workshops e aulas durante as férias de verão. Isso também é visto como uma forma de ajuda para o Centro - que oferece publicações e realiza workshops sobre como desenvolver programas similares em outros lugares do país.

Mais um exemplo: Abigail Adams, Diretora Artística da Companhia de teatro *The People's Light*, situada em Malvern, PA, afirmou:

"O que distingue a *People's Light* é a maneira forte e detalhada como fazemos a arte e a educação interagir em nosso trabalho. Às vezes isso significa que um inspira o outro; um projeto educacional inspira a criação de um roteiro ou de uma apresentação. Ou uma apresentação inspira a criação de um projeto educacional. Muitas vezes, significa que nosso trabalho é tão misturado que distinguir a 'parte artística' da 'parte educacional' parece falso ou arbitrário."

"Somos capazes de realizar esse trabalho graças à companhia interna de artistas. Nossos atores e muitos de nossos designers vieram para a *People's Light* porque queriam integrar uma companhia seriamente dedicada a fazer parte da criação de uma comunidade e alcançar jovens. Praticamente todos os atores da companhia lecionam e ajudam a conceber projetos. Pessoas que não estão interessadas nessa missão não são contratadas."

Concluindo, o Teatro para Jovens Audiências dos Estados Unidos tende a estar fortemente ligado à educação. Grande parte da audiência é composta por alunos de escolas e o teatro oferece ferramentas a serem usadas tanto por professores quanto por alunos a fim de utilizar o teatro como parte de uma experiência educacional dos estudantes, seja como um assunto específico, ou como uma ferramenta a ser usada em outra área. Muitas companhias propõem workshops para estudantes (normalmente lecionados por membros da companhia) na própria sala de aula logo antes ou após a apresentação. Muitos teatros oferecem aulas para jovens em diver-

nas áreas (marionetes, dramatização criativa, improvisação, atuação, musicais, dança teatral, esportes teatrais, encenação, design de cenário, roteiros etc.) tanto durante o ano

letivo quanto durante as férias. A ligação com a educação é forte e importante para o Teatro para Jovens dos Estados Unidos.



# ARTES CÊNICAS E O SISTEMA EDUCACIONAL: HARMONIA OU CONTRADIÇÃO?

JACKSON NDAWULA

*Jackson Ndawula estudou na Escola Técnica de Kyambogo, na Uganda, especializando-se em Engenharia Eletrônica. Atualmente é presidente da ASSITEJ Uganda, diretor da Associação de Direitos Autorais e da Associação de Grupos Teatrais da Uganda, principal organização responsável pelas artes cênicas no país. Também é membro do Conselho Administrativo do Centro Nacional de Cultura, órgão responsável pela cultura e pelo teatro na Uganda, tendo sido nomeado pelo Governo.*

Antes de iniciar uma discussão a respeito deste tópico, permitam-me definir a expressão “Artes Cênicas” no contexto africano, para que possam ter um claro retrato de como nós, os africanos, compreendemos esse conceito. Do ponto de vista africano, as Artes Cênicas são consideradas como “a arte de disseminar informações utilizando expressões culturais em termos de música, dança e teatro”. Nesse contexto, então, posso dizer que na África, na Uganda em particular, as Artes Cênicas têm sido usadas há muito tempo para transmitir informações sobre vários assuntos que afetam a sociedade, tais como as guerras, a fome, as doenças e seus tratamentos. Em segundo lugar, permitam-me definir a expressão “Sistema Educacional”. No contexto africano, e principalmente na Uganda, a educação formal foi introduzida pelos missionários no século 18 com o principal objetivo de ensinar religião. Mas antes dos missionários trazerem a educação formal, existia o que chamamos de “Educação Familiar”, através da qual o sistema de conhecimento tradicional era transmitido de uma geração para a outra, através das manifestações cul-

turais dentro das famílias e dos trabalhos coletivos. Através deles, nossos ancestrais puderam passar adiante seus conhecimentos relativos às atividades culturais, de ferraria, artesanais e assim por diante.

Quando nos referimos ao “Sistema Educacional” na África, creio que estamos considerando o modelo ocidental de educação formal, que é normalmente baseada num plano de estudos e nos currículos escolares. Na Uganda, nós tivemos nosso próprio “Sistema de Educação Tradicional” que se baseava no histórico cultural do povo e nos recursos humanos e materiais disponíveis. No entanto, quando os missionários trouxeram a educação formal e fundaram suas escolas, o aspecto cultural foi deliberadamente deixado de fora da educação formal, porque eles (os missionários) queriam impor sua própria cultura às comunidades locais, com o objetivo de abrir caminho para que os colonizadores assumissem o controle. Sendo assim, houve uma grande campanha para popularizar a cultura ocidental e para desacreditar alguns dos úteis sistemas de conhecimento que teriam nos ajudado a desenvolver nossa cultura, que não é, absolutamente, estática.

Quando os missionários chegaram em Uganda pela primeira vez, ainda no início do século 17, as manifestações populares de *feitiçaria* tinham se desenvolvido através da aplicação do sistema de conhecimento tradicional baseado na nossa cultura. Entretanto, com a propaganda dos missionários, essas manifestações morreram, por conta das falsas alegações desses mesmos missionários, que afirmavam que eram um meio através do qual satanás atacava as pessoas. Destruindo as manifestações, o *Ato Contra a Feitiçaria* de 1957 foi decretado, propositadamente, para desencorajar o uso da medicina tradicional e para promover a prática da medicina européia.

A razão pela qual apresentei esse histórico foi mostrar como as Artes Cênicas tradicionais foram usadas como fonte de conhecimento para auxiliar as comunidades locais na resolução de seus problemas socioeconômicos, e essa transmissão de conhecimento foi feita através da música, da dança e do teatro.

Então, antes de iniciar a discussão sobre o tópico "Artes Cênicas e Sistema Educacional", achei pertinente mostrar como o povo africano compreende as "Artes Cênicas" e também o conceito de "Sistema Educacional", para que possamos analisar as contradições a seguir.

#### O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES CÊNICAS NAS INSTITUIÇÕES EDUCACIONAIS

Em Uganda, as Artes Cênicas nas instituições educacionais se desenvolveram em duas direções:

**1) Apresentações baseadas em peças como parte do plano de estudo escolar e teatro improvisado inspirado nos mitos, lendas e contos populares.** A contradição nesse item era o fato das instituições educacionais preferirem que as peças fossem apresentadas em inglês, fato que alienava os alunos de sua

própria cultura. As línguas locais e os dialetos que originalmente eram usados como meio de comunicação foram abandonados, porque os "vernáculos", como eram chamados, eram considerados vergonhosos para as pessoas que possuíam instrução. Então, apesar dos alunos terem autorização para montar peças improvisadas inspiradas no seu histórico cultural, eles não poderiam apresentá-las nos idiomas locais ou dialetos, consequentemente enfraquecendo suas tradições.

**2) O público era formado apenas por pessoas que conheciam inglês.** Como consequência, as pessoas das comunidades locais não podiam apreciar o teatro das pessoas de instrução, devido à barreira da língua. As comunidades tiveram que organizar seu próprio teatro baseado nas necessidades das populações das áreas rurais. A situação afetava a qualidade do teatro comunitário, que era comparativamente mais baixa em relação ao teatro produzido pelas comunidades instruídas. A vantagem do teatro comunitário era que tinha suas raízes no povo, sendo assim, era direcionado para a maioria da população que não freqüentava as escolas. Essa foi a razão do teatro comunitário ter conseguido sobreviver, simplesmente porque fazia parte da vida das pessoas.

#### SURGIMENTO DO TEATRO JOVEM

Em 1948, a Universidade de Makerere (na África Oriental) promoveu um concurso interno de teatro. O Departamento de Inglês ajudou na organização. Essa iniciativa marcou o começo da organização de textos teatrais. E em 1957, o sr. Kawadwa Byron, membro da Associação de Estudantes de Uganda, promoveu o Festival de Teatro da Juventude, com a clara intenção de mobilizar os jovens e incentivá-los a participar de grupos de teatro. O Festival de Teatro da Juventude, num certo momento, se transformou no Festival de

Teatro Escolar. O Teatro Nacional foi construído em 1957, especialmente para abrigar os grupos europeus e indígenas. Os grupos de teatro africanos não podiam apresentar seus espetáculos no Teatro Nacional. Esse é outro bom exemplo da harmonia entre os indígenas e as culturas ocidentais, mas ainda há contradições, já que os grupos de teatro africanos não podiam pisar no palco do Teatro Nacional por conta das diferenças naturais.

#### FORMAÇÃO TEATRAL EM UGANDA

A Formação Teatral em Uganda teve início em 1971, através da implementação dos Departamentos de Música, Teatro e Dança na Universidade de Makerere. O objetivo era oferecer treinamento aos artistas em todas as suas disciplinas, mas as vagas eram poucas e as exigências para admissão muito severas, fatos que deixaram de fora tantos jovens talentos que não puderam ter acesso às condições de treinamento oferecidas pela Universidade. Mais uma vez as contradições estão presentes, pois apesar da disciplina Artes Cênicas não constar do currículo escolar, era exigido conhecimento da matéria daqueles que se candidatassem aos cursos universitários de Música, Dança e Teatro. Podemos nos perguntar como os alunos poderiam ter conhecimentos de Música, Dança e Teatro, quando a disciplina Artes Cênicas não estava incluída no currículo escolar. O Governo levou mais de trinta anos para reconhecer o papel das Artes Cênicas no desenvolvimento da capacidade intelectual da criança. Então, no ano de 2000, o Ministério da Educação e do Desporto emitiu um novo plano de estudos para a escola primária, com o objetivo de oferecer o ensino das Artes Cênicas da Escola Primária até a Universidade. Mas mesmo depois da implementação deste novo plano de estudos,

ainda existem muitos vazios a serem preenchidos. Por exemplo, a maioria dos professores do nível primário não está qualificada para o ensino das Artes Cênicas, então há uma necessidade de formação dos professores para que possam ensinar essa matéria.

#### A CONTRIBUIÇÃO DAS ARTES CÊNICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UGANDA

No passado, a história da Uganda pós-independência foi marcada por guerras civis, que resultaram em milhares de órfãos, crianças de rua, população sem teto, fome e doenças. Então, nessa situação, as Artes Cênicas tiveram que ser utilizadas, em grande escala, para a mobilização e educação. Os artistas foram convocados para a criação de programas teatrais os mais diversos e com diferentes propósitos. Por exemplo, o bem-sucedido controle do HIV/AIDS em Uganda ocorreu graças à contribuição dos artistas, que compuseram músicas e escreveram peças sobre temas fornecidos pela Comissão Anti-AIDS de Uganda, órgão do Ministério da Saúde. Além disso, as Artes Cênicas tem ajudado bastante ao Governo na imunização de crianças contra doenças fatais e nos programas de mobilização política.

#### CONCLUSÃO

Em Uganda, as Artes Cênicas têm sido consideradas atividades escolares extracurriculares, e poucas escolas ensinam Música como matéria obrigatória. Teatro, como tal, não consta dos currículos escolares. A Comissão de Revisão Escolar, conhecida como *Normas Instrutivas* de 1980, recomenda que o ensino do teatro seja integrado ao currículo obrigatório, com o objetivo principal de auxiliar no desenvolvimento da capacidade intelectual das crianças. Infelizmente, a freqüente instabilidade política da época não permitiu

que o Governo implementasse as *Normas Instrutivas*. Nesse meio tempo, o treinamento informal dos artistas, conduzido por grupos teatrais particulares, continuou a acontecer, devido ao grande número de talentos disponíveis. Esse fato auxiliou a Universidade de Makerere na continuidade de seu programa de treinamento. Por outro lado, o lento desenvolvimento da formação teatral é consequência das atitudes negativas com relação às Artes Cênicas. Fortes evidências nos mostram que houve um planejamento muito ruim no que diz respeito ao desenvolvimento desta atividade na Uganda, porque não existe outra instituição no país, além da Universidade de Makerere, que ofereça esse tipo de formação.

Outra grave contradição é que, enquanto professores do ensino secundário recebem formação em Música nas Universidades, poucas escolas secundárias ensinam Música como

matéria obrigatória nos níveis básico e avançado. Além disso, as universidades devem admitir novos alunos para seus cursos de formação todos os anos. No entanto, com a aprovação do novo plano de estudos, o Ministério da Educação e do Desporto estabeleceu o ensino obrigatório das Artes Cênicas na Uganda, do primário até a universidade. E agora, com a fundação do Instituto de Artes Cênicas, através de uma iniciativa da ASSITEJ Uganda, a África, como um todo, ganhará um grande impulso em termos de ensino do teatro, principalmente porque o Instituto irá atender a toda a região africana, a todos os grandes talentos locais, independente de suas formações acadêmicas. Consequentemente, todas as contradições e vazios que temos presenciado ao longo dos últimos anos com relação à formação profissional dos nossos artistas, poderão ser resolvidos num futuro próximo.

# TEATRO PARA CRIANÇAS E EDUCAÇÃO NO REINO UNIDO, COM UMA MAIOR PERSPECTIVA NA INGLATERRA

VICKY IRELAND

*Membro da Diretoria da ASSITEJ UK [www.assitejuk.org](http://www.assitejuk.org)*

*Vice-Presidente da ACTION FOR CHILDREN'S ARTS [www.childrensarts.org.uk](http://www.childrensarts.org.uk)*

*Agradecimentos pela pesquisa e informações citadas: Chris Elwell, Neil Rathmell e Paul Harman*

*Escrito em 2002, revisado em 2007*

## Nossa História

O teatro para crianças é uma arte comparativamente nova no Reino Unido. Nossa maior peça infantil, PETER PAN, escrita por J.M. Barrie, foi montada pela primeira vez em 1904. Em seguida, em 1929, veio a montagem de "TOAD OF TOAD HALL", escrita por Kenneth Grahame, outro sucesso retumbante. Depois - nada. Nada realmente abalou a terra até 1966 e a formação do primeiro grupo de "Teatro-na-Educação", no Teatro de Belgrade, Coventry.

Eram tempos de expansão e inovação nas artes - e o teatro-educação conquistou um poder novo e firme na cultura do Reino Unido. Pela primeira vez, a importância do teatro especificamente voltado para jovens, foi reconhecida.

O "TIE" (*Theatre-In-Education*) tinha nascido - uma arte que afirmava que as crianças e os adolescentes eram importantes e que artistas específicos, os atores/professores, poderiam

criar um espetáculo e levá-lo para as escolas, assim construindo uma ponte entre arte e educação. Foi uma pequena revolução que chocou o Teatro Inglês, enquanto companhias de "TIE" se espalhavam por toda parte.

## TEATRO-NA-EDUCAÇÃO, O QUE É?

O "TIE" é uma experiência teatral interativa. A maioria dos programas é concebida como parte integral do processo educativo, não como um evento teatral extra-curricular. As crianças e jovens não apenas sentam e assistem, mas são chamados a participar, algumas vezes sendo eles mesmos, junto com os atores-professores. São incentivados a interferir, a questionar, a resolver conflitos e tomar decisões de forma construtiva e inteligente, dessa forma reforçando a eficácia do método de aprendizado através do currículo, particularmente no que diz respeito à capacidade de expressão oral, auto-afirmação, tomada de decisões, auto-estima e

análise crítica. Seria equivocado passar a impressão de que o "TIE", por sua natureza, seja um teatro político ou sério. Também pode ser agradável e divertido.

Infelizmente, o grande momento que testemunhou uma companhia de "TIE" ligada à grande maioria dos teatros, já passou. Quando os tempos se tornavam economicamente difíceis, a companhia de "TIE" era o primeiro departamento a ser cortado, e quanto mais o movimento político se tornava de esquerda, mais eminente era o seu fim.

#### EDUCAÇÃO-NO-TEATRO

Em 1994, a maioria dos "TIE" havia desaparecido para abrir caminho à nova idéia de Educação-no-Teatro, que não era realizada por um grupo, mas por um único Orientador Educacional, cuja função era servir a toda comunidade. Hoje em dia, a maioria das empresas e espaços públicos contrata algum tipo de atividade arte-educativa, e muitos possuem programas, departamentos e orientadores educacionais específicos. As trocas com a comunidade são fundamentais para o trabalho. Ao invés de um grupo permanente, na função temos um único indivíduo que recruta grupos para trabalhos *free-lance*, quando necessário, para atuarem não somente nas escolas, mas também em asilos, penitenciárias, museus, e galerias de arte. Isso beneficia a diversos setores da comunidade, incluindo os desabrigados, pais e mães solteiros e adultos com necessidades especiais. A Educação-no-Teatro é um esforço empreendido pelos profissionais do teatro no sentido de preencher o vazio deixado pelo desaparecimento quase que completo do trabalho do "TIE". Existem grupos isolados que ainda estão atuantes, mas, no geral, perdemos para sempre muitos dos grupos de atores/professores que dedicaram suas vidas e carreiras em prol das crianças; que escreveram, atuaram e

trabalharam juntos durante anos, desenvolvendo um trabalho impressionante.

#### A HERANÇA DO "TIE"

Muitos de nós que agora trabalhamos com o Teatro para Crianças viemos destes grupos desfeitos do "TIE", e os jovens do nosso meio teatral ainda são muito influenciados pelas conquistas desse movimento. É uma tradição que afirma que as crianças podem enfrentar temas complexos, se apresentados corretamente, que podem ser questionados sobre grandes temas da vida, se apresentados de modo relevante. Nós não fugimos dos problemas da vida e desejamos munir nossas crianças de anti-corpos que os ajudem a lidar com eles. Nossos autores tiveram que encontrar formas de apresentar as esperanças, sonhos e temores de nossas jovens platéias e isso tem gerado algumas peças muito boas. Nós nos importamos bastante e, como diz meu amigo Paul Harman, nossa maneira de trabalhar é "começando com as crianças e retornando em direção à nossa criatividade". Mas isso também explica porque muitos dos nossos trabalhos são vistos como engajados, respeitáveis, e excessivamente cuidadosos. Nem sempre uma crítica justa, mas compreensível.

#### A ESCOLA E O TEATRO

##### A NECESSIDADE DO JOGO

Antonio Catalano, *Centro d'Arte per L'Infanzia*, Itália.

"Acreditamos que a infância não seja apenas uma faixa etária, mas um olhar, uma forma de ver as coisas e de considerar o mundo em volta. Na infância é quando voamos para as paixões, constantemente mudando de lugares, reinventando idéias. Respostas e verdades imutáveis não interessam. Questionar é a parte mais fascinante".

Por muitos anos tem havido uma grande conexão entre o teatro e a escola no Reino Unido. O lado bom disso é que trabalhamos em parceria.

O lado ruim é que a necessidade de agradar em termos educacionais pode inibir nossa liberdade artística. Deixe-me explicar.

Na Inglaterra, o dia-a-dia das crianças na escola é regulamentado pelo que chamamos de Currículo Nacional. É um padrão estabelecido pelo Governo para a educação que possui, em si próprio, alguns objetivos e alvos em termos de realização. Se as escolas não seguirem esse currículo, ou se falharem na tentativa de alcançar os níveis satisfatórios, serão humilhadas publicamente. Os professores se sentem inseguros no que diz respeito ao lugar das artes e a possibilidade de desperdiçarem tempo. Como consequência, centenas de apresentações teatrais desapareceram das salas de aula, e nessa época, o teatro se tornou uma atividade solitária que acontecia com as crianças sentadas em frente a uma TV, ao invés de através da busca ativa por aventura, pela descoberta através do faz-de-conta, através do jogo, e através do mundo da imaginação, como deveria ser.

No momento, as artes não fazem parte de uma disciplina curricular importante. São extra-curriculares. Arte e Música são disciplinas de formação, a Dança e o Teatro estão lá também incluídas nos programas de Educação Física e Literatura Inglesa. O grande problema não é a falta de importância que lhes é dada, mas como são ensinadas. Os professores, infelizmente, têm pouca compreensão de como as crianças aprendem a ser artistas. Nosso argumento é que elas aprendem através da prática, daí nossa preocupação com relação à perda dos espaços que incentivam o jogo. Esse conceito é verdadeiro para os alunos mais velhos quando se interessam em aprender sobre as artes, para os alunos de faculdades e universidades, e realmente

acreditamos que seja verdadeiro para os adultos. Acreditamos ser verdadeiro para os artistas. Uma vez que perdemos a capacidade de jogar, perdemos a capacidade de aprender. Perdemos a capacidade de se admirar e de questionar.

Então as maravilhosas brincadeiras da infância, tais como pintar, cantar, dançar, representar, contar estórias, se fantasiar, estão se perdendo por conta da obrigação de encontrar formas de cobrir as matérias curriculares obrigatórias. Acaba-se perdendo o segredo do aprendizado, o JOGO!

E sempre útil lembramos que “não paramos de jogar quando envelhecemos, - envelhecemos porque paramos de jogar.”

#### PROGRAMAÇÃO DOS ESPETÁCULOS

Nós, do teatro, tentamos resolver essa instabilidade permitindo que as mentes das crianças joguem quando elas nos visitam, deixando que suas imaginações voem tão alto como um pássaro por um tempo, antes de caírem na terra de novo em suas salas de aula.

Mas precisamos jogar um jogo perigoso. Para que as escolas visitem o teatro, ou as companhias de teatro visitem as escolas, temos que convencer professores, pais, diretores, de que somos educativos. Não podemos simplesmente divertir, exceto no Natal. Ao invés disso, temos que justificar o tempo passado fora da escola com algo que seja adequado, de alguma forma, ao temido Currículo Nacional. Dessa forma, o teatro começa perder sua qualidade especial como um espaço para a criação artística livre. Nós não temos um teatro que seja aceito como uma manifestação artística por direito próprio, mas sim como mais uma ferramenta de ensino frequentemente utilizada.

Nossa política reflete na nossa prática. A maioria das companhias de teatro quer apre-

sentar espetáculos de alto nível artístico, que ofereçam às crianças a oportunidade de:

- experimentar a alegria e a diversão;
- refletir sobre seu mundo e ajudá-los a fazer as conexões tanto com experiências novas quanto conhecidas;
- aumentar seu conhecimento e confiança;
- estimular sua imaginação, promover a curiosidade e enriquecer sua experiência.

Estamos todos nos esforçando contra tais limitações e no sentido de convencer os professores a levarem as crianças para o teatro e o teatro para as crianças, porque isso expandirá sua imaginação e alimentará seus sentidos, mas os professores trabalham sob tanta pressão, que apenas nos visitam quando vêem algum potencial educativo.

Então, nós jogamos de forma esperta. Escolhemos títulos que os encantem, e depois os surpreendemos oferecendo originalidade e inovação. Divulgamos um conteúdo que sugira um potencial educativo, e depois nos asseguramos de que esse potencial seja apresentado de forma gloriosa e emocionante. Há formas de contornar os problemas, mas gostaríamos de atuar num contexto em que o Teatro e a Educação tivessem cada um sua autonomia, sem que um absorvesse o outro, mas que fossem complementares mantendo sua independência e respeitando suas diferenças.

Infelizmente, isso parece estar distante.

É mais provável que uma escola contrate a apresentação de um novo espetáculo que não tenha ligação alguma com o currículo, do que convencê-los a visitar um teatro. É muito mais fácil para a escola, sem problemas de transporte e mais simples de organizar. Mais de duzentos grupos de atores estão se apresentando em escolas por todo o país, duas vezes ao dia, para um público de mais de 200 jovens. Por outro lado, as produções teatrais

estão cada vez mais raras e de difícil acesso, mas certamente devem ter suas compensações.

#### A NECESSIDADE DE MUDANÇA

Se o movimento do Teatro para Crianças na Inglaterra pudesse promover algumas mudanças, gostaríamos das seguintes:

- Alguém que monitorasse e se responsabilizasse pelo que está sendo produzido, a fim de fazer um registro da atividade, informar aos professores que contratam os espetáculos sobre as melhores produções, monitorar as apresentações e os níveis de qualidade, e promover ativamente os valores e benefícios de se assistir teatro. A troca pública pode trazer energia e promover desafios para as comunidades, e ao mesmo tempo, unir a todos num entendimento coletivo.
- Um centro de desenvolvimento que organizasse mostras, festivais, workshops práticos, seminários, arquivos, colaboração internacional, que publicasse peças e promovesse campanhas em prol da criança e do adolescente, para que tivessem sua justa parcela dentro das verbas públicas.
- Trabalhos acadêmicos sobre nosso trabalho.
- Escolas de teatro para que treinássemos as nossas necessárias habilidades.
- Treinamento para professores para que entendessem o teatro e seus valores.

#### CONCLUSÃO

Sou uma cria do "TIE", e era um ainda um bebê quando da criação do primeiro grupo em 1966. Sou uma professora treinada. A educação é meu sangue. Eu gosto e celebro a educação.

Mas em primeiro lugar e acima de tudo, eu



faço teatro. Minha necessidade de contar histórias e de representar é suprema. Não vou sacrificar meus instintos teatrais naturais a fim de cumprir as exigências do currículo escolar. Meus colegas pensam da mesma maneira.

Precisamos encontrar novas e estimulantes formas de valorizar a Educação juntamente com o Teatro, para satisfazer ambas as necessidades. Precisamos aprender a absorver as mudanças que devem acontecer com frequência, pois o que fazemos é tentar manter as coisas do mesmo jeito.

Para finalizar, é preciso esclarecer que toda peça de teatro de qualidade é, intrinsecamente, educativa. Se nossas autoridades escolares pudessem entender esse fato e mandar as crianças e suas turmas para assistir a um

excelente teatro, poderíamos estar dando às nossas crianças e jovens aquilo que eles merecem.

As autoridades sabem avaliar o que é mensurável, mas são incapazes de mensurar o inestimável.

Junto com a ASSITEJ, existe uma outra organização que luta pelo lugar das artes na vida de crianças e jovens do Reino Unido - a "ACTION FOR CHILDREN'S ARTS" (Ação pelas Artes para as Crianças). Essa organização também está desenvolvendo um trabalho importante no sentido de reiterar a importância das crianças e jovens na nossa sociedade, destacando o fato de que eles têm o direito de ter acesso à sua própria produção cultural.

# A DANÇA PARA AS JOVENS PLATÉIAS

RÈMI BOUCHER

*Diretor executivo, artístico e fundador do Festival Internacional de Artes para as Jovens Platéias de Montreal, o **Coups de Théâtre**. Rémi Boucher é formado pela Escola Nacional de Teatro do Canadá, e é bastante conhecido na comunidade artística de Montreal. Foi Diretor Geral da Maison Québécoise Du Théâtre Pour L'enfance Et La Jeunesse (Casa do Teatro para a Infância e Juventude de Quebec) de 1988 to 1993. Também foi Diretor do Departamento de Teatro do Conselho das Artes no Canadá de 1982 a 1988. Em 1995, fundou o **Les 400 Coups**, Festival international de cinéma jeune public (Festival Internacional de Cinema para as Jovens Platéias) em Montreal. Em junho de 1999, Rémi Boucher foi eleito para o Comitê Executivo da ASSITEJ Internacional (Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude).*

Como Diretor Artístico do Festival **Coups de Théâtre em Montreal**, um evento bienal de teatro, dança, música e cinema para jovens platéias, vou desenvolver especificamente uma temática: a Dança e o Teatro de Marionetes, e iniciar esse artigo falando sobre a dança. Escolhi falar sobre a dança como uma prática isolada, mas não seria necessário considerá-la como tal. É para melhor destacar as questões específicas do processo criativo da dança quando desafiada a adequar-se às necessidades da arte. A dança, intrinsecamente, incorpora todas as artes: música, teatro, artes visuais, mídia. A dança para as jovens platéias po incorporar a Dança e a Juventude, a Dança para a Juventude, a Dança para e pela Juventude. Escolhi focar na dança para a juventude, aquela criada e executada por profissionais, omitindo completamente o tópico da dança executada por jovens dançarinos, a valiosa questão dos homólogos e outros temas em potencial.

## CONTEXTOS DO CANADÁ E DE QUEBEC

A dança, como uma manifestação artística, não pode afirmar que tenha tido a mesma

história de sucesso que o TJP (Teatro para Jovens Platéias) em Quebec. Foi considerada pelo pensamento artístico predominante, durante muitos anos, como uma forma de arte inferior e de segunda classe. Durante a última década, no entanto, podemos afirmar com segurança que os coreógrafos genuinamente interessados neste diálogo com as jovens platéias, ganharam algum tipo de reconhecimento, e sua arte, algum dinamismo. Com a recente valorização da juventude em diversos programas de governo, a cultura acabou se beneficiando dessa estratégia. Para as artes, no entanto, o desenvolvimento forçado ou artificial é uma grande preocupação, se os objetivos, medidas e critérios visarem outros fins que não os artísticos. Essas novas orientações estratégicas poderão ter um impacto nas atuais relações entre intérpretes, produtores, apresentadores e suas audiências. Será mais fácil enfatizar a importância das apresentações de dança para os jovens, e representando um passo definitivo em direção à essa forma de arte, que tem atuado nos últimos anos com pouco reconhecimento.

Durante o Festival *Dance in Canada*, de 2000, o Departamento de Dança do Conselho

Canadense para as Artes contratou um grupo de pesquisa para delinear um quadro da situação da Dança e da Juventude no país. Um pesquisador se concentrou no Quebec e o outro no Canadá como um todo. O grupo distribuiu um questionário para mais de cem participantes, levantou as questões e necessidades mais urgentes, iniciou um grupo de discussões e, no fim, apresentou propostas para o setor da dança, tais como ações dinâmicas que auxiliassem no desenvolvimento dos trabalhos de dança para jovens platéias.

As principais questões que foram levantadas no fórum foram:

- padrões artísticos devem ser mantidos, já que as jovens platéias são espectadores maduros o bastante para terem direito a tal, e não apenas um grupo alvo de consumidores, representando um novo mercado a ser conquistado;
- é crucial e importante fazer com que a dança seja uma arte acessível às jovens platéias;
- é fundamental que os jovens tenham a chance de usufruir de obras de arte de qualidade;
- as condições de trabalho daqueles que demonstram visão, metodologia, ousadia e talento artístico em termos de criação, produção e programação de espetáculos para jovens devem ser aprimoradas;
- os artistas devem ser pacientes, atentos, rigorosos e perspicazes a fim de vencerem esse desafio.

#### A PLATÉIA E OS INTÉRPRETES

Sendo uma audiência tão vivaz e pronta para se integrar, crianças e jovens querem ser levados a sério. Chame o trabalho como quiser: apresentação, entretenimento, ritual, teatro físico, circo, é necessário que utilizem o mate-

rial dos sonhos. Coreógrafos que trabalhem para as jovens platéias tem o potencial de oferecer a elas uma experiência grandiosamente coletiva, uma viagem íntima dentro de si próprio ou uma absoluta experiência de felicidade. Com sua arte, eles podem despertar a imaginação latente e incentivar a imaginação ativa. A dança é corporal e pré-lingüística. É a linguagem sem as palavras.

O espaço compartilhado entre o artista e o público é preenchido pelo jogo de poderes de ambos os lados - algo acontece em ambos os lados - e isso se chama experiência estética. Experiência essa imbuída da capacidade de tornar o espectador, o ouvinte, a testemunha ou o observador, harmonizado com o surgimento de um « eu » mais integrado, um vislumbre do que significa o retorno a uma existência menos inibida e fragmentada. A dança transcende os limites da linguagem falada e convida o público a compreender através dos sentidos pré-cognitivos.

Agora, mais do que nunca, a liberdade e a capacidade de sentir e pensar por si próprios são valores que merecem ser transmitidos. Os artistas-criadores representam a base fundamental da arte e de sua interação com o público. A criação não atinge seu objetivo quando isolada, e todos os jogadores têm um importante papel. O produtor que aceita o risco e que enxerga o potencial do artista-criador em comunicar para uma platéia jovem; o apresentador iluminado que contrata trabalhos inovadores e radicais; o educador de coração sensível que sabe caminhar sobre a delicada ponte de comunicação entre a criança e o adulto, todos contribuem para que o espetáculo seja uma experiência de alta qualidade.

A dança precisa tocar a platéia, caso contrário, terá fracassado. Em teatro, dizemos que "fomos tocados" por uma cena, quando, na verdade, fomos tocados pelas palavras. Com a dança, a experiência acon-

tece através do corpo, é recebida através dos olhos e através de nossos "eus" enquanto espectadores. Uma apresentação bem-sucedida acontece quando a platéia a toma para si. Uma forma de comunicação muito primária e, ao mesmo tempo, sofisticada. O corpo não mente. A criança sabe quando o trabalho não é autêntico, quando foi adaptado para ela. Ela quer um produto verdadeiro, uma grande experiência, mesmo que ela aconteça na intimidade do seu "eu".

"É difícil dizer o que é verdadeiro, mas às vezes é muito fácil reconhecer o que é falso." (Albert Einstein)

Suzanne Lebeau - conhecida autora e dramaturga de teatro para Jovens Platéias de Quebec - lembra de uma palestra que fez para algumas crianças num seminário sobre dança para jovens durante a edição de 2000 do *Coups de Théâtre*. Um menino disse: "Só fala pra eles pra não fazerem aquela coisa adaptada!" As crianças não são cidadãos de segunda classe e não querem ser tratadas como tal.

#### DANDO SENTIDO / A VIRTUDE DE ESTAR ATENTO

Aumentar a capacidade de um indivíduo de atentar para o mundo visível é uma forma de complicar e abalar aquilo que temos aceitado como certo e verdadeiro. A dança nos oferece esses momentos de questionamento em relação ao mundo e a nós mesmos. Crianças, jovens e também adultos constroem essas experiências de "dar sentido" ao mundo que habitam. O sentido é dado através do corpo, através da experiência direta. A criança precisa ter acesso a trabalhos artísticos de qualidade e a ambientes que as ajude a praticar a virtude de estar atento. Modos de vivenciar e de produzir uma arte, que tenham o poder

de modificar nossas vidas. Esse é o início da alfabetização crítica.

"...Imaginar como seria ser uma outra pessoa, diferente do que se é, faz parte da essência do ser humano. É a base para a compaixão e o princípio para a moralidade." (Ian MacEwen, *The Guardian*, after September 11, 2001)

Fred Frith afirma que: "grandes improvisações não dependem somente de intérpretes virtuosos, mas também de ouvintes virtuosos: cuidadosos, alegres, com profundas emoções e disponível com todo seu ser..." O ouvinte virtuoso pode ser facilmente transposto, como idéia e como ação, para o observador virtuoso. Isso requer prática e atenção. Assistindo a uma apresentação, num ambiente controlado e num local seguro para essa experiência, as crianças começam a permitir que novos receptores sejam abertos. Mas isso não acontece sempre, já que ambientes pouco seguros e apresentação de arte de baixa qualidade podem causar mais danos que trazer benefícios.

A dança é uma arte poderosa, pois cria uma esfera de experiência para que a consciência se manifeste, incorporando as forças fundamentais da condição humana. A cada momento, nossa imaginação nos liberta para "entrarmos na dança", e através de nossa personalidade e diversidade - nossas diferentes percepções e sentimentos - algo novo surge no mundo.

Nós nos ocupamos da imaginação política, da imaginação estética e da imaginação poética quando somos compelidos a enfrentar os desafios de um espetáculo de dança de alta qualidade. As crianças e jovens estão sendo equipados com as ferramentas que lhes permitirão imaginar um mundo melhor, um mundo que terão vontade de realizar e não somente de sonhar. Não podemos mudar o

mundo se não o imaginarmos primeiro. Isso leva tempo.

O trabalho precisa conter o vigor, a urgência, a necessidade de comunicar. Muitas vezes sem palavras, de ser humano para ser humano, de corpo para corpo. Infelizmente, a dança ainda carrega o estigma, a marca de nascença dos reflexos puritanos da nossa sociedade. Esse fato apresenta mais desafios para apresentadores e programadores que assumem riscos ao trazer suas jovens platéias, cara a cara, à boa dança. Os resultados positivos, no entanto, excedem em grande escala os negativos.

#### ESTÍMULO E AMBIENTE PARA A CRIAÇÃO

- Não há necessidade de entender a criação de uma dança.
- Não há mensagens ocultas.
- A pessoa precisa estar receptiva para o entendimento!

O palco de um teatro é o local onde a maioria das crianças experimenta o teatro, a dança ou a música. O palco é rico em potencial de magia; elas sabem e esperam por isso. Isso, no entanto, não limita a experiência artística apenas para o palco do teatro. No sul da Ásia, famílias inteiras assistem a mais de 3 horas de apresentações de dança, trazendo para o teatro todas as coisas necessárias para que fiquem confortáveis e felizes. As conhecidas histórias que fazem parte de rica herança cultural daqueles povos são apresentadas uma e várias vezes, sempre com uma renovada urgência em ser escutada e assistida. Meu conhecimento sobre essas formas de arte não é suficiente para explorar, no momento, suas possibilidades. Além disso, escolhi me concentrar na dança contemporânea da nossa cultura ocidental.

Os artistas-criadores precisam ser incentivados na sua ingenuidade, no seu desejo de se

aprofundar na psiquê humana a fim de revelar, exibir e, assim, engrandecer nossas experiências humanas através dos sentidos. Devem se dedicar a levantar questões, imagens que sejam difíceis e dolorosas de serem vivenciadas e enfrentadas. Devem desejar confrontar a platéia jovem de igual para igual. É preciso confiança para partir numa viagem que talvez nos modifique. Com relação à produção para jovens platéias, um coreógrafo em Köln afirmou: "É muito mais difícil criar coreografias para os jovens, ainda não estou evoluído o suficiente!"

Os coreógrafos não podem contar apenas com suas recordações de infância ou juventude. Isso é o passado deles, as jovens platéias estão no presente. Os valores, ambiente e pontos de referências das crianças e jovens atualmente são diferentes dos nossos. Não é uma questão de idade, é uma questão de considerar o presente e encontrar essa nova platéia. Acontece que eles têm de 5 a 25 anos de idade! O coreógrafo não pode fingir.

Produzir um espetáculo de dança para os jovens não tem fórmula. Os coreógrafos raramente contratam os serviços de um dramaturgo. Uma história pode até ser contada, mas raramente é o estímulo. Deve existir uma narrativa, mas não linearidade. Devem existir imagens fortes, mas não histórias óbvias. As crianças irão construir as histórias se as imagens forem suficientemente ricas e verdadeiras. Elas estão mais próximas do mundo dos sonhos do que nós, na maior parte do tempo, e podem deixar sua imaginação vaguear com uma leve batida de perna, um grupo de luzes, um Haikai japonês, ou uma lágrima. A tarefa do coreógrafo é construir uma forte composição, que considere a complexidade e profundidade do vocabulário de movimentos, e criar uma atmosfera segura para suas platéias para que elas possam absorver sua criação. A duração do trabalho deve ser levada em conta para diferentes

faixas etárias, assim como o conteúdo do trabalho, que deve se basear no bom senso.

Merce Cunningham escreveu:

"Só precisamos do espaço, nada mais, e veja quantas possibilidades são reveladas. Vamos supor que, nesse momento, entre a dimensão do tempo. Nossos oito bailarinos podem fazer diferentes movimentos, e até se movimentar no mesmo ritmo, o que está correto - mas existe também a possibilidade deles fazerem diferentes movimentos em diferentes ritmos. É quando temos a verdadeira complexidade: ao se colocar esse tipo de material um sobre o outro ou ao lado do outro. Alguém pode não gostar dessa afirmativa, mas me parece que, quando passamos a pensar dessa forma, as possibilidades ficam enormes. Um dos pontos que diferencia meu trabalho das coreografias tradicionais, clássicas e modernas, é certamente esse aumento das possibilidades."

O coreógrafo pode criar tendo ou não em mente a criança. A dança não tem uma tradição, como o teatro, de testar um trabalho ainda em construção. Os coreógrafos trabalham em relativa solidão com suas idéias e depois apresentam um trabalho quase completo para uma platéia, a fim de ter um retorno. Não existem regras que determinem o que é apropriado ou não de ser mostrado. A criança é capaz de testemunhar e de se responsabilizar por um conteúdo muito mais amplo do que imaginamos. Como adultos, não devemos interferir na experiência direta da criança, e devemos estar disponíveis para conversar com ela, se for justificável.

Os coreógrafos podem explorar temas específicos, espaços, tempos, imaginários, estados mentais, estórias ou uma combinação de tudo isso e muito mais. Eles precisam de um espaço físico para experimentar, bailarinos e/ou atores e de tempo. Precisam de espaços

para apresentar os trabalhos, redes de apresentadores e programadores que garantam visibilidade, e infra-estrutura que apóie a produção desses trabalhos. Tudo isso depende de visão, energia criativa e interesse verdadeiro pelas jovens platéias e seus recursos. Os apresentadores e programadores são importantes nessa delicada matriz de produção dessa arte, pois eles sabem até onde e onde podem levar suas platéias. É uma parceria baseada na colaboração e na criatividade. Um dia, não precisaremos nos referir às artes como se fossem disciplinas: dança, música, teatro... Poderemos chamar de artes de bom gosto para as jovens platéias!

**O QUE ESTÁ FALTANDO: *carregar o trabalho de uma geração para outra (valemos tudo isso?); como fazer com que um conteúdo renasça quando sua essência está nos corpos, não em textos ou roteiros?***

A dança pertence ao efêmero, uma vez que um trabalho é apresentado aquele resultado jamais será experimentado, nunca mais. Essa é a beleza da dança e também sua maldição. Os puristas vão dizer que é primordial não deixar rastros, e que a dança é feita para ser apreciada no momento e não revivida através de uma série de anotações e desenhos. Outros se alimentam através da remontagem de antigos trabalhos e em vê-los em cena de novo. Não tenho uma opinião fechada a respeito, mas enfatizo a necessidade de recursos, caso o coreógrafo escolhesse fazer um bom registro de seu trabalho, como encontramos num texto de teatro. Já que a dança para jovens platéias é uma atividade recente, seria necessário olhar para trás, mais ou menos 10 anos atrás, e perceber a evolução, para que as novas gerações de bailarinos e criadores pudessem ter as suas referências. Existem recursos suficientes para realizar esse objetivo através de registros

digitais, anotação de Laban etc. É mais uma questão de recursos nesse momento.

Alguns coreógrafos estão ensinando seus repertórios para jovens bailarinos para que seu trabalho continue vivo por mais uma geração. Infelizmente, muitos espetáculos de dança se foram e permanecerão apenas nos corpos dos bailarinos originais: a efemeridade da dança.

#### COMO AVANÇAR

Existe uma força nos números. A dança, raramente, é um empreendimento solo e depende enormemente de uma rede de indivíduos para acontecer, tais como os bailarinos, os cenógrafos e figurinistas, os administradores, técnicos, patrocinadores, apresentadores, e, claro, as platéias. Um sucesso ainda maior é atingido quando os coreógrafos têm a oportunidade de colaborar com artistas semelhantes de todas as formas de arte e avançar em conjunto com suas idéias. Não há necessidade de chamar o resultado de teatro, dança ou outra forma de arte qualquer. Precisamos ter mais oportunidades como essas de compartilhar, trocar e colaborar com novas criações. As produções para jovens platéias. Esses esforços de colaboração normalmente dão ao trabalho final uma maior sobrevida. É necessário um tempo maior de elaboração, planejamento e organização, mas os resultados são compensadores e de qualidade duradoura.

#### CONCLUSÃO: Do que é feito o amanhã?


Os artistas-criadores da dança para jovens platéias e suas organizações precisam constar nas diversas pautas de instituições tais como a ASSITEJ, Conferências sobre a Dança e a Criança (encontros a cada três em vários lugares do mundo), redes de festivais internacionais de artes para as jovens platéias, além de guias de dança. A dança para crianças e jovens precisa ser plenamente respeitada e reafirmada através de valores adequados de mercado. Apenas porque uma criança é menor em tamanho, não justifica que os artistas que trabalhem para elas ganhem salários menores. Vai levar algum tempo para termos um equilíbrio nessa área do mercado.

Não estaríamos apresentando nossos artigos, ou não estaríamos reunidos nesse Seminário, se não acreditássemos que podemos oferecer às crianças e aos adolescentes uma arte que confirme a presença deles na Terra e na nossa sociedade, desafiando-os a construir um mundo melhor para eles próprios e para as próximas gerações. A arte tem o poder de promover isso. Como disse anteriormente, precisamos ser pacientes, vigilantes, rigorosos e visionários para vencer esse desafio. Todo o espírito dos nossos olhos encontrando a verdade nos olhos da criança.

# DRAMATURGIA E CRÍTICA

GALINA KOLOSOVA

*G.K. estudou na Universidade Estadual de Moscou (departamento de filosofia, setor romano-germânico). Em 1975, foi designada Secretária da ASSITEJ da URSS (mais tarde ASSITEJ Rússia). Sua principal função era o desenvolvimento da comunicação internacional para mais de 60 companhias russas de repertório voltadas para o público infantil e jovem. Coordenadora de Programação Internacional do Festival Internacional de Teatro A. Chekhov, de Moscou, o maior festival de teatro na Rússia. É tradutora de peças em inglês e francês para o russo, e membro da Associação Russa de Teatro.*

 tema proposto é tão vasto que poderíamos discuti-lo durante vários dias e através de inúmeras publicações.

Todos nós representamos vários países e nossas práticas teatrais diferem muito. Creio que seria muito proveitoso trocar as informações que dispomos para nos enriquecer com as experiências de outros países.

Vou tentar compartilhar algumas das minhas considerações e, ao mesmo tempo, familiarizá-los com a situação na Rússia e minhas inquietações nesse setor.

No momento em que um grupo de pessoas se reúne para fazer teatro, elas precisam de alguns elementos para começar. Precisam de espaço, cenários e figurinos, atores, mas sem uma história para contar, ele não vão muito longe. Durante muito tempo, o teatro era o mesmo que contar histórias. Hoje em dia, com todos os avanços técnicos, as possibilidades do teatro aumentaram infinitamente. É possível colocar em cena telas de TV, novos tipos de equipamentos de som, efeitos de som e de luz inacreditáveis, mas se não houver uma história a ser contada, a apresentação não estará completa. Poderia ser uma história de vida ou uma história do espírito humano, uma história da alma humana. Mas é necessária uma história.

É possível encontrar uma história em qualquer

lugar - no teatro do absurdo, nos shows de variedades, nas apresentações dos palhaços de circo. Quando falo de "história", não estou querendo dizer "texto". Todos nós sabemos que uma história pode ser contada sem palavras, através de outros meios de expressão, por exemplo, pode ser contada através do teatro-dança, do teatro de objetos, dentre outros.

A história pode ser criada por uma pessoa, pode ser o resultado da criatividade coletiva. Essa história pode ser um cenário, um roteiro, uma peça e até mesmo um texto.

Existem alguns extremistas de vanguarda que declaram que a época do texto no teatro está acabando. E que o público está cansado de ouvir textos, que as crianças deveriam assistir a brilhantes espetáculos visuais com menos texto possível. Porque elas são as crianças da nova era.

Não concordo com eles. Sempre haverá os espetáculos teatrais que necessitam de um bom texto. Sempre haverá atores que sonham em interpretar um papel maravilhoso escrito especialmente para eles. E sempre haverá crianças que precisam de uma boa história e que gostam de vê-la sendo contada no palco de um teatro.

E sempre haverá os autores de teatro.

Temos sorte de ter todos esses textos clássicos. Estão sempre disponíveis e temos certeza



da qualidade deles. Para jovens espectadores, existe um rico acervo de clássicos - Molière, Shakespeare, Brecht, Calderón, etc. Parece-me que os ditos clássicos estão ficando, a cada dia, mais jovens. Tomemos como exemplo Shakespeare - suas peças estão sendo cada vez mais encenadas para jovens e até para crianças. E não apenas no seu país de origem. Creio que o mesmo acontecerá com toda a literatura dramática clássica.

As recentes mudanças em nossa sociedade russa, que nos aproxima da cultura e da civilização ocidentais, nos trouxeram inegáveis transformações no campo da cultura. Uma dessas transformações - a recusa do Estado em apoiar a cultural. E não somente o teatro sofre as conseqüências!

Existe um outro problema que tem origem no problema anterior.

O número de textos novos para crianças tem diminuído drasticamente.

O teatro encomendava a peça para o autor e o Estado pagava por ela. E o preço era mais alto do que o de uma peça para adultos. Talvez a origem do problema esteja na questão econômica. Talvez esteja em outra questão. Talvez porque a criança, infelizmente, não seja mais uma prioridade na nova Rússia, um país que precisa resolver um grande número de problemas urgentes e vitais. Espero, sinceramente, que a sociedade se volte para a criança mais cedo ou mais tarde, antes que todas as boas tradições se percam.

Quando percebi que o processo de surgimento de uma nova literatura dramática para crianças havia diminuído seu ritmo no meu país, comecei a traduzir peças para crianças de outros países, e traduzi um grande número de textos da Inglaterra, dos Estados Unidos, da França, da Bélgica. Queria enriquecer o repertório de nosso teatro com esses "estrangeiros". E devo dizer que o interesse por peças estrangeiras para crianças ainda é muito grande.

Graças aos esforços da ASSITEJ Estados Unidos, temos uma publicação anual muito boa "Melhores peças para o público jovem". Cada ASSITEJ local envia um pequeno resumo das melhores peças que serão publicadas na edição.

Parece-me que é chegada a hora de elevar esse trabalho a um outro patamar. O pequeno resumo da peça oferece uma idéia bastante aproximada. Mas um diretor precisa ler a peça inteira! O processo de conseguir o texto completo é muito complicado e leva tempo. Acredito que a ASSITEJ possa dar início a um programa que permita disponibilizar na sua página da Internet de 2 a 3 peças por ano no idioma de origem ou traduzida, sem que com isso se viole a lei dos direitos autorais. Creio que, com esse programa, poderemos promover um intercâmbio mais rápido e fácil da literatura dramática produzida em cada um dos países membros. Com o programa, teremos acesso rápido à literatura dramática para crianças produzida, não somente na Europa, mas também na Ásia, África, América Latina etc. Algo que poderia ser muito original e emocionante.

Tenho certeza que há muitas outras peças interessantes no Brasil, além dos textos de Maria Clara Machado, autora bastante conhecida na Rússia algum tempo atrás.

Este tipo de intercâmbio está em concordância com a Constituição da ASSITEJ e é muito mais fácil de ser realizado do que o intercâmbio de espetáculos e turnês de festivais. E isso fará da ASSITEJ uma organização bastante útil para todos os Centros.

Além disso, creio que existam informações muito interessantes nesse campo que poderiam ser compartilhadas pelos diversos Centros, e que poderiam enriquecer nosso conhecimento.

Seria interessante ter as seguintes informações dos Centros:

- Que peças de outros países foram produzidas?
- Que peças são mais populares entre as companhias de teatro?
- Que tipo de peças as companhias preferem?
- Quem as traduz?
- Quem financia as traduções?
- Onde estão sendo publicadas?
- Existem coleções de peças para crianças publicadas?
- Que peças são as campeãs do mundo em número de montagens?

E muito mais.

Tenho certeza de que um quadro geral do "Tráfico" de peças para crianças seria muito interessante para todos nós.

E agora, algumas palavras sobre a crítica no teatro.

Sendo uma representante de uma sociedade em rápida mutação, mais uma vez devo afirmar que temos testemunhado sérias transformações nesse setor no nosso país.

Como sabem, existem dois tipos de crítico de teatro: os assim chamados jornalistas de teatro, e os também assim chamados analistas de teatro. Pelo que sei, o crítico de teatro ocidental é um jornalista que escreve sobre os grandes acontecimentos teatrais. Todos os grandes jornais possuem esse profissional, uma pessoa bastante influente. Esse crítico assiste às primeiras apresentações dos novos espetáculos das companhias mais conhecidas, escreve sobre eles, e os leitores do jornal baseiam-se no gosto desse crítico quando escolhem que espetáculos assistirão. Esses críticos são muito poderosos. Se eles falam bem, você será uma estrela, se eles dizem que você não é bom, será difícil de se livrar desse rótulo.

O outro tipo de crítico de teatro é o analista de teatro, que poderá compreender, profun-

damente, a montagem do espetáculo. Poderá analisar, a fundo, o trabalho do diretor, a interpretação dos atores, a qualidade da música, do cenário, figurino e iluminação, mas ele fará tudo isso para auxiliar à companhia a superar seus problemas, a consertar seus erros, para que não os repita em futuros trabalhos.

A crítica poderá ser muito severa, mas sua principal característica é que ela é muito útil e auxilia a companhia.

Na Rússia, esse tipo de crítica tem uma longa tradição. Esses críticos estudam nas melhores academias de teatro de Moscou e São Petersburgo. O número de formando é geralmente muito pequeno, em torno de 12 pessoas por ano. Estudam por 6 longos anos, e durante esse período, estudam o teatro por dentro, acompanham o trabalho de outros alunos, futuros diretores de teatro, atores, administradores. Ao final do curso, já conhecem perfeitamente bem o que é o fazer teatral, e podem analisar o espetáculo conhecendo muito bem o que é o processo de criação.

Esse tipo de crítica teatral sempre foi apreciado pelas nossas companhias teatrais.

Mas como citei anteriormente, os tempos estão mudando. O número de jornalistas de teatro que escrevem ótimas críticas nas melhores revistas e jornais sobre as novas produções teatrais está aumentando. Eles agora são muito influentes, e suas palavras podem arruinar uma companhia ou trazer-lhe popularidade. Infelizmente, o número de analistas de teatro está diminuindo.

Infelizmente, hoje em dia, existem muitos que afirmam não haver necessidade de um teatro especialmente para crianças. Soa estranho num país que deu início ao movimento de teatro profissional para crianças mais de 75 anos atrás, desenvolvendo-o e atingindo grandes resultados. E também num país onde cada grande cidade possui uma

companhia especial de atores profissionais atuando em peças para crianças e adolescentes!

Talvez tenham chegado a essa conclusão porque não tenham assistido a boas produções para crianças; ou porque acreditam que as crianças devam ser levadas pelos pais para assistir a espetáculos teatrais para adultos.

Mas essa é outra estória que necessita de outro local e momento para outra longa discussão...

Como analistas de teatro, eles publicam suas críticas em edições especiais profissionais - a

revista TEATRO, jornal especializado CULTURA. Infelizmente, essas e outras publicações sobre as questões e problemas enfrentados pelo teatro não são mais tão populares, e suas edições são bastante limitadas.

Conforme perceberam, não fiz uma separação entre crítica de teatro para crianças e crítica de teatro para adultos. Acredito que estejam unidas, porque a arte teatro é indivisível, seja ela para crianças ou para adultos. Teatro para crianças é ARTE e deve ser julgada como ARTE, sem qualquer indulgência.

# APONTANDO PARA A LUA

MARIA HELENA KÜHNER

MHK é autora teatral, com peças para adultos e crianças, pesquisadora, contista e ensaísta, com 28 livros publicados e 16 prêmios em teatro - sendo o mais recente o Prêmio Shell-Categoria Especial/ 2006, pelo Catálogo da Dramaturgia Brasileira, que já teve mais de 140.000 visitantes e mensagens vindas de 16 países. A par disso, seu nome vem seguidamente ligado a encontros, mesas-redondas, debates, seminários, congressos, júris, e debates sobre teatro e cultura, em todo o país e no exterior.

A imaginação no poder.

É proibido proibir.

Sejamos sensatos: peçamos o impossível!

Difícil é aquilo que demora um pouco; impossível, o que demora um pouco mais.

As frases, surpreendentes, intrigantes, iam sendo grafitadas nos muros - página ainda em branco, mídia alternativa descoberta pelos jovens estudantes da França. 1968: *Ruptura* (inaugural ou tardia?), um revolver do histórico, do estético, do sexual (Reich) para captar o que havia de específico ou marcante em cada área, e até para quebrar a linearidade de nosso pensar, todo ele ainda voltado para a irreversibilidade de processos - de progresso, acumulação, crescimento.

Maio de 68 foi, talvez, o emblema de uma geração que não só viu o século como um tempo marcado por guerras, revoluções, mudanças de ordem e estruturas, como questionou modelos, comportamentos, atitudes e valores fundamente enraizados e até então transmitidos de geração em geração. Até hoje, fim de um tempo e/ou início de um novo século, o que está em questão é mais que uma mudança no calendário, é algo maior e mais fundo: é o próprio modelo de uma sociedade que se estruturou e se impôs como *patricarcal, branca, ocidental, adulta*. É

esse *domínio* que foi questionado, levando à sempre lembrada *queda de paradigmas* e à *ruptura* com os modelos convencionados.

Se esses modelos perderam sua coerência e consistência, essa queda traz consigo uma redefinição que obriga à busca do *novo*. Por isso entendemos em sentido muito amplo as expressões de um Philippe Ariès, qualificando o século 20 como "*o século da adolescência*", ou Hobsbawn assinalando a "*novidade*" da "*cultura jovem atual*": "Até a década de 1970, o mundo do pós-guerra era governado, em sua maior parte, por uma gerontocracia, sobretudo por homens - dificilmente ainda por mulheres - que já eram adultos no fim da 1ª Guerra Mundial. Isso se aplicava tanto ao mundo capitalista (Adenauer, De Gaulle, Franco, Churchill) quanto ao comunista (Stalin, Mao, Ho Chi Minh, Tito), bem como aos grandes estados pós-coloniais (Gandhi, Nehru, Sukarno). Um líder com menos de 40 anos era uma raridade, mesmo em regimes revolucionários. Daí o impacto internacional de Fidel Castro, que tomou o poder aos 32 anos.

A segunda novidade dessa *cultura jovem* provém da primeira: ela era, ou se tornou, dominante nas "*economias de mercado*", em parte por representar uma massa concentrada de poder de compra, em parte porque a nova geração de adultos seria socializada como integrante de uma cultura juvenil e

traria as marcas dessa experiência. Qualquer que fosse a estrutura de idade da administração da IBM ou da Hitachi, os novos computadores eram projetados e os novos programas criados por jovens na casa dos 20 anos. O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos, sim. *Inverteram-se os papéis das gerações.*

A terceira peculiaridade dessa nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo. O *blue jeans* e o *rock* tornaram-se as marcas da juventude 'moderna', das minorias destinadas a tornar-se maiores. Passou a existir *uma cultura jovem global*, que se tornaria a matriz de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de viver o lazer, e nas artes, que formaram, cada vez mais, a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos".

Fatos que explicam, incluso, a importância que adquiriu o fato de ser (ou *parecer*) *jovem*.

A linguagem acusaria as mudanças, com os prefixos - *meta*, *neo*, *pós* - se acumulando sobre os termos, marcando sua ultrapassagem, fabricando no *neo* a ilusão de estar preparando ou divisando o *novo*, sonhando apreender, nos fragmentos, a totalidade ao englobar em colorido neon um *pós-modernismo* envelhecido que já não faz sequer jus ao termo. E, com ele, a menos visível perplexidade dos que contemplaram as rubras cores do fim de século, em que alguns vêem um crepúsculo e outros os primeiros tons de desejada aurora.

"*Fim ou começo?*" Se perguntou igualmente a serena e abalisada voz de Perry Anderson, o conhecido historiador inglês, em concorrida palestra no RJ sobre o alardeado "fim das utopias". A pergunta ainda pairava no ar quando ele iniciou seu diálogo com... Spengler. "Spengler?" Sussurrou, inquieta, nossa memória, desarquivando, apressada, o

nome e as idéias que foram objeto de tantas críticas em seu próprio século e de um ostracismo que lhe engoliu décadas na primeira metade do século 20. Que diálogo poderia ter com ele um historiador de nossos dias? Mas as idéias começam a mostrar um brilho novo e inesperado, das décadas de 1960 a 1990, diz Anderson, assistimos ao surgimento de "questões angustiantes", muitas das quais gestadoras da "incerteza" (Galbraith), ou dos "extremos" (Hobsbawm), ou da apatia e "desencantamento" (Guillebaud) que vieram à tona a partir dos anos 1990. Diante delas é oportuno lembrar a diferença postulada por Spengler entre *cultura* e *civilização*, é preciso de novo perguntar o que é uma *cultura* remetendo o termo a seu sentido original, ligado ao *cultivo* e ao *campo*, às formas nascentes e vitais de todo grupo social? E, neste sentido, já marcando uma presença e um fato: de que é *na cultura* que se encontram os recursos residuais de todo grupo ou civilização, é *pela cultura* que se pode conhecê-los ou expressá-los. A civilização é a conseqüência lógica, remate e término de uma cultura, seu destino inevitável: organiza na e pela polis (cidade) aquelas formas vivas, submetendo-as às leis que regularão o convívio social, tal como o jardineiro que, com a estaca diretriz, tutora e orienta o crescimento de uma planta, podando as partes que se tornam "inorgânicas", isto é, inadequadas à organização visada.

Evocado pela voz, o rosto de nosso tempo vai, surpreendentemente, se redesenhando, reconhecível e reconhecido: a metrópole é a forma petrificada e petrificante da civilização, o imperialismo sua fase final. Porque a metrópole não supõe mais um povo e sim uma massa. Porque o imperialismo "é civilização pura: só produz corpos mortos, desanimados (sem alma, sem alma), matéria gasta de uma história a serviço dessa abstração que

representa o poder da civilização: o Dinheiro". O homem culto dirige suas energias para dentro; o civilizado, para fora. Mas essa tendência expansiva se torna algo demoníaco na fase tardia das metrópoles, porque nela só subsistem possibilidades expansivas e as grandes decisões já não são tomadas no mundo inteiro, para o qual toda e qualquer aldeia tem alguma importância, e sim em três ou quatro metrópoles que absorvem o sumo da história e para as quais o resto, com suas respectivas culturas, é rebaixado à condição de província e destinado apenas a fornecer às grandes cidades suas derradeiras provisões. A voz de Anderson, já distanciada, vai ecoar em outras praias. Mas a maré de idéias em nossa mente não mais pára, excitada, nas ondas de um pensar inquieto e provocado: então, negar essa civilização já adulterada e doente é negar, obviamente, seu conceito de "cultura", que a petrifica em produtos ou "mercadorias" que visam ao lucro (ideologicamente ditos "bens" culturais), cujo beneficiário é visto apenas como um "consumidor", cujo valor e resultados têm na quantidade, nas "estatísticas", em números, o parâmetro único, ou principal, de avaliação. E mais: é retornar àquele processo original e criador, às fontes residuais de sua forma nascente, isto é, a suas raízes (termo tantas vezes levianamente usado, ou tornado sinônimo de uma "folclorização" consumista, distante do sentido definidor da própria cultura como o solo em que se *enraíza* a própria vida social e, portanto, seu momento fundante, inaugural, nascido de uma força gestante buscando caminho na luta, ainda subterrânea, contra o escuro da terra; é reter a noção de que nesta raiz cultural está a alma de um grupo ou de um povo, seu *caráter* - no sentido mais fundo do termo, de *marco* e *marca* de todo um grupo social. Ou mais: permite entender porque a *globalização*, Janos de dupla face, busca esconder seu lado imperialista e domi-

nante usando vestes e maquilagem "cultural" para iludir os desavisados e mascarar seus interesses econômicos, exclusivos e excludentes. E ainda: porque para tal ela se empenha em manter atrelados a seu pulso os meios de comunicação, em uma concentração que é espantosa, mas significativa: nos Estados Unidos, por exemplo, apenas cinco grandes corporações controlam toda a mídia, impressa, falada e televisada. E também: porque dissocia a comunicação da educação e da cultura, tal como dissocia artificialmente o social, o político, o econômico e o "cultural" - ou mistifica o controle nessa área revestindo-o de conceitos genéricos e ideológicos, como "*povo*", "*identidade nacional*", "*autenticidade*", "*direitos humanos*", "*participação de todos*", etc. etc, evitando os conceitos analíticos e um tratamento metodológico com sua indispensável nitidez. (Exemplo: que parte caberia a cada segmento social nesse amorfo "todos"?) Ou então: porque, na impossibilidade de iludir a *desigualdade* e a *diferença*, ou de mascarar os possíveis conflitos por elas gerados, passa a dela se servir para tentar legitimar hierarquias, autoritarismos ou pretensas "superioridades" (Primeiro Mundo, Terceiro Mundo...) ou a trabalhar no sentido de uma generalizada *indiferença*, pasteurizando notícias, dados e informações, e fortalecendo o "império do efêmero" de que fala Lipovetsky. Olhando essas cascas vazias de cigarras que não mais cantam a luz e o calor, sentimos saudade daquele canto anunciador, de um retorno às fontes vivas de nossa cultura e sua força gestadora de nossa civilização. É quando uma teimosa *Mãe Coragem* (Brecht) começa a segredar em nosso ouvido: atravessei guerras, tive perdas que me cortaram o corpo e a alma, mas fui adiante, na certeza de que "o inverno há de acabar, como todos os invernos, se os que ainda não estiverem mortos se moverem". Mas onde está um canto

que anuncie, com este movimento, os possíveis tons claros de uma aurora por-*vir*?

O chinês sorri: dele são os provérbios que os jovens estudantes de 68 usaram. Sorri porque há muito sabe de caminho (Tao) e de caminhadas. Como sabe que o que aqueles jovens estão aprendendo é a expressão de uma descoberta sua, milenar: a de que *o caminho que é o caminho não é o caminho* (Lao-tse). Sorri porque, como Spengler, sabe que a história humana se dá por ciclos, de nascimento, crescimento, declínio e morte, tal como o indivíduo humano. Ou, como Nietzsche, que todo fim é fogo, cinza, e incandescência de uma nova aurora.

É assim que leio também a expressão de Hobsbawm quando fala da uma *cultura jovem*, ou quando Philippe Ariès fala desta época "em que a adolescência é a idade favorita": ambos lembram o sonho humano que vê no *rejuvenescimento* (no caso, de um século e um tempo que findam) e na sempre lembrada "eterna juventude" a possibilidade mesma de uma vida mais plena e fecunda.

As palavras significam: *jovem* < *Jove*, isto é, Júpiter, o poder supremo, o deus da Luz. Também Eros, o élan vital, a força agregadora e impulsionadora do Desejo humano, é representado por uma criança brincalhona que se diverte com os "mortais". Em ambos, *re-criação / re-criação, i-nova-ação; di-versão*, a possibilidade de abrir a uma *versão outra*, diferente, a própria visão e ação. Possibilidade que dá aos *mais novos*, aos *jovens*, o

gesto ousado da *transgressão* e da *inovação*. No rosto do ser humano atual, busco não só o novo, mas o que ele traz ou pode vir a trazer de *trans-forma-ação*. De uma forma capaz de fazê-lo *ir além* (*trans*); de uma forma em que o *lastro cultural* seja o fundamento - mesmo que ora oculto ou esquecido - da *ação*, que é o elemento identificador, tão importante para a nossa América Latina em um mundo dividido em blocos e servindo a interesses cada vez mais concentrados em poucas mãos.

Diante das *possibilidades* existentes, nós - os inquietos - sentimos e vivenciamos que continua a ser válida a expressão de Antonio Machado, hoje tornada lugar-comum: se não há caminho, nós que fazemos o caminho, caminhando. E que, na falta de bússolas, a *persistência* (*per-existere*) e a *resistência* (*re-existere*) não afirmam apenas a própria existência, mas, enraizadas na cultura, são as âncoras mesmas dos momentos de pouso para as breves e necessárias pausas, para meditar e olhar as estrelas tanto quanto os instrumentos e sondar os horizontes para traçar nossos rumos. Ou nossa forma de resposta ao desafio de uma *humanidade*, antes conceito abstrato, estar transformada em *fato* no mundo planetizado em que vivemos.

São desafios a quem faz *teatro* (*teatrium*=lugar de ver) para, e com, o *jovem* e a *criança*, hoje, em nossa culturalmente tão rica e socialmente tão sofrida América Latina.

# CRIANÇAS PRECISAM DE ARTE

## UM CASO PARA EDUCAÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA CULTURAL VOLTADA PARA O FUTURO

WOLFGANG SHNEIDER

*O professor e doutor Wolfgang Shneider é o diretor do Instituto de Política Cultural e Reitor de Estudos Culturais e Comunicação Estética da Universidade de Hildesheim. Ele também é membro da Comissão de Inquérito "Cultura na Alemanha" do Parlamento Alemão, além de presidente da ASSITEJ, a Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, membro da UNESCO, com centros em 78 países no mundo todo.*

Ninguém vai discordar de mim quando digo que "crianças precisam de arte". Quando coloco isso como um pergunta, "Crianças precisam de arte?", quase ninguém nega. É claro que antes, crianças precisam de comida e bebida, um teto, assistência médica e serviços sociais. Estas são coisas essenciais, mas nem sempre implícitas no nosso mundo.

Não se preocupe, não vou bombardeá-los com números e fatos sobre desnutrição, refugiados, propagação da AIDS em jovens com menos de 24 anos na África, abuso infantil na Europa, pornografia infantil nos EUA ou prostituição infantil na Ásia. Também não estou arrecadando dinheiro para organizações beneficentes ou para a UNICEF, o Fundo das Nações Unidas para a Infância. Só quero contextualizar o tema da minha apresentação. Quando falamos de arte para crianças ou feita por crianças, sempre devemos falar nelas em relação aos contextos sociais a que pertencem. Precisamos observar os desafios dos nossos tempos em relação às qualidades da verdade, beleza e bondade determinadas por nossas tradições e história cultural.

A drástica transformação de uma sociedade industrial para uma sociedade de informação, geralmente é comparada à transição da sociedade agrícola para industrial no século 19. Assim como as mudanças nos métodos de produção e nas prioridades tiveram um impacto em todos os aspectos da sociedade no passado, a adoção das tecnologias de informação e comunicação transformou fundamentalmente as residências, empresas e economias atuais. Estas mudanças, tanto atuais quanto as do passado, parecem evocar sentimentos confusos; de um temor bem fundamentado, porém acompanhado por uma euforia. O movimento em direção a uma expansão econômica também é radical, assim como uma compreensão transformada do papel do estado, da sua administração e seus cidadãos.

Assim como antigamente, à medida que a mudança em direção a uma sociedade de informação acontece, as artes e a cultura desempenham um papel decisivo. O desenvolvimento das artes e da cultura sempre teve uma interação íntima com o potencial tecnológico e com novas formas de difusão.



As artes e a cultura estão ativamente envolvidas na transformação da sociedade, do setor de serviços ao de conhecimento, agindo, em grande parte, como um “distribuidor de conteúdo” para a sociedade de informação. As artes e a cultura não estão separadas da transformação tecnológica e social, mas fazem parte dela. Por isso, elas geram um impacto no processo de transformação e absorvem esse impacto. No processo, realizamos antigos métodos de mídia e difusão que não foram descartados. Ao invés, eles foram simplesmente complementados por outros mais novos. Portanto, nosso foco deve voltar-se para o projeto de elementos básicos para convencer difusores, produtores e agentes artísticos de seu valor social e econômico. A verdade é que, só quando há conteúdo interessante suficiente sendo oferecido, é que se utilizam novas tecnologias de informação. Produtores artísticos, músicos, atores, escritores e artistas treinados são necessários mais do que nunca pois:

- Somente eles podem distribuir o conteúdo que a mídia mundial exige.
- Somente sua pesquisa pode desenvolver ainda mais a estética da nova mídia.
- Somente através de sua cooperação com técnicos e estudiosos é que novos produtos poderão ser desenvolvidos.

#### CULTURA E EDUCAÇÃO

O apoio das artes e da cultura é importante para a transição para uma economia de conhecimento empreendedora. As artes e a cultura estimulam a criatividade na população. Elas não são apenas elementos decorativos. Gastar com arte não deveria ser visto como um consumo inútil, mas um investimento inestimável no desenvolvimento da sociedade.

As artes e a cultura integram a sociedade de

informação, mas as ofertas artísticas e culturais não bastam por si só. Atualmente, boa parte da atenção tem sido dada à educação cultural. No relatório final do comitê da UNESCO, “O Futuro da Mídia na Economia e na Sociedade”, existem várias menções sobre a importância de mais educação para uma transição bem-sucedida na transformação da sociedade e como elemento-chave de assegurar o emprego.

A “Educação Cultural” é o pré-requisito para uma maior prontidão educacional. Fortes habilidades de leitura e mídia estão incluídas em uma educação cultural. A educação cultural confronta as pessoas com coisas com as quais elas não estão acostumadas, ampliando assim, suas visões, além de também ser divertido. Certamente, esta é uma das melhores condições para um processo educacional bem-sucedido.

Então, para que as artes e a cultura sejam capazes de assumir uma posição de importância com uma demanda contínua como acontece em declarações de políticas, é essencial que as instituições culturais e os artistas trabalhem para promover publicamente as artes e a cultura, não só grandes eventos. Isso inclui toda a gama de instituições culturais, de escolas de arte e música até bibliotecas, teatros e museus.

#### CRIANÇAS E ARTISTAS

“Pelo que me lembro, nunca houve tanto lixo jogado sobre as crianças como hoje em dia. Vejam os produtos que os adultos filtram a um nível já verificado ou imaginado para uma criança. Pode não haver problemas se o objetivo for ensinar às crianças mais sobre as regras dos complicados jogos sociais disputados pelos adultos, para que elas tenham mais possibilidades de enxergar através deles. Mas a verdade é que, quando se trata de vida ou morte, amor e ódio, ciúme, mentiras, astúcia,

esperança, anseios, desejos etc., estas crianças sabem se virar. Nós é que não somos capazes de reaprender certas coisas. Porém, como as crianças se deixam abertamente serem bombardeadas por esse lixo *estardalhante* irônico e engraçado, a pergunta sobre crianças e arte parece ser tão terrivelmente normal que às vezes sinto como se eu fosse de outro planeta quando não quero diferenciar adulto e criança, quando quero levar crianças a sério. Minhas lembranças de criança e minha experiência com elas me ensinaram que a forma como uma criança e um artista criam (play) não são nada diferentes." Esta citação é de Friedrich Karl Waechter, um autor de livros e peças infantis. Ele não quer diferenciar arte para crianças e adultos. Esta é a exceção! Adultos freqüentemente distinguem entre o que é adequado para as crianças e para eles. E os que criam políticas culturais também são adultos... Quando se fala em cultura, as crianças são deixadas de lado na discussão. E quando se fala de crianças, não se leva em conta a cultura.

Uma exigência crítica de política cultural alternativa é o aprendizado cultural. Através do treinamento em percepção ativa pela mídia cultural, todas as pessoas deveriam ser capazes de adquirir quaisquer habilidades e informações que lhes forem oferecidas. Isso gera uma maior produtividade pessoal devido à competência cultural e social ampliada. Hilmar Hoffman, ex-presidente do Instituto Goethe, tratou deste assunto em sua publicação "Cultura pra Todos" (1979). Ela utilizou um modelo educacional estético, intimamente mais ligado às artes do que à pedagogia, ao qual eu me apodero com prazer. O modelo observa o momento após a percepção sensorial, examinando o processo de desenvolvimento humano em relação ao treinamento teórico e técnico.

A miséria social que resulta da divisão da população em dois grupos (um que tem direi-

to à cultura e outro que é dela desprovido), não só leva a uma reincidência das práticas educacionais baseadas em classes do século XIX, como também marca a incapacidade do nosso sistema educacional em converter o conhecimento atual em prática.

#### O TEATRO COMO UMA ESCOLA DO OLHAR

O teatro sobrevive do mutualismo, de observações mútuas, de intercâmbios mútuos. O Teatro precisa do ator e da platéia. O teatro é sempre uma reunião dos sentidos, das idéias e da busca pelo sentido das coisas. Portanto, o teatro é sempre uma educação estética. A teoria educacional define três grandes formas de aprendizagem. Junto às visões científico-racional e ético-moral está a experiência estética. O Teatro está comprometido com a percepção sensorial e, da mesma forma, da interpretação dos significados dos padrões e interações simbólicas. O fato deste aspecto excepcional do teatro não ser sempre levado a sério, de que esta qualidade idealista do teatro nem sempre é compreendida como sendo parte dele e de que este impacto existencial do teatro nem sempre é convertido em prática deve ser reconhecido aqui mesmo. O momento é oportuno para um teatro especialmente focado em uma platéia jovem. Nunca antes houve mais motivos para apoiar o teatro para a infância e juventude. Nunca antes um debate político-cultural e educacional demonstrou tão fortemente um caso para a necessidade de um teatro para a infância e juventude. O estudo Pisa da OECD sobre educação, que serviu para abrir os olhos das pessoas em alguns países, proporcionou uma oportunidade para que os teatros realizassem uma campanha por um papel na educação estética abrangente. Um dos países mais ricos do mundo estava, numa comparação internacional, muito atrasado.

Viram-se resultados fracos em competências como leitura, solução de problemas e aprendizagem autodirecionada, áreas intimamente ligadas à educação estética. Entretanto, parece haver um silêncio em relação a esse declínio social. O que é particularmente escandaloso é que, por mais que se queira julgar tecnicamente o estudo, não só os critérios demonstram uma negligência impressionante em relação às artes e à educação estética, mas elas nem foram consideradas no perfil do estudo.

Entretanto, uma coisa fica clara nesse estudo: a importância da educação e da geração de jovens para a nossa sociedade. Isso deve ter ramificações na política cultural e na política dos teatros. O teatro para a infância e juventude deve se tornar a ênfase de todos os teatros! Não só no Natal, mas durante o ano todo. Não só para vender ingressos, mas para a estatística. O teatro para a infância e juventude existe em mais de 75 países no mundo como uma instituição com um propósito específico que se diferencia bastante dos outros teatros.

#### TEATRO INFANTIL COMO UM MEIO DE FANTASIA SOCIAL

O teatro infantil é uma visão de vida, um espelho dos tempos e um olhar cheio de fantasia em relação à realidade. As peças representam as realidades das crianças e dos jovens. Elas tratam das histórias do cotidiano, com família, escola e tempo livre. Os que estão no palco criam um relacionamento com sua platéia. O teatro infantil é um meio para a fantasia social. Pode-se ver uma segunda realidade, mostrada e interpretada, causando espanto e proporcionando reflexão. O mundo inteiro está integrado em um pequeno espaço de interpretação. Nomeiam-se conflitos e fala-se abertamente sobre os problemas, testa-se a insubordinação e não se

contém a raiva. Muita coisa é possível no palco: comportamento democrático, aprendizagem social e, é claro, o sonhar. O teatro infantil é uma escola do olhar. Cenários magníficos e espaços vazios caracterizam as produções. Figurinos e máscaras encontram sua utilidade e um pequeno dedo toca, como um cinto, um violino ou um farol. O teatro é como um código que precisa ser decifrado. Em sua melhor forma, uma educação estética por excelência.

O teatro infantil é uma experiência de sentimentos. O que é amizade, desejo, contrariedade ou medo? Ser capaz de tomar um banho sem se molhar, é do que se constitui uma boa peça. Tremer juntos, divertir-se juntos, vivenciar juntos. Não os sentimentos causados por efeitos baratos, mas sentimentos evocados por causa de uma história, por causa de situações reais. Precisa-se cuidar deste contexto, assim como é preciso levar crianças e jovens a sério.

O teatro infantil é um teatro de contar histórias. Histórias que nem sempre são bonitas, porque os mundos das crianças também não são perfeitos. Então, tanto a luz quanto a sombra estão presentes, pois também fazem parte da vida. Existem teatros infantis que não só lutam contra o preconceito de que a forma e o conteúdo do teatro para uma platéia infanto-juvenil deveriam ser mais baratos (como um prato infantil em um restaurante: metade do preço por meia porção), como também estão em posição de comprovar através de seu trabalho cotidiano que os não-tão-adultos podem ser bastante receptivos em relação ao abstrato e ao absurdo, assim como ao existencial e ao experimental. A medida de todas as coisas parece ser a honestidade do jogo/interpretação da comunicação entre jogadores e entre atores e platéia.

alemão Wolf Singer, "não pode ser totalmente comunicado em um discurso racional." É por isso que ele enfatiza a importância do desenvolvimento das competências de comunicação baseadas na não-linguagem. Ele afirma que isso exige prática e refinamento. Os teatros infanto-juvenis têm levado essas idéias a sério há décadas. Tudo isso deve, pode e vai mudar de alguma forma. Através do desenvolvimento de um meio diferenciado de julgamento e percepção, o teatro para a infância e juventude pode contribuir para a formação do gosto artístico, pois ele proporciona imagens poéticas e multidimensionais que apelam aos sentidos. Só o significado ligado a uma história e de sua apresentação dramática, já é capaz de contribuir.

Segundo minha experiência, só há uma única necessidade absoluta para as produções infantis, a de que elas precisam ir aos limites. Elas precisam ser histórias que não evitam, diminuem ou apaziguem os conflitos, mas que retratem de uma forma a realizar suas conseqüências para as crianças. A vida de uma criança não é um passeio pelo jardim do Paraíso. O Inferno também pertence ao palco. Se o teatro infantil não recuar da crueldade da realidade social, então os debates

cuidarão de si próprios. As crianças não querem ser protegidas no teatro. Primeiro, elas precisam sentir que são levadas a sério quando o jogo cênico torna visíveis e reais suas próprias experiências ruins.

Quando se fala de cultura, é raro mencionar crianças. Da mesma forma, quando se fala de crianças, geralmente, a cultura não está envolvida. Crianças e jovens têm direito à arte e à cultura, como acordado pelos Estados que assinaram o Artigo 3º da Convenção sobre os Direitos da Criança das Nações Unidas, que trata dos direitos das crianças na total participação na vida cultural e artística, assim como acesso a oportunidades adequadas para o desenvolvimento cultural e artístico. Com isso, o teatro para a infância e juventude é o único campo de política cultural que também inclui uma política para a infância e juventude e uma política educacional. A educação cultural para infância e juventude tem a tarefa de criar, manter e expandir infra-estruturas culturais ativas para crianças em suas câmaras municipais, dessa forma, fortalecendo e estimulando a variedade de cultura assim como alimentos para todos.

alemão Wolf Singer, "não pode ser totalmente comunicado em um discurso racional." É por isso que ele enfatiza a importância do desenvolvimento das competências de comunicação baseadas na não-linguagem. Ele afirma que isso exige prática e refinamento. Os teatros infanto-juvenis têm levado essas idéias a sério há décadas. Tudo isso deve, pode e vai mudar de alguma forma. Através do desenvolvimento de um meio diferenciado de julgamento e percepção, o teatro para a infância e juventude pode contribuir para a formação do gosto artístico, pois ele proporciona imagens poéticas e multidimensionais que apelam aos sentidos. Só o significado ligado a uma história e de sua apresentação dramática, já é capaz de contribuir.

Segundo minha experiência, só há uma única necessidade absoluta para as produções infantis, a de que elas precisam ir aos limites. Elas precisam ser histórias que não evitam, diminuem ou apaziguem os conflitos, mas que retratem de uma forma a realizar suas conseqüências para as crianças. A vida de uma criança não é um passeio pelo jardim do Paraíso. O Inferno também pertence ao palco. Se o teatro infantil não recuar da crueldade da realidade social, então os debates

cuidarão de si próprios. As crianças não querem ser protegidas no teatro. Primeiro, elas precisam sentir que são levadas a sério quando o jogo cênico torna visíveis e reais suas próprias experiências ruins.

Quando se fala de cultura, é raro mencionar crianças. Da mesma forma, quando se fala de crianças, geralmente, a cultura não está envolvida. Crianças e jovens têm direito à arte e à cultura, como acordado pelos Estados que assinaram o Artigo 3º da Convenção sobre os Direitos da Criança das Nações Unidas, que trata dos direitos das crianças na total participação na vida cultural e artística, assim como acesso a oportunidades adequadas para o desenvolvimento cultural e artístico. Com isso, o teatro para a infância e juventude é o único campo de política cultural que também inclui uma política para a infância e juventude e uma política educacional. A educação cultural para infância e juventude tem a tarefa de criar, manter e expandir infra-estruturas culturais ativas para crianças em suas câmaras municipais, dessa forma, fortalecendo e estimulando a variedade de cultura assim como alimentos para todos.

# TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE NA BOLÍVIA

## EM BUSCA DA RELEVÂNCIA

SERGIO RIOS HENNINGS

*Sergio Hennings, diretor do grupo Uma Jalsu, é presidente da ASSITEJ Bolívia e foi o impulsionador para a criação do Centro Nacional da União Internacional de Marionetes - Unima - na Bolívia. Atualmente trabalha na Direção Nacional de Teatro do Vice-Ministério da Cultura; é professor da Escola Nacional Taller de Teatro e Diretor do Centro Interativo Kusillo na cidade de La Paz.*

Recentemente, a Organização das Nações Unidas para a Educação e a Ciência (Unesco) revelou que 20 milhões de crianças latino-americanas não têm acesso à educação primária e secundária. Esse quadro é consequência do declínio em nossas economias, o que afetou o investimento social em educação e cultura.

Na América Latina, crianças e adultos são educados em espanhol ou português, no entanto existe uma grande quantidade de línguas indígenas que não são ensinadas e, conseqüentemente, estão sendo marginalizadas. Tendo dito isto, na Bolívia, mais de 45% da população mora em áreas rurais e continuam a falar as línguas indígenas Aymara e Quechua. Apesar de ser um alto índice para a América Latina, houve um grande aumento na migração urbana, levando ao crescimento de cidades como El Alto (a cidade gêmea de La Paz).

As crianças e os jovens bolivianos são muito diversos economicamente e culturalmente. Muitos vivem em diferentes realidades devido às suas particulares circunstâncias de vida, históricos e contradições, assim como aos

processos dinâmicos de muitas das realidades bolivianas.

A migração urbana trouxe e manteve vivas as línguas indígenas e suas tradições. Ao mesmo tempo, os jovens rapidamente absorveram as mudanças do mundo através da TV, dos video-games, da música e da moda. Isso levou alguns jovens a rejeitarem sua etnia, sua língua, apesar de terem avós e outros parentes vivendo em comunidades rurais. Além disso, as famílias de classe média têm vivido nas cidades há gerações, então seus filhos falam apenas espanhol.

Os artistas e criadores do teatro para a infância e juventude na Bolívia trabalham dentro dessa realidade e tomaram para si a responsabilidade de facilitar o diálogo intercultural, avaliar a diversidade e, conseqüentemente, influenciar o conhecimento e as práticas culturais.

Muitas crianças e jovens bolivianos são afetados pelas conseqüências da pobreza, enquanto outros sofrem com os vícios da riqueza. No entanto, todos dividem as mesmas preocupações: sexo seguro, AIDS, abuso de drogas e identidade cultural.

Os desafios para o 'teatro para a infância e adolescência' na Bolívia são enormes; é necessário aumentar seu potencial técnico, criativo e estético, mas não pode ser indiferente às realidades sociais, nem indiferente às necessidades de comunicar e intercambiar com outros.

O teatro precisa desenvolver e criar trabalhos que sejam relevantes socialmente, onde a cultura seja uma fonte estratégica. Em outras palavras, precisa funcionar como um recurso da comunidade, que contribui para o desenvolvimento e a comunicação do conhecimento nas áreas de tecnologia, saúde e meio-ambiente, promovendo uma interação social e cultural.

Bolívia não é um país com uma longa história e tradição em teatro. Existem poucos centros de formação. Nenhuma das universidades oferece um currículo que inclua teatro ou suas áreas afins. Existem poucos dramaturgos bolivianos, e especializados em teatro para infância e juventude, praticamente não existem. Em meio a realidades tão distintas, e com a ausência de apoio econômico por parte do governo, os membros das companhias teatrais para crianças e adolescentes têm dificuldade em sustentar suas atividades e são obrigados a desenvolver trabalhos paralelos e procurar outras fontes de recursos, tais como as organizações não-governamentais.

A ASSITEJ da Bolívia, desde 1999, tem ativamente buscado reconhecimentos para as companhias que trabalham com teatro para infância e juventude. Ao mesmo tempo, a ASSITEJ-Bolívia encoraja a inovação e o desenvolvimento criativo entre suas companhias associadas.

Apesar de não haver publicações em arte dramática para crianças e adolescentes, os membros da ASSITEJ Bolívia têm feito importantes contribuições através de suas criações sobre os temas: saúde e sexo seguro, AIDS, doenças endêmicas e proteção do meio-ambiente. Além disso, as companhias de teatro para a infância e juventude têm recebido prêmios por seus trabalhos com temas relacionados às identidades indígenas bolivianas. Em 2001, o Prêmio Nacional para o Teatro foi concedido, pela segunda vez em três anos, para uma companhia de teatro afiliada à ASSITEJ - Bolívia.

Finalmente, o teatro é nossa estratégia de desenvolvimento. Queremos fazer um teatro que não ignore seu público, um teatro que reconheça que crianças e adolescentes são os portadores de nossa cultura. Um teatro que reconheça a necessidade desse público de aprendizagem e de diversão, facilitando assim sua auto-expressão. Um teatro que tenha relevância.





# MOSTRA DE ESPETÁCULOS

**DIAS: 02 E 03 DE MARÇO**

---

A HISTÓRIA DE TOPETUDO      direção Thereza Falcão

---

A MEGERA DOMADA      direção Nadege Jardim

---

A MENINA QUE PERDEU O  
GATO ENQUANTO DANÇAVA  
O FREVO NA TERÇA-FEIRA  
DE CARNAVAL      direção Demétrio Nicolau

---

A PORTA AZUL      direção Andréa Azevedo

---

A VIAGEM DE UM BARQUINHO      direção de Alexia Maltner

---

CARINHAS DE MÃO      direção Alice Koenow

---

CORES E CANTOS DO BRASIL      direção Fidelys Fraga

---

CYRANO DE BERINJELA      direção Gustavo Bicalho

---

ISTO NÃO É      direção Susanita Freire

---

O MENINO QUE BOTOU  
UM OVO      direção de Fátima Café

---

O PICADEIRO EM BUSCA  
DO TEMPO PERDIDO      direção de André Brilhante

---

PATATIVA DO ASSARÉ      direção Alan Castelo

---





1. Patativa do Assaré  
*Patativa of Assaré*
2. A porta azul  
*The Blue Door*
3. O menino que botou um ovo  
*The boy who laid an egg*





1



2



3

1. Isto não é  
*This is not*
2. O picadeiro em busca do tempo perdido  
*The clowns searching for the lost time*
3. Cores, cantos e contos do Brasil  
*Colors, Songs and Stories from Brazil*

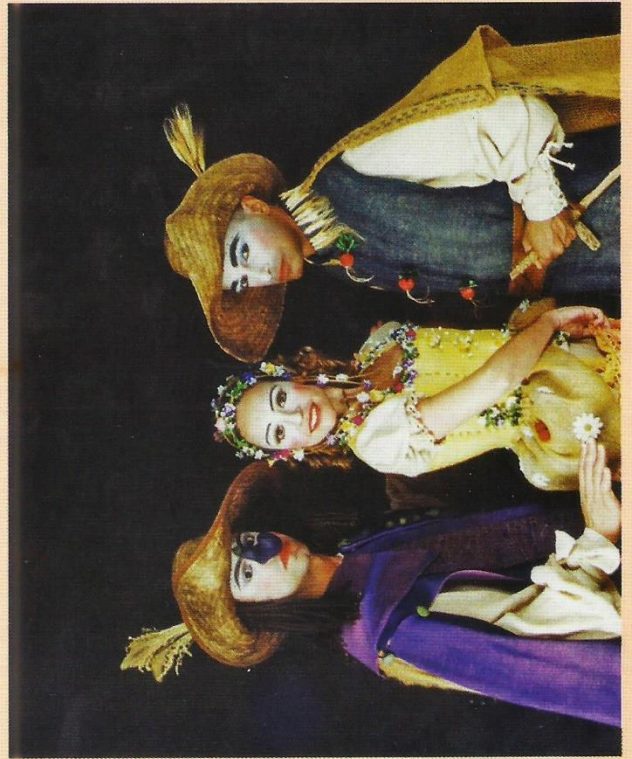


2



1

- 1. Carinhas de mão  
Hand's faces
- 2. A menina que perdeu o gato  
The girl who lost her cat
- 3. Cyrano de Berinjela  
Cyrano of Egg-plant



3

1



1. A história de Topetudo  
The story of Topetudo

2. A megera domada  
The taming of the shrew

3. A viagem de um barquinho  
The trip of a little boat



2



3

# FESTIVAL OF PLAYS

**DATES: MARCH 02 AND 03**

---

THE STORY OF TOPETUDO	directed by Thereza Falcão
THE TAMING OF THE SHREW	directed by Nadege Jardim
THE GIRL WHO LOST HER CAT WHILE SHE WAS DANCING THE FREVO ON TUESDAY'S CARNIVAL	directed by Demétrio Nicolau
THE BLUE DOOR	directed by Andréa Azevedo
THE TRIP OF A LITTLE BOAT	directed by de Alexia Maltner
HAND'S FACES	directed by Alice Koenow
COLORS, SONGS AND STORIES FROM BRAZIL	directed by Fidelys Fraga
CYRANO OF EGG-PLANT	directed by Gustavo Bicalho
THIS IS NOT	directed by Susanita Freire
THE BOY WHO LAID AN EGG	directed by Fátima Café
THE CLOWNS SEARCHING FOR THE LOST TIME	directed by André Brilhante
PATATIVA OF ASSARÉ	directed by Alan Castelo

---



**REVISTA DO  
SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL  
DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA  
E JUVENTUDE**

**ANNALS OF THE  
INTERNATIONAL THEATRE  
FOR CHILDREN AND YOUNG  
PEOPLE SEMINAR**



This is the seventh year of a well succeeded partnership between SESC Rio and CBTIJ.

In 2002, the recent partnership between the two institutions had already been accorded for the production of the Festival SESC-CBTIJ of Theatre for Children. The presentations brought up the joy and the subjectivity of the emotions. During the same year, CBTIJ proposed SESC Rio the production of the International Seminar with representatives from more than 20 countries. Supporting this initiative is to expand the reflections and the dialogue for a better understanding of the world, as well as to promote the exchange among the various knowledges.

Educating and molding through the art is our ideal of planetary transformation.

That's why it's so important to publish this magazine. The registry perpetuates the fact, so that more people may have access to the reflections. It's the possibility to reverberate the ideas and actions in an international range.

Many people, that at the beginning of this partnership were children, are adolescents now. The contact with the plays during theses years has promoted a powerful transformation in their lives. The focus of this work has always been the awakening of a new way to look at the world, the respect to the sensibility and intelligence of these little citizens, the stimulus of creativity and the contribution theatre can give for the social inclusion of children and adolescents.

We're partners all theses years, because we understand the addition of a festival and a seminar as a fundamental action to consolidate social and cultural initiatives.

Thereby, SESC Rio keeps on the mission to democratize the cultural practice, establishing the culture as an instrument for the development of a critical, reflexive and autonomous point of view; as an element of approximation among the nations and promotion of peace; and finally, but not less important, as a catalyst in human development.

**SESC**  
RIO DE JANEIRO

**C**BTIJ - "Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude" was established, in December 1995, by professionals involved in the production of theatre for children. It is a non-profit organization targeted to unite professionals and expand a quality theatre that would enhance the education of Brazilian children and young people. Its purpose is to promote actions designed to diffuse and develop the theatre while defending the professional training of all those involved.

In addition to proposing policies that ensure access to theatre, CBTIJ has two other major goals: to expand the cultural rights of children and young people; and to ensure that institutions and government give those artists who dedicate their work to this audience, the same treatment given to other performing arts professionals.

To this end, CBTIJ holds meetings at its offices regularly between associates and representatives of other organizations and government to discuss matters pertinent to theatre for children and young people. Currently, there are over 300 associates, comprising directors, actors and producers of theatre for children and young people from all over Brazil. This assures an ample network of contacts.

Promoting international exchange, CBTIJ represents ASSITEJ - International Association of Theatre for Children and Young People in Brazil. Active in over 80 countries, ASSITEJ has been contributing with government and institutions in establishing a policy designed to promote the professional dignity of practitioners and to develop children through the Theatre. CBTIJ is also

a member of the newly created Latin American Block, comprising South and Central American ASSITEJ's.

In 2001, ASSITEJ established March 20 as the World Day for Children and Young People's Theatre. Today, this date is commemorated in over 80 countries where the organization is present worldwide. In Brazil, CBTIJ has made the date official as National Day for Children and Young People's Theatre, approved by the Brazilian Congress and in the final stages of approval by the Constitution and Justice Committee. We expect the law to be published in 2007, extending festivities to the whole country.

Rio de Janeiro was the first state to recognize and place in its official calendar the date as State Day for Children and Young People's Theatre, under law # 191/2003. Action is underway to officially establish the date in the states of São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul and Pernambuco.

In addition to an Approval and Laudatory Notice by the State Legislative Assembly, a Commendation by City Council and a Ventoforte Award, CBTIJ has been declared a Municipal and State Public Utility Organization in recognition of the great importance of its actions over more than ten years of activities in favor of the theatre for children and young people.

Contact  
Phone: 21 2205 4483

Mailing address:  
Caixa Postal 16.080  
CEP 22221-971



Mesa



Encerramento

Annals of the International Theatre for  
Children and Young People Seminar  
(reference 2002)

Year 2007

ISSN nº 1981-2469

Centro Brasileiro de Teatro para a  
Infância e Juventude – CBTIJ/ASSITEJ  
Brazil

Administrative and Fiscal Council  
(2006/2008 Period)

**President:**

Márcia Frederico

**Secretary:**

Sérgio Miguel Braga

**Treasurer:**

Ana Barroso

**Councillors:**

Alberto Magalhães • Álvaro Assad •  
Antonio Carlos Bernardes • Fátima Café •  
Heloísa Frederico • Ine Baumann •  
Leonardo Carnevale • Ludoval Campos •  
Marcos Edom • Mônica Biel

**CBTIJ Staff:**

Irany Oliveira (*Administrative*)

André Bürger (*Press*)

Julien Andrade (*Webdesigner*)

**International Theatre for Children and  
Young People Seminar – 2002:**

GENERAL COORDINATION: Antonio Carlos  
Bernardes

SEMINAR PRODUCTION: Isa Carvalho and  
Antonio Carlos Bernardes

FOLDER ART 2002: Electa Lousada

FOLDER PHOTO: Alexandre Braga

ANNALS PRODUCTION: Fátima Café, Ine  
Baumann and Sérgio Miguel Braga

ARTICLES TRANSLATION: Isa Carvalho/4Esta-  
ções

PHOTOS: Paulo Rodrigues

GRAPHIC DESIGN: A 4 Mãos Comunicação e  
Design

PROOFREADING: Paulo Telles and Heloísa  
Frederico

Centro Brasileiro de Teatro para a  
Infância e Juventude - CBTIJ

Rua do Catete 338 - sobreloja 18 - Catete

Cep: 22221-971 - Rio de Janeiro - RJ

Tel.: + 55 (21) 2205-4483

www.cbtij.org.br • cbtij@cbtij.org.br

# Summary

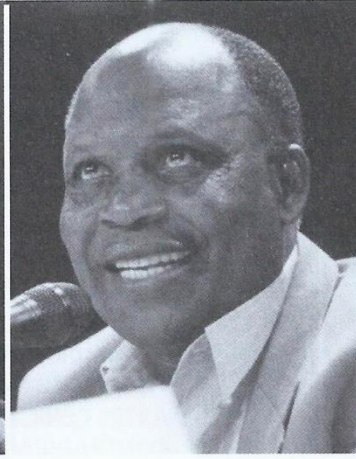
A GREAT ACHIEVEMENT . . . . .	9
Antonio Carlos Bernardes (Brazil)	
THEATRE FOR CHILDREN AND EDUCATION IN THE UNITED STATES OF AMERICA . . . . .	11
Harold R. Oaks (USA)	
THEATER ARTS AND EDUCATION SYSTEM: IN HARMONY OR CONTRADICTION? . . . . .	17
Jackson Ndawula (Uganda)	
THEATRE FOR CHILDREN AND EDUCATION IN THE UK, WITH A MAJOR PERSPECTIVE ON ENGLAND . . . . .	21
Vicky Ireland (England)	
DANCE FOR YOUNG AUDIENCES . . . . .	25
Rémi Boucher (Canada)	
PLAY WRITING AND CRITICS . . . . .	31
Galina Kolosova (Russia)	
POINTING TO THE MOON . . . . .	35
Maria Helena Kühner (Brazil)	
CHILDREN NEED ART: A CASE FOR AESTHETIC EDUCATION AND FUTURE-ORIENTED CULTURAL POLICY . . . . .	39
Wolfgang Schneider (Germany)	
THEATER FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE IN BOLIVIA - LOOKING FOR RELEVANCE. . . . .	45
Sergio Rios Hennings (Bolivia)	



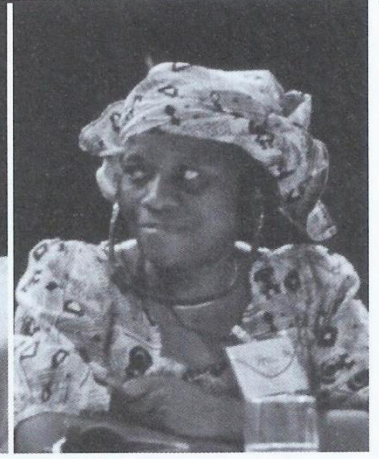
Galina Kolosova



Harold Oaks



Jackson Ndawula



Tisa Chifunyise



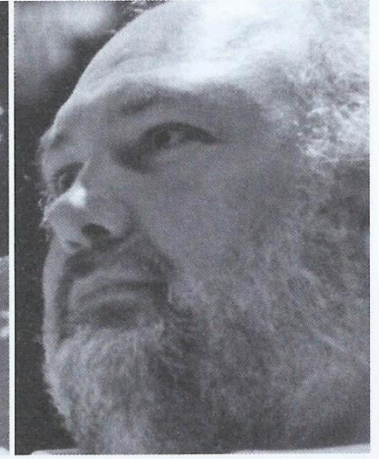
Magda Modesto



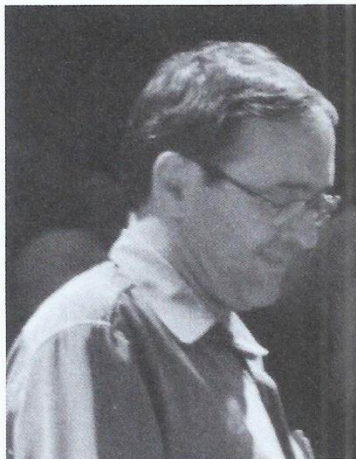
Maria Helena Kühner



Vicky Ireland



Wolfgang Schneider



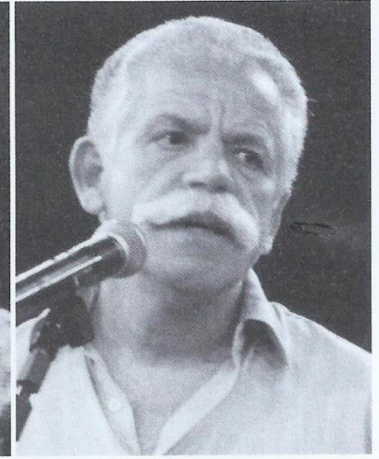
Antonio Carlos Bernardes



Alice Koenow



Kim Woo-Ok



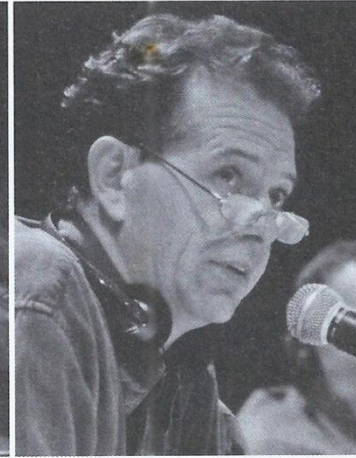
Dionino Olanéri



Dudu Sandroni



Fátima Rodrigues



Ludoval Campos



Niclas Malmcrona

# CONFERENCE

**DATE: MARCH 04**

Mediator  
Speakers

## THEATRE FOR CHILDREN AND EDUCATION

MIRIAM BRUM - Brazil  
ALICE KOENOW - Brazil  
HAGIT REHAVI NIKOLAYEVSKI - Israel  
HAROLD OAKS - USA  
JACKSON NDAWULA - Uganda  
TISA CHIFUNYISE - Zimbabwe  
VICKY IRELAND - England  
YOSHISHIGE KAGAWA - Japan

**DIA: 05 DE MARÇO**

Mediator  
Speakers

## DANÇA E ANIMAÇÃO NO TEATRO PARA CRIANÇAS

LUIZA MONTEIRO - Brazil  
DUDA MAIA - Brazil  
KIM VAN DER BOON - Holanda  
LOU WESTBURY - AUSTRÁLIA  
MAGDA MODESTO - Brazil  
PETER RINDERKNECHT - Suíça  
REMI BOUCHER - Canadá

**DIA: 06 DE MARÇO**

Mediator  
Speakers

## DRAMATURGIA E CRÍTICA NO TEATRO PARA CRIANÇAS

LUDOVAL CAMPOS - Brazil  
GALYA KOLOSOVA - Rússia  
MARIA HELENA KÜHNER - Brazil  
WOLFGANG SCHNEIDER - ALEMANHA  
KIM WOO-OK - Coréia  
IVICA SIMIC - Croácia  
HELGE ANDERSEN - Noruega  
JAN SKOTNICKI - Polônia



# A GREAT ACHIEVEMENT

C BTIJ had just completed three years since its foundation. As a matter of fact, three long years of statutes, regiments and many official letters... We still didn't have an office and the meetings were in borrowed places or in the house of an associate. The partnership with SESC Rio in the SESC CBTIJ Children's Theatre Festival was recent and we still didn't have an idea of the proportions this project could reach. It was at this time that we received an invitation from ASSITEJ International to seed the E.C. Meeting, its annual Executive Board Meeting with representatives from over 20 countries.

We talked to SESC Rio and received their immediate support. Also in August 2001, after a general improvement that took several months, we finally had an office, as well as rehearsal rooms and a place for our meetings. We must never forget that the place was offered in a partnership with FUNARTE.

Everything was fitting into place. This invitation renewed a nearly 20 year relationship between Brazil and ASSITEJ through other corporations and professionals. Its aim was to propell this relationship by taking Brazilian plays to international festivals.

Thus, in late 2001, Niclas Malmcrona, ASSITEJ's General Secretary, arrived for the preparatory meeting in Rio de Janeiro. The date was set for March 2002, two weeks before the celebration of the World Theatre Day for Children and Young People - March 20th, which had just been created by ASSITEJ. The first celebration in 2002 at the old SESC Rio Arte, in Copacabana, was a

total success: there was a tribute to the 50 years of the "O Tablado" theatre school and to its founder, Maria Clara Machado. It was the last tribute she received alive.

But we couldn't let more than 20 representatives of different countries come to Brazil just for work meetings. So we prepared an International Seminar and divided the participants into three discussion segments - *Theatre and Education, Dance and Animation Theatre, and Dramaturgy and Critics at Theatre for Children*. They gave a short review on the situation in their countries' theatre for children. We also held a Theatre Festival, showing our visitors and invited schools twelve plays in two days.

The Festival, the seminar and the ASSITEJ meetings happened within a faultless schedule, thanks to the effort and hard work of our team.

Ever since, we've wanted to publish the results of the seminar meetings, but time went by and funding for this kind of publication was hard to come by. But thanks to FUNARTE, in 2006 we received funds to publish this magazine, which we now present to you. Since we weren't able to publish right after the event, we didn't manage to get a contract from some of the speakers and without the proper proofreading or authorization for publishing, some texts were suppressed.

ANTONIO CARLOS BERNARDES  
in 2007, CBTIJ's Project Director  
in 2002, International Seminar coordinator





# THEATRE FOR CHILDREN AND EDUCATION IN THE UNITED STATES OF AMERICA

HAROLD R. OAKS

*Harold Oaks is past president of ASSITEJ/USA and of The American Alliance for Theatre and Education, and has been an officer of the National Association of Schools of Theatre, The American Theatre Association and The Children's Theatre Association of America.*

*Dr. Oaks is Associate Dean, College of Fine Arts & Communications, and Coordinator of the Drama/Theatre for Young People program at Brigham Young University. He was Chair of the BYU Dept. of Theatre & Film for 12 years. He has also taught and directed at colleges and universities in Minnesota, Maryland, Nebraska and Colorado.*

*He has directed more than 45 plays, including performances at Disneyland and festivals in the US, Austria, Yugoslavia and Norway. He has written over 50 articles and publications and has edited **Outstanding Plays for Young Audiences International Bibliography**, Volumes 2 to 6, and was founding editor of **INTERNATIONAL HOT LINE**.*

Each three years, the United States Center of ASSITEJ publishes a list of recommended plays to other ASSITEJ centers around the world. These plays give a quick cross section of "State of the Art" plays in the United States. This is the 2002 list:

***Black Butterfly, Jaguar Girl, Pinata Woman, and Other Super Hero***

***GIRLS LIKE ME***, created by Luis Alfaro, based on the writings of Alma Elena Cervantes, Sandra C. Muñoz and Marisela Norté (Commissioned by the Mark Taper Forum's PLAY, it was also work-shopped at the 2000 New Visions/New Voices at the Kennedy Center in Washington DC). This play is an example of the new ethnic theatre appearing in the United States. The play is a series of short scenes and monologues from five young women who begin the play at age 12 and progress to age 16. These

coming-of-age stories reflect the family, friends, teachers and *joie de vivre* that eventually transform self-doubts into self-realization.

**CYRANO**, Jo Roets (Developed at Seattle Children's Theatre, Seattle, WA). **Cyrano** is an adaptation of the Edmond Rostand classic play, written for a cast of three, two of whom play multiple roles. Cyrano finds his long nose offensive and cannot believe anyone could love him, so when his friend, Christian, asks his help to woo Roxane, Cyrano accepts, even though he himself loves this beautiful damsel. Cyrano writes speeches and letters that win Roxane's heart, but he keeps silent about his love even after Christian is killed in battle. Only when he is dying, does Roxane learn the true author of the love letters. He learns, too late, that what is inside is more important than what appears on the outside.

*LILLY'S PURPLE PLASTIC PURSE*, Kevin Kling (Commissioned and developed at Seattle Children's Theatre, Seattle, WA). This play, adapted from a very popular children's picture book, tells of the mouse, Lilly, and the arrival of her new baby brother. Lilly's love of her school teacher turns sour when he disciplines her for disrupting the class by trying to show off her new Purple Plastic Purse. She says unkind things and draws an ugly picture of him, but wants to take it all back when she finds a note the teacher has written and put in her purse. The next day things are much better when the teacher accepts a new picture and Lilly's apology. She, in turn, is also able to accept her new brother and all ends happily.

*SALT & PEPPER*, Jose Cruz Gonzales (Part of Childsplay New Play Project, work-shopped at the 2000 New Visions/New Voices and given it's Premiere Production at Child's Play Theatre Company, Tempe, AZ in Oct., 2000). Salt and Pepper, written by a Chicano playwright, deals with the problems of Latin American immigrants as they try to integrate into American life. The Grandfather (Old Man) cannot read, but refuses to admit it. His grandson, Salt, wants to drop out of school and work with his grandfather delivering produce, but his brother, Andy, tells him to stay in school and learn. When Andy runs away to join the Army, Salt is left to struggle reading the bills and orders that his Grandfather cannot read "because he cannot find his glasses". Salt meets Pepper, a young girl about his age who is an avid reader. They become friends and eventually the two of them teach the Old Man to put letters together so he can read the cards and letters from his daughter and grandson. It is a powerful, moving work focused on relationships,

communication, and how reading can expand the personal world, improve relationships and solve problems.

*THE WRESTLING SEASON*, by Laurie Brooks (Commissioned by Coterie Theatre, Kansas City, MO; developed at the 1998 New Visions/New Voices: A Forum for New Plays-in-Progress for Young Audiences at the Kennedy Center, Washington D.C. and New York University's Program in Educational Theatre). **The Wrestling Season** uses American wrestling as a metaphor for personal interrelationships of high school age young people. A reviewer (Robert Trussell, *Kansas City Star*) wrote Wrestling Season is: "... a metaphor for the conflicts, pressures, betrayals, and complex friendships experienced by most teenagers... inventive theatre that has a way of touching raw nerve endings."

Not only does Laurie Brooks wish to present these situations for the audience to consider from their seats as spectators, she also wants to involve them in a deeper examination of the character's actions. The play includes a "Post Performance Forum", designed by Ms. Brooks, that includes five sections:

**Part I. AGREE and DISAGREE STATEMENTS**

- This is a series of 8 statements dealing with character relationships. **Part II.**

**RANKING** - Audience members rank character behavior in the play from most objectionable to least objectionable.

Facilitator (Referee) then calls on individuals in the audience to adjust the rankings according to their personal opinions and to give their reasons for the changes. **Part III. GROUP RESPONSE** - Characters respond to audience ranking.

**Part IV. RELECTION** - Audience members are asked to share sentences or phrases of

*LILLY'S PURPLE PLASTIC PURSE*, Kevin Kling (Commissioned and developed at Seattle Children's Theatre, Seattle, WA). This play, adapted from a very popular children's picture book, tells of the mouse, Lilly, and the arrival of her new baby brother. Lilly's love of her school teacher turns sour when he disciplines her for disrupting the class by trying to show off her new Purple Plastic Purse. She says unkind things and draws an ugly picture of him, but wants to take it all back when she finds a note the teacher has written and put in her purse. The next day things are much better when the teacher accepts a new picture and Lilly's apology. She, in turn, is also able to accept her new brother and all ends happily.

*SALT & PEPPER*, Jose Cruz Gonzales (Part of Childsplay New Play Project, work-shopped at the 2000 New Visions/New Voices and given it's Premiere Production at Child's Play Theatre Company, Tempe, AZ in Oct., 2000). Salt and Pepper, written by a Chicano playwright, deals with the problems of Latin American immigrants as they try to integrate into American life. The Grandfather (Old Man) cannot read, but refuses to admit it. His grandson, Salt, wants to drop out of school and work with his grandfather delivering produce, but his brother, Andy, tells him to stay in school and learn. When Andy runs away to join the Army, Salt is left to struggle reading the bills and orders that his Grandfather cannot read "because he cannot find his glasses". Salt meets Pepper, a young girl about his age who is an avid reader. They become friends and eventually the two of them teach the Old Man to put letters together so he can read the cards and letters from his daughter and grandson. It is a powerful, moving work focused on relationships,

communication, and how reading can expand the personal world, improve relationships and solve problems.

*THE WRESTLING SEASON*, by Laurie Brooks (Commissioned by Coterie Theatre, Kansas City, MO; developed at the 1998 New Visions/New Voices: A Forum for New Plays-in-Progress for Young Audiences at the Kennedy Center, Washington D.C. and New York University's Program in Educational Theatre). **The Wrestling Season** uses American wrestling as a metaphor for personal interrelationships of high school age young people. A reviewer (Robert Trussell, *Kansas City Star*) wrote Wrestling Season is: "... a metaphor for the conflicts, pressures, betrayals, and complex friendships experienced by most teenagers... inventive theatre that has a way of touching raw nerve endings."

Not only does Laurie Brooks wish to present these situations for the audience to consider from their seats as spectators, she also wants to involve them in a deeper examination of the character's actions. The play includes a "Post Performance Forum", designed by Ms. Brooks, that includes five sections:

**Part I. AGREE and DISAGREE STATEMENTS**

- This is a series of 8 statements dealing with character relationships. **Part II.**

**RANKING** - Audience members rank character behavior in the play from most objectionable to least objectionable.

Facilitator (Referee) then calls on individuals in the audience to adjust the rankings according to their personal opinions and to give their reasons for the changes. **Part III. GROUP RESPONSE** - Characters respond to audience ranking.

**Part IV. RELECTION** - Audience members are asked to share sentences or phrases of

comfort, advice, affirmation or counsel to the characters in the play. **Part V. CLOSURE** - The character that did not speak earlier now brings the workshop to a close with thoughts about his or her actions and motivations in the play, or perhaps some commentary about what the audience members have said. It is important to end this closing step on a positive note. Laurie Brooks was interviewed when her play was published in **American Theatre** magazine (November 2000, pp 45 - 59). Some of her comments apply directly to the topic of this Seminar - Education and Theatre.

**American Theatre:** Why do you include the forum?

The forum offers the beginning of dialogue. And young people are just crying out to talk about these things. At the Coterie, the forum was supposed to run about 30 minutes, but it could have gone for an hour or more. The kids were cheering; they were disagreeing. And you could watch some of them rethink their positions.

**American Theatre:** It's interesting that you left the ending so ambiguous.

There are many who believe that theatre for young audiences is all about teaching lessons. But I think it's about raising questions. I think one of the best things we can do is help young people think about the complications that make us human.

**American Theatre:** Why do you write for young people?

I guess there's a part of me that never quite grew up. I still struggle with a lot of the same issues that young people face.

And I find young people beautiful. I love to be around them. I'm entranced by their vulnerability. Their searching. Their pain.

Each of the five plays selected by ASSITEJ/USA members are topic oriented and illustrate "life lessons", although they are not "didactic". The primary audience for each of these plays is school children. Most of those who make decisions about what school children see in the United States are school personnel, sometimes assisted by parents.

Most Theatres for Young Audiences in the United States strive to build bridges between theatre and education by having an "Education Director" as a key member of core staff. This person makes regular contact with school personnel in the theatre region, is acquainted with curriculum being taught and of state education standards for the various grade levels. Education Directors often participate with the Artistic Director in the selection of plays to bring any special considerations of the education community to the attention of the artistic staff.

Once the plays are selected, the Education Director studies the scripts to find themes, illustrations, topical material, etc. that will be attractive and/or useful for educators. Then TEACHERS GUIDES are created to give background to the play and the production, and to suggest ways the play might be used in specific subject areas.

For example, I directed the BYU Young Company production of **The Yellow Boat** by David Saar, a play originally staged at Child's Play Theatre in Tempe, AZ. We were given permission to use much of the Teacher's Guide material from the Child's Play production for our performances in schools in Utah.

*The Yellow Boat* tells of a young artist, Benjamin, who has only eight years to capture a lifetime of experience. It is discovered he is hemophilic and then, through a contaminated blood transfusion, he contracts AIDS and eventually dies. His parents sing him a Norwegian folk song of three boats, a blue one carrying hope, a red one brimming with faith and a yellow one filled with love. The blue and red boats return, but the yellow one sails up to the sun. This is a powerful play that explores, creativity, sensitively, the topic of AIDS and how a child with extraordinary courage deals with death.

The Teacher's Guide contains a listing of cast and production crew, brief quotes from audience members (both children and teachers), a one page "Fact Sheet" on The Young Company; the story of the play, the issues raised by the play, notes about the production and how it differs from the actual story of Benjamin Saar (the playwright's son, on whose life the play is based); a list of preparatory discussion topics, brief note on language and vocabulary used in the production (Hemophilia, Blood transfusion, AIDS virus, etc.); a half page on Hemophilia and the address of The Hemophilia Association of America; and a section on FACT, FICTION & FEAR dealing with HIV/AIDS. This section addresses what high risk behaviors can lead to HIV infection and the advances that have been made in blood treatment for transfusions in the last 20 years. It also lists 23 ways you DO NOT get HIV/AIDS (playing with other children, a hug, etc.), suggestions of what someone can do to help those with AIDS and a recommended bibliography. Next, the Study Guide addresses the topic of Death, with a brief discussion section and a significant bibliography of books for young

people, followed by an adult list.

The last section is titled AFTER THE SHOW and gives suggestions of activities young people and older students could do following the performance to explore themes and ideas stimulated by the production (Me Drawings - what is unique about you? How do you show that in a drawing? For older students- Personal Metaphors - Benjamin represented himself as a yellow boat soaring skyward. How would you represent yourself? Draw your own metaphor. Then use poetic images to describe it.). This is followed by a discussion of Benjamin's art and Art Therapy, and a list of recommended sources.

The Kennedy Center for the Performing Arts in Washington D.C. is another example. It is particularly important for the Center to promote the arts in American life - and they see the school as the key to educating the next generation and improving the arts environment. Here is how they try to do it.

1. The Kennedy Center produces a series of performances staged at the Center. Some are also toured nationally. The Center also sponsors selected productions by other companies as part of the Youth and Family offering.
2. The Education Department produces both student and teacher performance guides. The **Student Guide** for A LIGHT IN THE STORM (adapted by Mary Hall Surface from the book by Karen Hesse) contains a brief summary of "What Happens in the Play?"; some comments about adapting a book for the stage, several drawings and pictures setting the geographical and chronological time and place; a section on

"Fact and Fiction" that contrasts statements made in the play with historical fact; a discussion and illustration of lighthouses and how they work, and two pages of things to watch for in the production and pictures and comments about staging the work.

The **Teacher Guide** gives suggestions on how topics in the play might be used in Geography, Social Studies, Language Arts and other curricular areas. Activities are also suggested for various age groups. Vocabulary is discussed and additional sources are suggested.

3. The Center conducts a series of teacher workshop (K - 12) both in the Washington DC area and at various national locations. It also has publications and training to help other theatres develop such training in their regions. The Center also has training courses for Artist-Teachers --- Full time professional actors, directors, etc. who also do in-school workshops for either students or teachers. These are also made available regionally and nationally.
4. The Center has developed a "Partnership Model" with the school districts in the Washington DC metropolitan area and seeks to have similar relationships established by other theatre organizations around the nation. They provide written materials and workshops to help implement this.
5. The Center offers classes after school and on Saturdays during the regular school year, and a series of classes and workshops in the summer when school is out. This is also seen as an "Outreach" for the Center - which offers workshops and publications

in developing such programs at other locations around the nation.

One more illustration: Abigail Adams, Artistic Director of The People's Light and Theatre Company, located in Malvern, PA, stated:

"What is distinctive about People's Light is the strong, deliberate way that we intertwine arts and education in our work. Sometimes that means that one inspires the other; an education project inspires the creation of a script or performance. Or a performance inspires the creation of an educational project. More often, it means that our work is so mixed that distinguishing the 'art part' from the 'education part' feels false or arbitrary." "We are able to carry out this work because of our resident company of artists. Our actors and many of our designers came to People's Light because they wanted to be part of a theatre that was strongly committed to being part of the fabric of the community and to reaching young people. Nearly all of our company actors teach, and help conceive projects. People who are not interested in that mission are not hired."

In summary - United States Theatre for Young Audiences tends to be closely tied to education. The majority of their audiences are school students and theatres provide tools to be used by both teachers and students in using theatre performances as part of the educational experiences of students, both as a specific subject and as a tool for other subject matter areas. Many companies also offer workshops for students (usually taught by company members) in the classroom preceding or following performances. Many Theatres offer classes for young people in a range of theatrically

related subjects (puppetry, creative  
dramatics, improvisation, acting, musical  
theatre, theatrical dance, theatre sports,  
scenic design, staging, playwriting, etc.)

both during the regular school year and  
during the summer vacation. The education  
connection is strong and important for US  
theatres for young people.



# THEATER ARTS AND EDUCATION SYSTEM: IN HARMONY OR CONTRADICTION?

JACKSON NDAWULA

*Jackson Ndawula graduated from the Uganda Technical College Kyambogo, majoring in Electronic Engineering. He's the president of ASSITEJ Uganda; chairman of Uganda Copyright Guild and Uganda Theatrical Groups Association, which is the main organization responsible for performing arts in the country. He's also a member of the Board of Trustees for the National Cultural Centre, the supreme Body responsible for culture and theatre in Uganda that is appointed by the Government.*

Before we start a discussion about this topic, allow me to define the expression "Theatre Arts" in the African context, to give the vivid picture of how we, in Africa, perceive this concept. From the African point of view, Theatre Arts are considered "the art of disseminating information by using cultural expressions in terms of music, dance and drama". In this context, therefore, I can say that in Africa, Uganda in particular, Theatre Arts have been used for a long time to transmit information on various issues affecting society, such as wars, hunger, disease and treatment.

Secondly, let me define the expression "Education System". In the African context and mainly in Uganda, formal education was introduced by the missionaries in the 18<sup>th</sup> century with the main objective of teaching religion. But prior to the introduction of formal education, there was what we call "Home Education" whereby traditional knowledge system was transmitted from one generation to another, through cultural performances in individual homes and

through communal work. Through them, our ancestors were able to establish cultural industries, blacksmith, craft production and so on.

When we refer to "Education System" here, I think we are considering the western type of formal education, which is normally backed by the school syllabus and curriculum. In Uganda, we had our own "Traditional Education System" based on people's cultural background and the available human and material resources. But when the missionaries introduced the formal education and established schools, the cultural aspect was deliberately not integrated into the formal education, because they (the missionaries) wanted to impose their own culture on the local communities, to pave the way for the colonial masters to take over. Therefore, there was a big campaign to popularize the western culture and de-campaign some of the useful knowledge systems that would have helped us develop our culture, which is not static.

By the time missionaries first arrived in

Uganda in the 17<sup>th</sup> century, people were putting on a backcloth that had been developed through the application of traditional knowledge system based on our culture. But through the missionaries' propaganda, the backcloth industries died, because of false allegation made by the missionaries, who affirmed it was a medium through which Satan attacks people. By destroying the backcloth, the Witchcraft Act of 1957 was enacted purposely to discourage the use of traditional medicine and promote the European medical practice. The reason why I wanted to give you this background information was to show how the traditional Theatre Arts were used as a source of information to assist the local communities in solving their social and economical problems for sustainable development, and the transmission of this information has been done through music, dance and drama.

Therefore, before we could start the discussion about this topic "Theatre Arts and Education System", I wanted to show how the African people perceive "Theatre Arts" and how we also perceive "Education System", so as to analyze the contradictions as we go along.

#### DEVELOPMENT OF THEATRE ARTS IN EDUCATION INSTITUTIONS

In Uganda, Theatre Arts in education institutions developed mainly in two directions:

**1. Performance based on setting up plays in the syllabus and improvised drama based on traditional myths, legends and folktales.** The contradiction here was that the education institutions preferred to have all plays performed in English, a fact that alienated students from their own culture. The local languages and dialects,

which were originally used as medium of communication, were abandoned, because "Vernaculars", as they were called, were considered as a shameful medium for any literate person. So whereas students were allowed to play improvised drama based on their own cultural background, they were not given a chance to stage them in their local languages or dialects, thus weakening their traditions.

**2. The audience was planned according to those who knew English only.** As a consequence, the majority of the people in local communities could not enjoy the theatre of the literate people due to the language barrier. The local communities had to run their own community theatre based on the needs of the local population in the rural areas. The scenario affected the quality of the community theatre, which was comparatively lower in relation to the theatre produced for the literate community. The advantage of the community theatre was that it was rooted within the people, in which case it targeted the majority of the population who did not attend schools. This fact explains why community theatre has managed to survive: simply because it's part of people's lives.

#### EMERGENCE OF YOUTH DRAMA

In 1948, the Makerere University (at East Africa) started an inter-hall drama competition. The English Department assisted in organizing these contests. This marked the beginning of organized written texts. And in 1957, Mr. Kawadwa Byron, a member of Uganda Students Association, started the Youth Drama Festival purposely to mobilize the young people and make them join theatre groups. The Youth Drama

Festival eventually evolved into the School Drama Festival. The National Theatre was built in 1957, purposely for the European and Indian theatre groups. African theatre groups were not allowed to stage their plays in the National Theatre. This is also another good example that shows there was harmony among the indigenous and western cultures, but still there were contradictions, since African theatre groups were not allowed to stage their plays in the National Theatre because of natural differences.

#### THEATRE EDUCATION IN UGANDA

Theatre Education in Uganda was introduced in 1971, through the establishment of the Departments of Music, Drama and Dance in Makerere University. The purpose was to train artists in all its disciplines, but the intake was quite small and the stringent entry requirements blocked so many talented young people from accessing training facilities in Makerere University. Again, the contradictions are present here: performing arts subjects were not on the school's curriculum, and yet those who were admitted at Makerere University for Music, Dance and Drama courses, were expected to be knowledgeable about theatre arts. One wonders how the students expect to acquire the skills in Music, Dance and Drama, when Performing Arts subjects are not included in the school curriculum. It has taken the government almost thirty years to appreciate the role of Theatre Arts in the development of children's intellectual capability. So, in the year 2000, the Ministry of Education and Sports issued a new primary school syllabus to harmonize the teaching of Theatre Arts from Primary

School to University level. But even after the introduction of this new primary school syllabus, there are still a lot of gaps to be filled. For example, most primary school teachers are not qualified to teach Performing Arts professionally, so there's a need to acquire the skills for teaching these subjects in Uganda.

#### THE CONTRIBUTION OF THEATRE ARTS IN UGANDA'S DEVELOPMENT

In the past, Uganda's post independence history has been characterized by civil wars, which have resulted in many orphans, street children, internally displaced population, hunger and diseases. Now, under this situation, Theatre Arts have been used quite extensively for mobilization and education. Performing artists have been called upon to design appropriate theatre programs for different purposes. For example, Uganda's success in controlling the spread of HIV/AIDS has been due to the great contribution of theatre artists who have composed songs and written plays on themes provided by the Uganda Aids Commission under the Ministry of Health. Apart from that, Theatre Arts have also been extensively helpful to the government in the immunization of children against the fatal diseases and political mobilization programs.

#### CONCLUSION

In Uganda, Theatre Arts in school have been handled mainly as extra-curricular activities, and few schools offer only Music as an examinable subject. So the Performing Arts, as such, have not been on the schools' curriculum. The Education Review Commission, which is popularly known as Education White Paper of 1980's, recommends that theatre education should

be integrated into the mainstream curriculum, mainly for the total development of the children's intellectual capability. Unfortunately, the prevailing political instability at the time could not enable the government to implement the White Paper. In the meantime, the informal training of performing artists, spearheaded by private theatre organizations, has been going on, based on the abundant talents. This fact has helped Makerere University to continue with its training program for performing artists. On the other hand, the slow development of theatre education is due to negative attitudes towards the performing arts subjects. Strong evidences show that there has been a poor planning for the development of the activity in Uganda, because there is no other institution in the country, besides Makerere University, which is engaged in this type of training.

Another contradiction is that whereas

secondary teachers are trained in Music at the Universities, very few secondary schools offer Music as an examinable subject at ordinary and advanced levels. And yet, the universities are expected to admit students for majoring and graduating courses every academic year. However, with the issuance of the new primary schools syllabus, the Ministry of Education and Sports has now harmonized the teaching of the Theatre Arts in Uganda, from Primary to University. And now, with the establishment of the Institute of Performing Arts, through the initiative of ASSITEJ Uganda, Africa, as a whole, has had a huge boost in theatre education, mainly because the Institute is going to cater for the entire African region, for all those talented people, irrespective of their academic standards. Therefore, all the contradictions we have seen and all the gaps we have in the training of theatre artists are going to be solved in a short future.

# THEATRE FOR CHILDREN AND EDUCATION IN THE UK, WITH A MAJOR PERSPECTIVE ON ENGLAND

VICKY IRELAND

*Board member ASSITEJ UK. [www.assitejuk.org](http://www.assitejuk.org)*

*Vice Chair ACTION FOR CHILDREN'S ARTS [www.childrensarts.org.uk](http://www.childrensarts.org.uk)*

*With thanks for research and quoted information to: Chris Elwell, Neil Rathmell and Paul Harman  
Written in 2002, updated 2007*

## OUR HISTORY

Children's theatre is a comparatively new art form in the UK. Our first major children's play, PETER PAN, written by J.M.Barrie was first produced in 1904. This was followed in 1929, by TOAD OF TOAD HALL, written by Kenneth Grahame, another resounding success. Then - nothing. Nothing really shook the earth until 1966 and the formation of the first "Theatre-in-Education" team at the Belgrade Theatre, Coventry.

This was a time of expansion and innovation in the arts - and theatre education took a new and firm grip upon the UK's culture. For the first time the importance of theatre specifically aimed at young people was recognised.

"TIE" was born, an art form that said children and young people mattered and that specific artists, called actor-teachers, would create work for them and take it into schools, thus forming a bridge between art

and education. It was a mini revolution that shook British Theatre as TIE companies sprung up all around the land.

## THEATRE-IN-EDUCATION, WHAT IS IT?

TIE is an interactive theatre experience. Most programmes are conceived as an integral part of the process of education, not as a one-off theatrical event. Audiences do not just sit and watch, but are asked to participate, sometimes as themselves, alongside the actor-teachers. They are encouraged to intervene, to question, to solve problems and to make decisions in a thoughtful and constructive manner, thereby reinforcing the efficacy of the learning method across the curriculum, particularly in respect of oral skills, self-assertion, decision-making, self-assessment and critical analysis. It would be wrong to give the impression that TIE is inherently political or serious. It can also be enjoyable and entertaining. Sadly, the great surge that saw a TIE

company attached to most theatres in the land, diminished. When times became financially difficult, the TIE company would be the first department to be cut and the more politically left wing the movement became, the more it sounded its own death knell.

#### EDUCATION-IN-THEATRE

By 1994, most TIE had vanished, to give way to the new idea of Education-in-Theatre, run not by a team, but by a single Education Officer, whose job was to serve the whole community. Nowadays, most publicly funded companies and venues undertake some form of arts education activity and many have a special education programme, department and officer. Links to the community are central to their work. Instead of a permanent team, in position is the lone individual who recruits free-lance workshop leaders as and when they are needed, to go into not just schools, but also senior citizens' day centres, prisons, museums, and art galleries. This benefits many different sectors of the community, including the homeless, single parents and adults with special needs. Education-in-Theatre is a direct attempt by the theatre world to fill the vacuum left by the disappearance of almost the entire TIE portfolio. There are isolated groups still working, but on the whole we have lost forever the many dedicated teams of actor-teachers who gave their lives and careers to children; who wrote, acted and worked together over many years and created some astonishing work.

#### TIE'S HERITAGE

Many of us now working in Children's Theatre come from those disbanded TIE teams, and new young blood in our field of

work is still very influenced by what the movement achieved. It is a tradition which says children can face big issues if they are presented correctly, that they can be asked the big questions of life if presented in relevant ways. We don't run away from life's problems and we wish to arm our children with anti-bodies to help them to cope. Our playwrights have had to find ways of presenting the hopes, dreams and fears of our young audiences and this has resulted in some very fine plays. We care deeply and, as my friend Paul Harman puts it, the way we work is "to start with the children and work backwards towards our creativity." But it also explains why much of our work is seen as issue based, as worthy, as over earnest. Not always fair criticism, but understandable.

#### SCHOOLS AND THEATRE

##### THE NEED TO PLAY

Antonio Catalano, Centro d'Arte per L'Infanzia, Italy.

"We think of childhood not just as an age, but as a vision, a way of looking at things and considering the world. Childhood is flying into passions, constantly changing places, re-inventing ideas. Answers and irrevocable truths hold no interest. Asking questions is the fascinating part".

For many years now there has been a strong link in the UK between theatre and schools. The good side of this is we work closely together.

The bad side is that the educational need to satisfy can inhibit our artistic freedom.

Let me explain.

In England, our children's day at school is governed by what we call The National Curriculum. This is a set pattern of educational subjects decided by the Government which has inbuilt targets of

attainment. If schools do not stick to this curriculum or if they fail to reach the necessary attainment standards, they are publicly humiliated. Teachers feel insecure about the place of the arts and the possibility of wasting time. As a result, play arrears have disappeared from hundreds of classrooms and this is at a time when play for many children has become a solitary activity, carried out sitting in front of the TV screen rather than the active search for adventure, for discovery through make believe, through role play, through the invention of imaginary worlds which it should be.

At the moment, the arts do not figure as any core curriculum subject. They are extra. Art and Music are foundation subjects, Dance and Drama are there too included in the programmes of study for Physical Education and English. The biggest problem is not that they aren't given enough focus, rather it is how they are taught. Teachers unfortunately have little understanding of how children learn to be artists. Our argument is that they learn by playing, thus our worry at the loss of play areas. This concept is true for older pupils as they engage in learning in the arts, for college and university students, indeed we believe it is true for adults. We believe it is true for artists. Once you lose the ability to play, you lose the ability to learn. You lose the ability to wonder and ask questions.

So the lovely things of childhood such as painting, singing, dancing, acting, story-telling, dressing up, are being lost to regimented ways of learning the Curriculum subjects. What is lost is the key to learning: **PLAY!**

And it is useful to remember, "we do not stop playing because we grow old, - we grow old, because we stop playing."

#### PROGRAMMING PRODUCTIONS

We in the theatre try to redress this imbalance by allowing the minds of children to play when they visit us, to let their imaginations soar high as a bird for a while, before they bump down to earth again in their classrooms.

But we have to play a dangerous game. In order that the schools visit the theatre, or that the theatre companies visit the schools, we have to persuade the teachers, parents, school governors that we are educational. We cannot be simply entertaining, except at Christmas. Instead, we have to justify the time we take out of the school day as fitting into the dreaded National Curriculum in some way. Thus theatre begins to lose its special quality as a space for free artistic creation. What we don't have is theatre being accepted as an art form in its own right, instead it is too often used as a teaching tool.

Our policy focuses our practise. Most children's theatre companies aim to present productions of the highest artistic standards, which offer children the opportunity to:

- experience delight and fun;
- reflect on their world and help them to make connections with both familiar and new experiences;
- increase their knowledge and confidence;
- stimulate their imaginations, promote their curiosity and enrich their experience.

We are all trying to work against constriction and persuade teachers to bring children to the theatre or theatre to the children because it will stretch their imaginations and feed their senses, but teachers are under such pressure that they will often only visit if they see educational possibilities.

So we play clever. We choose titles to lure them in, then give them a surprise by offering originality and innovation. We announce content that suggests educational goodies and then make sure the goodies are delivered in glorious and exciting ways. There are ways of getting round the problems but we yearn for a situation whereby Theatre and Education retain their respective autonomy: without the one absorbing the other but meeting, complementing each other in complete independence, respecting their differences. Unfortunately, this feels a long way off. It is certainly more likely that a school will book a company offering a new production that offers no curriculum link than to persuade them to visit a theatre. It's an easier exercise for the school - no transport problems and simpler to organise. Over two hundred teams of actors are performing in schools up and down the country, twice a day, to full houses of up to 200 young people. In contrast, theatre productions happen less often and are more difficult to access but certainly have their own rewards.

#### THE NEED FOR CHANGE

If the Children's Theatre movement in England could create changes, we would like:

- Someone to monitor and take responsibility for what is being created, to keep a tally of activity, inform teachers who book shows about current best practise, monitor performance and standards and actively promote the shared values of watching theatre - that shared, public exchange that can energise and challenge communities and at the same time bind them together with common understanding.
- A centre of development that organises showcases, festivals, practical workshops, seminars, archives, international

collaboration, promotes and publishes plays and campaigns for children to have their fair share of public arts spending;

- Academics to write about our work;
- Drama schools to include training for the special skills we need;
- Training for teachers to understand theatre and its values.

#### CONCLUSION

I am a child of TIE, being the baby in the first ever team of 1966. I am a trained teacher. Education is in my blood. I enjoy and celebrate it.

But first and foremost, I am a theatre maker. My need to tell stories and to play is paramount. I will not sacrifice these natural theatrical instincts in order to pander to educational demands. My colleagues feel the same way.

We need to find new and exciting ways to celebrate Education alongside Theatre, to satisfy both needs. We must learn to embrace change when all too often, what we have been doing is trying to keep things the same. Finally, it must be said quite clearly that any good piece of theatre is intrinsically educational. If only our educational authorities could understand this and send children in their hordes to see excellent drama, we might be giving our children what they deserve.

The authorities know how to value what is measurable, but they can never measure what is invaluable.

Alongside ASSITEJ there is also another organisation fighting to secure the place of the arts in the lives of children in the UK - ACTION FOR CHILDREN'S ARTS.

It too is doing an important job to reiterate how precious children are within society and that young people deserve and have the right to their own culture.



# DANCE FOR YOUNG AUDIENCES

RÉMI BOUCHER

*The executive and artistic director and founder of Montreal International Festival of the Arts for Young Audiences, Coups de Théâtre, is Rémi Boucher. A graduate of the National Theatre School of Canada, Mr. Boucher is well known in the Montreal artistic community. He was General Director at the Maison québécoise du Théâtre pour l'enfance et la jeunesse from 1988 to 1993. He was also Director of the Theatre Division of the Canada Council of the Arts from 1982 to 1988. In 1995, he founded Les 400 Coups, Festival International de Cinéma Jeune Public (International Festival of Cinema for Young Audiences) in Montreal. In June of 1999, Rémi Boucher was elected to the executive committee of ASSITEJ International (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse/International Association of Theatre for Young Audiences).*

I am speaking to you today as the Artistic Director of the Festival Coups de Théâtre in Montréal, a biennial festival of theatre, dance, music and film for young audiences. I will speak specifically about Dance. I've chosen to present it as a distinct practice but it needs not to be considered as such. It is to better highlight the specific issues of the creative process of dance when challenged to meet the needs of the art form. Dance intrinsically incorporates all art forms: music, theatre, visual art, media. Dance for Young audiences can incorporate Dance and Youth, Dance for Youth, Dance for and by Youth. I have chosen to focus on dance for young audiences, dance created by professionals and performed by professionals and omitting all together the topic of dance by young dancers, the valuable peer to peer question and the other potential headings.

## CANADIAN AND QUEBEC CONTEXTS

Dance, as an art form, cannot claim to have enjoyed as successful a history as TYA (theatre for young audiences) in Québec. It was deemed by the mainstream for a

number of years as a lesser art form, a second class art. During the last decade, however, we can confidently say that choreographers genuinely interested in this dialogue with young audiences have gained some recognition and the art form some momentum. With the recent prioritizing of youth in several government agendas, culture has benefitted from this strategy. For the arts, however, the fear of forced or artificial development is a major concern if the goals, measures and criteria focus on purposes other than artistic ones. These new strategic orientations are likely to have an impact on the existing relationships between performers, producers, presenters and their audiences. It will be easier to emphasize the importance of presenting dance to young people, and represents a definite step forward for this art form, which has been operating with little recognition.

During the Dance in Canada Festival in 2000, the Dance Section at the Canada Council for the Arts, contracted a research team to draw a picture of the present situation of Dance and Youth in the country. One researcher

focused on Québec and the other on Canada. The team sent out a questionnaire to more than a hundred respondents, laid out the pressing issues and needs, led a discussion group and came up with proposed actions for the dance sector as pro-active actions will assist in the development of dance works for young audiences.

The main concerns which came out of this forum are that:

- artistic standards have to be maintained as young people are fully-fledged spectators in their own right, and not some target group of consumers, representing a new market to be captured;
- it is crucially important to make dance more accessible to young audiences;
- it is critical that young people get a chance to see outstanding pieces of work;
- conditions need to be improved for those who demonstrate vision, method, artistic daring and talent toward young people in terms of creation, production and programming;
- the players have to be patient, vigilant, rigorous and far-sighted in order to meet this challenge.

#### THE AUDIENCE AND THE PLAYERS

An audience so alive and ready to be engaged. Children and youth wanting to be taken seriously. Call the work what you will: performance, entertainment, ritual, physical theatre, circus, it has the stuff of dreams. Choreographers creating for young audiences have the potential to offer them a grand collective experience, an intimate voyage into the self or a sheer experience of delight. With their art they can awaken a

latent imagination and push forward an active one. Dance is of the body and pre-logos. It is logos without the words.

The shared space of artist/audience is filled with the play of powers on both sides - something happens on both sides - something called the aesthetic experience. It is embodied with the potential to make the viewer, listener, witness, observer, perceiver more attuned to the emergence of a more integrated self, a glimpse of what it means to return to a less inhibited and fragmented condition of living. Dance transcends the boundaries of spoken languages and invites the audience to perceive with pre-cognitive senses.

Now more than ever, the freedom and ability to feel and think for oneself are values that deserve to be transmitted. Creators represent the very foundation of art and its interaction with its audiences. Creation is not achieved in isolation and all the key players play an important role. The risk-taking producer who sees the potential of the creator to reach a young audience, the illuminated presenter who will bring radical and forward thinking work, the tender hearted educator who will know how to walk the delicate bridge of communication between the child and adult, all contribute to the making of performance a high quality experience. Dance has to touch its audience or else it has failed. In theatre we say we "were touched" by a scene when in fact it was through the words that the sensation of being touched was experienced. With dance the experience is transferred by the body, received through the eyes and through our selves as audience members. A successful performance is when the audience made it their own. A very primal and sophisticated mode of communication. The body does not lie. Kids know when the work is not

authentic, when it was adapted for them. They want the real goods, the big experience, even in the intimacy of the self.

« It is difficult to say what truth is, but sometimes it is so easy to recognize falsehood. » *(Albert Einstein)*

Suzanne Lebeau, a well known playwright and dramaturge for theatre for Young Audiences in Québec, recalls a panel about dance for youth during 2000 Coups de Théâtre in which she was asked to speak. One boy said "Just tell them not to do that adaptation thing!" Children are not second class citizens and they do not want to be made to feel as such.

#### MAKING MEANING / VIRTUOSITY OF ATTENDING

Heightening ones attentiveness to the visible world is a way to complicate and shake up what we have taken for granted as the real one. Dance allows us these moments of inquiry into the world and into ourselves. Children, youth and adults alike build on these experiences of « making sense » of the world they inhabit. Making sense happens through the body, through direct experience. Children must be offered quality works of art and environments to practice the virtuosity of attending. Ways of living and making art which have the power to change our lives. This is the beginning of critical literacy.

«...Imagining what it is like to be someone other than yourself is at the core of humanity. It is the essence of compassion, and it is the beginning of morality.» *(Ian MacEwen, The Guardian after September 11, 2001)*

Fred Frith says that : « great improvisation depends not only on virtuoso playing but

also on virtuoso listening : carefully, joyfully, soulfully, with your whole being... »

Virtuoso listening can easily be transferred, as an idea and an action, to virtuoso seeing. This necessitates practice and attention. Attending a performance, a controlled environment and a safe place to experience, children may allow new receptors to open. This is not a given as non supportive environments and the presentation of low quality art can do more damage than good. Dance is a powerful art form, it creates a realm of experience for the embodied consciousness: it embodies the basic powers of the human situation. Each time our imagination frees us to enter the dance through our distinctiveness and diversity, our differences in perception and in feeling - something new comes into the world. We engage in the political imagination, the aesthetic imagination and the poetic imagination when we are confronted with challenging and high quality dance works. Children are being equipped with the tools that will allow them to imagine a better world, one they will want to manifest and not just dream. We cannot change the world if we cannot imagine it first. This takes time.

The work has to be of the living, of the immediacy, of the urgency of communicating. Most often without words, human to human, body to body. Unfortunately, dance still carries the stigma inbred in the puritannical reflexes of our societies. This creates challenges to presenters and programmers to take risks in bringing their young audiences face to face (literally) with good dance. The positive outcomes, however, far outstrip the negatives.

#### IMPETUS AND ENVIRONMENT FOR CREATION

- No need to understand a dance creation
- There are no hidden messages
- One must allow receptivity to Get it!

The concert stage is the place most children will have experienced either theatre, dance or music. It is loaded with the potential of magic; they know it and expect it. This does not, however, relegate the art experience solely to the concert stage. In South Asian dance, families attend three or more hours of dance performances, bringing with them to the theatre all the necessary amenities to keep everyone happy. The familiar stories of their rich cultural canon are deployed and told again and again with a new urgency to be heard and seen. My knowledge of these art forms is not sufficient to explore at the moment and I have chosen to focus the remainder of the presentation on western contemporary dance.

Creators must be supported for their ingenuity, their willingness to go deep into the human psyche in order to reveal and to show, to heighten our human experience through the senses. They must be trusted to bring up issues, images which are difficult and painful to look at and to be confronted with. They must desire to meet the young audience on an equal footing. We must trust ourselves to go on a journey and maybe return moved. Referring to creating for youth, one choreographer in Köln said: "It is much too difficult to choreograph for a young audience, I am not yet that evolved!" Choreographers cannot rely solely on their memories of their own childhoods. That is their past, the audiences are in the present. The child's values, environment, points of references are all different than our own. It is not an age thing, its about the present and the meeting of a new audience. It just so happens they are five to twenty-five years old! The choreographer cannot pretend.

Creating dance for youth has no formulae. Choreographers even rarely hire dramaturges. A story may happen but often it is not the impetus. There may be narrative but not linearity. There may be strong imagery but no obvious story. The children will make up the story if the images are sufficiently rich and real. They are closer to the dream world than we are most of the time and they can let their fine imaginations wander on the flick of a leg, on a pool of light, on a Japanese Haiku, on a tear. The choreographer's task is to build strong composition, embrace complexity in the depth of the movement vocabulary and create a safe environment for their audiences to receive it all. The length of the work must be taken into consideration for different age groups as well as the content of the work which necessitates common sense.

Merce Cunningham wrote:

«Take nothing else but space, you see how many possibilities have been revealed. Suppose you now take the dimension of time. Our eight dancers can be doing different movements, they may even move to the same rhythm, which is all right - but there is also the possibility that they can be doing different movements in different rhythms, then that is where the real complexity comes in, adding this kind of material one on top of and with another. One may not like it but it seems to me anyway that once one begins to think this way, the possibilities become enormous. One of the points that distinguishes my work from traditional choreographies, classical and modern, is certainly this enlargement of possibilities.»

The choreographer may create with or without the child in mind. Dance does not

have a tradition, as in theatre, of workshopping the work while in progress. Choreographers may work in relative isolation with their ideas and then present an almost complete work to an audience for feedback. There is no fast and hard rule as to what is appropriate or not to show. The child is able to witness and be responsible for much more material than we give him credit. As adults we must not interfere in their immediate experience and be available to them for discussion if it is warranted. Choreographers may explore a specific theme, space, time, imagery, states of mind, story or a combination of all and more. What they need is a physical space to experiment, dancers and/or actors and time. They need spaces to present the work, networks of presenters and programmers that will ensure visibility of the work and infrastructure to allow them to deliver. This is dependent on vision, creative energy, genuine interest in young audiences and funds. Presenters and programmers are an important key in the fine matrix of producing this art as they know how far and where they can bring their audiences. It is about collaborative creative partnerships. One day we will not need to speak in disciplinary terms: dance, music, theatre..., we will call it exquisite art for young audiences!

**WHAT'S MISSING: *carrying the work one generation to the other (do we value this?), how to make the material live again when its core is in bodies, not in script?***

Dance is of the ephemeral, once a work is experienced, it will never be retrieved, ever. That is its beauty and its curse. The purists will say that it is essential to leave no traces, that dance is made to be seen in the moment and not revived through a battery

of notes and sketches. Others will thrive on remounting older works and seeing them live again. I take no hard position on this but would emphasize the need for resources if it were the choreographer's choice to have good documentation in a similar way as having a theatre script. Since dance for young audiences is relatively new as a distinct practice, it may want to look back on itself in ten years time and see its evolution so new generations of dancers and creators can have landmarks. There are sufficient means to attain this objective with digital recording, Laban notation, etc. It is more a question of resources at this time. Some choreographers are teaching their repertoire on younger dancers to have the work live yet another generation. Unfortunately, many dance works have gone and will remain in the bodies of the original dancers: the ephemerality of dance.

#### HOW TO MOVE FORWARD

There is strength in numbers. Dance is rarely a solo enterprise and depends greatly on a network of individuals, such as dancers, designers, administrators, technicians, funders, presenters, and audiences to flourish. Even greater success is achieved when choreographers have an opportunity to collaborate with like minded artists of all disciplines and move forward with their ideas. There is no need to call it such and such an art form. We need more of these opportunities to share, exchange and collaborate on new creations. Creations for young audiences. These collaborative endeavours usually see a longer life for the final work. It is more time consuming at the onset with planning and organizing but the results have their own distinct satisfaction and enduring quality.

**CONCLUSION: What is tomorrow made of?**

The creators of dance for young audiences and their organizations need to find themselves on several agendas of existing organizations such as ASSITEJ, Dance and the Child Conferences (triannual meetings world-wide), networks of international performing arts festivals for young audiences and dance directories. Dance for young audiences needs to be respected fully and confirmed with adequate and market driven fees. Just because a child is smaller in size does not warrant that artists who

perform for them be paid smaller fees. It will take some time to bring an equilibrium in this arena of the market.

We would not be meeting here today if we didn't believe in ourselves to offer children and youth art that will confirm their presence on earth and in our society and challenge them to make a better world for themselves and the next generations. Art has the power to do this. As I said earlier, we need to be patient, vigilant, rigorous and far-sighted to meet this challenge. All in the spirit of our eyes meeting the truth in the eyes of the child.

# PLAY WRITING AND CRITICS

GALINA KOLOSOVA

*G.K. graduated from the Moscow State University (philological department, romano-germanic division). In 1975 she was designated responsible secretary of the Soviet ASSITEJ centre (later Russian ASSITEJ centre). The main task was development of international communication for 60 Russian professional repertory companies for young spectators. Foreign programs coordinator of Moscow A. Chekhov International Theatre Festival - major international theatre festival in Russia. She's a translator of English and French playwriting into Russian, and member of the Theatre Association of RUSSIA.*

The subject offered for discussion is so vast that it could be discussed for days and days and through many publications.

We all here represent various countries and our theatre practices differ one from another very much. I think it would be effective to exchange information we dispose of, to enrich all of us with the experience of other countries.

I will try to share with you some of my considerations and, at the same time, to get you acquainted with what is the situation in Russia and what troubles me in this field.

As soon as some people get together to do theatre they need a number of things to start. They need venue, sets, performers, but without a story to tell, they will not go further. For all times theatre was telling a story. Nowadays, with all the new technical devices, possibilities of theatre have endlessly enlarged. You may bring on stage TV screens, new kinds of boom-boxes, unbelievable light and sound effects, but if there is no story to tell, the performance will not be full. It could be a life-story or it could be a story of the human spirit, it could be a story of the human soul. But there should be a story.

You will find a story everywhere: in the theatre of the absurd, in the variety shows,

in the performance of theatre clowns. When I say "story" I do not mean "text". We all know that a story can be told without words, by other means of expression, for example it can be told by dance theatre, by theatre of objects and others.

The story may be created by one person. It can also be a result of collective creativity. This story can be a scenario, a script, a play, i.e. it can be the text.

There are some avant-gard extremists who declare that the time for text in the theatre is going into the past. That the public is bored with hearing texts, that children should be offered visually bright shows with as little text as possible, because they are the children of the new age.

I don't think they are right. There will always be theatres that need a good play. There will always be actors who dream of playing a wonderful part written for them by the playwright. And there will always be children who need a good story and who like to see it told to them from the theatre stage.

And there always will be persons who write plays.

We are lucky to have all these classical plays. They are always on hand and we are sure of their quality. For young spectators there is a wealth of classics - Molière, Shakespeare,

Brecht, Calderón, etc. It seems to me that the classics so-to-say grow younger and younger. Take for example Shakespeare. His plays are being more and more played for youngsters and even for children, and not only in his native land. I think that the same is going to happen to all the classical playwriting literature.

The recent changes in our Russian society, which bring us closer to yours, the western kind of civilization, brought about doubtless changes in the field of culture. One of these changes: the refusal of the State to support culture. And it is not only theatres that suffer from that!

There is another problem which derives from the previous one. The number of new plays for children has drastically diminished. It was the theatre that commissioned the play from the playwright and it was the State that paid for it. And the price was higher than for a play for adults. Perhaps it is the economical reason that lies behind the problem. Perhaps it is something else.

Perhaps it is because children, unfortunately, are not the priority issue. In the new Russia which has to solve vital and urgent problems one after another. I do hope that society will turn to children sooner or later before all the good traditions are lost.

When I noticed that the process of appearance of new dramatic literature for children slowed down in my country, I started to translate plays for children from other countries and have translated quite a number of them, from Great Britain, from the USA, from France, Belgium. I wanted to enrich the repertory of our theatre with these "strangers". And I must say that the interest in foreign plays for children is still large.

Thanks to the efforts of the US Centre, ASSITEJ has a very good annual publication called "Outstanding plays for young

audiences". Each Centre sends short summaries of the best plays to be printed in that booklet.

It seems to me that the time has come to raise this work on yet another level. The short summary of a play gives you a very approximate idea of it. It is necessary for a director to read it in full! The process to get the text is very complicated and takes time. I think that ASSITEJ could start a program which enables to lay out on its website 2-3 plays a year, in their own language or translated, without breaking the copyright law. I think that with this program we'll have a quicker and easier exchange of dramatic literature. With this, we'll have a quick access to dramatic literature for children not only from Europe, but Asia, Africa, Latin America, which could be very unusual and exciting.

I am sure there are interesting plays in Brazil besides plays by Maria Clara Machado, who has been quite well known in Russia for some time.

This kind of exchange is in accordance to the Constitution of ASSITEJ and is much easier to do than the exchange of performances and festival tours. And this will make ASSITEJ a very useful organization for all the Centres.

Besides, I think there exists interesting information in this field which Centres could share with each other and enrich our knowledge.

I think it would be interesting to know from the Centres:

- Which plays from other countries were produced?
- Which plays are most popular among theatre companies?
- What kind of plays are preferable?
- Who is translating them?



- Who financially supports translations?
- Where are they being printed?
- Are there printed collections of plays for children?
- Which plays are champions the world over?

And so on.

I am sure that the overall picture of the "Traffic" of plays for children will be very interesting to all of us.

And now a few words about theatre critics. Being a representative of the quickly changing society, I again have to say that we are witnessing serious changes in this field in our country.

As you know, there are two kinds of theatre critics: the so-called theatre journalists and the so-called theatre analysts. As far as I know, the western kind of theatre critic is a journalist who covers all the big theatrical events. All the leading newspapers have got such a person and it is a very influential person. This critic goes to the first nights of the new performances of the leading companies, writes about them and the newspaper readers depend on his taste when they choose what performance to see. These critics are very powerful: if they speak positively, you will be a star; if they say you are no good, it will be hard to get rid of that label.

The other kind of theatre critics are the theatre analysts who may deeply penetrate into the tissue of a performance, who can analyze thoroughly the directors' work, the actors' performance, the quality of music and sets, but they will do it to help the company overcome its problems, its mistakes, in order not to repeat them in future work. This criticism could be very severe, but its main objective is to help the company, so it is very useful.

In Russia, this school of criticism has a very

long tradition. Such critics are being educated at the leading theatre academies in Moscow and St-Petersburg. The number of graduates is usually very small, about 12 persons a year. They study for 6 years, and during this period, they study theatre from inside, they follow the work of other students - future theatre directors, future actors and theatre managers. By the end of their training, they come to know perfectly well what it really is to do theatre, and they can analyze the performance knowing very well what the process of its creation is.

This kind of theatre criticism has always been appreciated by our theatre companies. But as I have said before, times are changing. The number of theatre journalists who write excellent reviews in leading magazines and newspapers on new theatre productions is growing. They become very influential and their words may ruin the company or bring popularity to it. Unfortunately, the number of theatre analysts is growing smaller.

Unfortunately, nowadays there are many who say that there is no need in special theatre for children. It sounds so strange in the country that started a professional theatre for children movement more than 3 quarters of a century ago, developed it and achieved great results; in the country where every big city has a special company of professional actors playing for children and young people!

Maybe they came to such a conclusion because they have not watched a good production for children; or because they think that children should be just taken by parents to watch good performances in the theatre for adults.

But this is another story which needs another place and time for a long and thorough discussion...

As for theatre analysts, they print their

writings in special professional editions: the magazine THEATRE, the special newspaper CULTURE. Unfortunately, these and other editions on theatre problems are not as popular as they were before and their rating is rather low.

As you may have noticed I did not separate

criticism of theatre for children from criticism of theatre for adults. I think they are inseparable, because theatre art is indivisible, whether it is for children or for adults. Theatre for children is ART and should be judged as ART without any indulgence.

# POINTING TO THE MOON

MARIA HELENA KÜHNER

*MHK is a playwright, with many works for adults and children, a researcher, essayist, with 28 books published and 16 awards in theatre, being the most recent one The Shell Award – Special Category/2006, for the Brazilian Playwright Online Catalog that has had 140.000 visitors and messages coming from 16 countries. Her name is frequently linked to meetings, round tables, debates, conferences about theatre and culture, all over the country and abroad.*

When somebody points to the moon, the stupid ones are those who only see the finger.

Imagination is power.

It's forbidden to forbid.

Let's be reasonable: let's ask for the impossible!

Hard is what takes little time, the impossible takes a little longer.

The surprising and intriguing sentences were hit on the walls - a page still white, alternative media discovered by young French students in France 1968: *Rupture* (inaugural or late?), a gun of the historical, the aesthetic, the sexual (Reich) to capture whatever was specific or outstanding in each area and even to break the linearity of our thoughts, which are turned towards the irreversibility of processes - progress, accumulation and growth.

May 1968, maybe it was the symbol of a generation that not only saw the century as a time marked by wars, revolutions, changes of order and structures, but it questioned models, behaviors, attitudes and values deeply rooted and until then, passed from one generation to another. Even today, at the end of a time and at the beginning of another century, the agenda is more than a calendar change; it's something bigger and

deeper. It's the model of a society that has structured and imposed itself as *patriarchal, white, western and adult*. It's this domain that has been questioned, taking it towards the ever-remembered *paradigm collapse* and the *rupture* with conventional models.

If these models lost their coherence and consistence, this collapse brings in it a redefinition that compels towards a quest for the new. So we understand in a broad sense Philippe Ariès' expressions, qualifying the 20<sup>th</sup> century as the "*adolescence century*", or Hobsbaw'n's, pointing out the "*novelty*" of the "*current youth culture*": until the 1970's, the post-war world was controlled mainly by a gerontocracy, especially by men - still hardly by women - that were already adults at the end of the First World War. This applied both to the capitalist world - Adenauer, De Gaulle, Franco, Churchill - and the communist - Stalin, Mao, Ho Chi Minh, Tito - as well as the great post colonial states - Gandhi, Nehru, Sukarno. An under 40-year-old leader was rare, even in revolutionary regimes. Hence Fidel Castro's international impact when he took over at 32.

The second novelty of this *Youth Culture* derives from the first one: it is - or has become - dominant in the "*market economies*". In part for representing a concentrated mass of purchasing power, in

part because the new adult generation would socialize as part of a juvenile culture and it would bring traces of this experience. Whatever the IBM or Hitachi management age frame is, the new computers and software were designed by young people in their twenties. What children could learn with their parents became less obvious than what the parents didn't know and their children did. *Generation roles were turned upside-down.*

The third singularity of this new young culture in urban societies was its astonishing internationalism. *Blue jeans* and *Rock and Roll* became signs of the "modern" youth, minorities destined to become majorities. A *global youth culture* was born and it would become the matrix for a behavior and conduct revolution, in the way of living leisure and in the Arts, which formed more and more the atmospheric breath by urban men and women.

Facts that explain the importance that *being (or looking) young* acquired.

Language showed the changes with the prefixes *meta*, *neo*, *post*, accumulating on the terms, marking its crossing, producing on *neo* the illusion of being prepared or sighting the *new*, dreaming on learning, on fragments, the totality by comprising in a colorful neon an aged *post-modernism* that is not entitled to the expression any more. And along, the less visible perplexity of those who contemplated the ruby-reddish colors of the end of the century when some only see dusk and others see the first signs of the so longed for dawn.

"*End or beginning?*" wondered the peaceful and prominent voice of Perry Anderson, the known British historian in a popular lecture in Rio de Janeiro about the boasted "end of utopias". The question was still in the air when he began his dialog with... Spengler. Spengler whispered restlessly about our

memory, hastily revealing the name and ideas that were the object of so many criticisms in its own century and of an ostracism that swallowed decades in the early 20<sup>th</sup> century. What kind of dialogue could he have with a historian of our days? But the ideas began showing a new and unexpected brightness comparing the 60's ideas to the 90's, says Anderson. We have seen the birth of "afflictive matters", many of those are generators of "uncertainty" (Galbraith) or "extremes" (Hobsbawm), or of the apathy and "disillusionment" (Guillebaud) that came to the surface since the 90's. So it's advisable to remember the difference postulated by Spengler between *culture* and *civilization* and we have to ask again "What is culture?", referring the expression to its original sense, associated with *planting* and *field*, to the incipient and vital forms of every social group. Therein, signing a presence and a fact - that's *in the culture* that the residual resources of every group or civilization are found, and it's through the culture that one can get to know or express them. Civilization is the logical consequence, conclusion and end of a culture, its inevitable destiny: it organizes in and by the *polis* (city) those living forms, subordinating them to the laws that will regulate the social contact, such as the gardener that, with a guiding pole, guards and guides the growth of a plant, pruning those parts that become "inorganic", that is, unsuitable for the aimed organization. Evoked by the voice, the face of our time is surprisingly redesigning itself, recognizable and recognized: the metropolis is civilization's petrified and petrifying form and imperialism is its final phase. Because the metropolis does not presume a people anymore, but a mass. Because the imperialism "is pure civilization: it only produces dispirited corpses, (without *anima*,

without soul), wasted matter of a history at the service of this abstraction that represents the power of civilization: money." The cultured man conducts his energy to his inner side; the civilized, to the outside. But this expansive trend becomes something devilish in the metropolis' late phase, because only the expansive possibilities subsist there and the great decisions are not taken in the whole world anymore, where every village has some importance. But decisions are taken in three or four metropolis that absorb the most of history, and the others with their respective cultures are reduced to the status of province and destined to provide their final supplies to the big cities.

Anderson's voice, that's already far away, will echo on other shores. But the tide of ideas in our mind doesn't stop anymore, excited in the waves of a restless and provoked thinking: so, denying this civilization that has been already adulterated and sick is obviously denying its concept of "culture", which petrifies it in products or "goods" that aim profit (ideologically, the so called cultural "goods"), whose beneficiaries are seen only as "consumers" whose values and results have a single - or main - evaluation parameter in quantity, "statistics" and in numbers. And more: going back to that original and creating process, to the residual sources of its rising form, that is, its roots - expression that has been used lightly so many times or that has become synonymous of a consumerist "folklorization", far from defining the meaning of culture as the soil rooted by social life, therefore, its founding and inaugural moment, born from a generating power searching its way through the yet underground struggle against the dark of land; it is retaining the notion that in this cultural root there is the soul of a

group or people, their character - in the deepest sense of the expression, of *mark* and *landmark* of a complete social group. Or even more: it allows understanding why the *globalization* - double-faced Janos - tries to hide its imperialist and dominant side using "cultural" garments and make-up to deceive the unwise and to disguise its economical, exclusive and excluding interests. And still: because for this, it strives to keep communications harnessed to its wrist, in an astounding but significant concentration: in the United States, for instance, only five great corporations control all the media on paper, radio and TV. And also: because it dissociates communication from education and culture as it artificially dissociates the social, the political, the economical and the "cultural" - or it mystifies the control in this region, dressing it with generic and ideological concepts such as "people", "national identity", "authenticity", "human rights", "participation of all" and so on - avoiding the analytical concepts and a methodological treatment with its indispensable clearness. (Example: which part would be suitable for each social segment in this amorphous "all"?) Or then: because unable to deceive *inequality* and *difference* or to disguise possible conflicts generated by it, it begins to suit itself to try to legitimate hierarchies, authoritarianism or alleged "superiorities" - First World, Third World... - or to work in a generalized *indifference*, pasteurizing news, data and information strengthening the "empire of the ephemeral" that Lipovetsky speaks about.

Looking at these empty cicadas' shells, that don't sing anymore for the light and heat, we miss that announcer singing, of returning to our culture's live sources and its generating source of our civilization. It's when a stubborn *Mother Courage* (Brecht)

begins to whisper in our ears: "I've gone through wars, had losses that cut my body and soul, but I've kept going, certain that winter will end just like all the other winters, if those who are not yet dead move". But where is the singing that announces with this movement the possible light tones of dawn to come?

The Chinese man smiles: the sayings used by young students in May, 1968 were his. He smiles because he has known the path and the hikes for a long time (Tao). As he knows that what those young ones are learning is the expression of one of his millennial findings: that the *path that is the path is not the path* (Lao-tse). He smiles because he knows, just like Spengler, that human history is made by cycles, consisting of birth, growth, decadence and death, just like the human being. Or as Nietzsche said, that all ends are made of fire and the incandescence of a new dawn.

This is also how I read Hobsbawn's expression when he talks of a *youth culture*, or when Philippe Ariès talks about this time "in which adolescence is the favorite age": both remember the human dream that see in *rejuvenating* - in the case of a century and a time that come to an end - and the always remembered "eternal youth", the same possibility of a life that's more complete and fertile.

The words mean: young < *Jove*, that is, Jupiter, the supreme power, the God of Light. Also there's Eros, the vital impetuosity, the aggregating and propelling power of Human Desire. A playful child that has fun with "mortals" represents him. In

both cases, *re-creation, in-nov(new)-a(c)tion, di-ersion*, the possibility of opening a new version from another one, different, with its very own vision and action. Possibility that gives young people the bold gesture of *transgression* and *innovation*.

When I see the face of the human being, I not only see new, what he brings or might bring of *trans-form-a(c)tion*, of a way capable of making him *go beyond (trans)*, of a way in which the *cultural ballast* is the basis, even somewhat unseen or forgotten now, of *action*, the identifying element - so important for our Latin America in a world divided into blocks and serving to interests more and more concentrated in a few hands.

In face of the existing *possibilities*, we, the restless ones, feel and experience *the-still-valid-but-now-commonplace* Antonio Machado's expression: "if there is no way, we make the way making way". And lacking compasses, the *persistence (per-existere)* and the *resistance (re-existere)* do not assert only their own existence, but rooted in culture, the shelter of the resting moments for the brief and necessary pauses to meditate and gaze at the stars as much as the instruments and to explore the horizon to trace our routes. Or our form of response to the challenge of a *humanity* - before, an abstract concept - that is transformed in *fact* in the *global* world we live in.

These are challenges for those who nowadays are doing theatre (*te-atrium*=place to see) for and together with *teens* and *children* in our so culturally rich and socially suffering Latin America.

# CHILDREN NEED ART

## A CASE FOR AESTHETIC EDUCATION AND FUTURE-ORIENTED CULTURAL POLICY

WOLFGANG SCHNEIDER

*Professor Dr. Wolfgang Schneider is Director of the Institute for Cultural Policy and Dean of Cultural Studies and Aesthetic Communication at the University of Hildesheim. He is also a member of the German Parliament's Inquiry Commission, "Culture in Germany", as well as President of ASSITEJ, the International Association of theatre for Children and Young People, a member of UNESCO, with centres in 78 countries worldwide.*

No one will argue with me when I say that "Children need art". When I state it as a question "Do children need art?" again, next to no one would say no. Of course children first need food and drink, a roof over their heads, healthcare, and social services. These are essential, but even so, not always implicit in our world. Don't worry, I am not going to bombard you with numbers and facts about malnutrition, refugees, the spreading of Aids in under 24 year olds in Africa, child abuse in Europe, child pornography in America or child prostitution in Asia. I am also not collecting for charity organizations or for UNICEF, the United Nations Children's Fund. I am only trying to bring the theme of my presentation into context. Then when we speak of art for children and art by children, we must always speak of them in relation to the social contexts they belong to. We must look at the challenges of our times in relation to the qualities of truth, beauty and goodness determined by our cultural history and traditions.

The dramatic transformation from an industrial to an information society is often compared to society's transition from agricultural to industrial in the 19<sup>th</sup> century. Just as the changes in production methods and priorities had an impact on all aspects of society in the past, the adoption of information and communication technologies have fundamentally changed the homes, businesses and economies of today. These changes, today as in the past, seem to evoke mixed feelings: of well-founded fear, but also accompanied by euphoria. Also radical, is the movement towards economic expansion, as well as a changed understanding of the role of state, administration and its citizens. As in earlier times, as the shift towards an information society takes place, arts and culture are playing a deciding role. The development of arts and culture has always been in close interaction with technological potential and new ways of diffusion. Arts and culture are actively involved in the transformation of society - from the service sector to the knowledge sector - acting to a

large extent as "content deliverers" for the information society. Arts and culture are not separate from social and technological change, rather a part of them. For this reason, they impact the change process, as well as being impacted by it. In the process, old media and diffusion methods are **not disposed of**, instead they are simply **supplemented** by new ones. Our focus must therefore turn to the design of the basic elements in order to convince arts agents, diffusers and producers of their economic and social value. The truth is that only when enough interesting content is offered, will new information technologies be used. Arts producers, as well as trained artists, musicians, actors and writers are needed more than ever because:

- Only they can deliver the content that the worldwide new media requires;
- Only their research can further develop the aesthetic of the new media;
- Only through their cooperation with technicians and scholars can new products be developed.

#### CULTURE AND EDUCATION

Support of arts and culture is important for the transition to an entrepreneurial knowledge economy. Arts and culture foster creativity in a population. They are by no means just decorative elements. In this sense, spending on art should not be seen as useless consumption, rather a priceless investment in the development of society. Arts and culture are an integral part of the information society, however arts and cultural offerings are not enough on their own. Large attention is currently being given to cultural education. In the UNESCO commission's final report "The Future of the Media in Economics and Society" there are

several mentions of the importance of further education for a successful transition into the information society, and a key to securing employment.

"Cultural education is the prerequisite for further education readiness. Included in a cultural education are strong reading and media skills. Cultural education confronts people with things they aren't accustomed to, thus opening their views, and is at the same time fun. This is certainly one of the best conditions for a successful educational process."

So that arts and culture can take the place of significance that it continuously demands, as also seen in policy statements, it is essential that cultural institutions and artists work toward publicly promoting the arts and culture, beyond just major events. This includes the entire spectrum of cultural institutions: from art and music schools to the libraries at theatres and museums.

#### CHILDREN AND ARTISTS

"Never before, in my mind, has there been so much junk dumped on children as there is today. I mean, just look at the products that adults scale down to an imagined or already-proven level for a child. That might be alright if the point is to teach children more about the rules of the complicated social games that adults play, in order that they have a better chance of seeing through them. But the truth is, when it comes to matters of life and death, love and hate, jealousy, lies, cunning, hope, longing, desires and so on, these little people know their way around. It is we who could stand to re-learn a few things. However because children openly allow themselves to be bombarded with this whimsical, funny, "tralala" junk, the question, about children and art, seems so terribly normal that I



sometimes feel like I am from another planet when I don't want to make a difference between adults and children. When I want to take children seriously. "My memories of being a child and my experience with children have taught me that the way a child plays and the way an artist plays are not at all dissimilar." This quote comes from Friedrich Karl Waechter, a German children's author and playwright. He does not want to make a difference between art for children and for adults. This is the exception! Adults all too often make a distinction between what is suitable for children and for themselves. And cultural policy makers are adults too... When we speak of culture, children are left out of the discussion. When we speak of children, culture is not considered.

A critical requirement of alternative cultural policy is cultural learning. Through training in active perception by means of cultural media, every person should be capable of acquiring any skills and information that are offered. This leads to higher personal productivity due to increased cultural and social competence. Hilmar Hoffman, the former president of the Goethe Institute, addressed this topic in her publication, "Culture for Everyone" (1979). She used an aesthetic education model, more tightly connected to the arts than to pedagogy, which I therefore take over gladly. The model looks at the period after sensual perception takes place, examining the human development process in relation to theoretical and technical training. The social misery resulting from a separation of the population into two groups, one culturally entitled and one culturally deprived, does not only result in a relapse to 19th Century class-based education practices, it also marks the inability of our education system to convert current knowledge into practice.

Keeping children from receiving aesthetic education means exposing them to exemplary unfairness from the beginning, since only a small part of their natural talents are given the chance to surface. Further potential isn't given a chance to develop, remaining inaccessible to the individual and the community. Let me use an example to demonstrate what role the arts can play in an aesthetic education, concentrating on my own reflections on theatre for young audiences.

#### THEATRE AS A SCHOOL OF SIGHT

Theatre lives on mutuality, on mutual observations, on mutual exchange. Theatre needs the actor and the audience. Theatre is always a meeting, a meeting of the senses, of ideas, and the search for meaning. Theatre is therefore always aesthetic education. Educational theory defines three major ways of learning. Next to the scientific-rational and the ethical-moral views, lies the aesthetic experience. Theatre is committed to sensual perception, and likewise, the interpretation of the meaning of patterns and symbolic interactions. That this exceptional aspect of theatre is not always taken seriously, that this idealistic quality of theatre is not always understood to be part of it, and that this existential impact of theatre is not always converted into practice, must be recognized here. The time is ripe for a theatre focused specifically on young audiences. Never before have there been more reasons to support children and youth theatre. Never before has an educational and politico-cultural debate more strongly demonstrated a case for the necessity for children and young people's theatre. The OECD's PISA study on education, which for some countries proved quite eye-opening,

provides an opportunity for theatres to campaign for a role in comprehensive aesthetic education. One of the richest nations of the world was, in international comparison, far behind. Particularly weak results were seen within the areas of reading competency, problem solving and self-directed learning, areas that are very closely related to aesthetic education. However, there seems to be silence about this social decline. Particularly scandalous is that - however one wants to technically judge the study - not only do the criteria show a striking neglect of the arts and aesthetic education, but also that they were never even considered in the study profile. One thing however is clear from the study: the importance of education and of the young generation for our society. This must have ramifications in cultural policy and in theatre politics. Children and youth theatre must become the emphasis of every theatre! Not only at Christmas but all year round; not for the ticket sales, not for the statistics. Children and youth theatre exists in more than 75 countries around the world as an institution with a specific purpose, which strongly differentiates it from other theatre.

#### CHILDREN'S THEATRE AS A MEDIUM OF SOCIAL FANTASY

Children's theatre is a view of life, a mirror of the times and a fantasy-full look at reality. The plays represent the realities of children and youth. They deal with everyday life stories, with family, school and free time. Those on the stage have a relationship with their audience. Children's theatre is a medium for social fantasy. A second reality can be seen, shown and played, causing reason for astonishment and providing reason to reflect. The whole world is integrated onto a small playing space.

Conflicts are named and problems are openly talked about. Insubordination is tested out and anger isn't held back. A lot is possible on the stage: democratic behaviour, social learning and of course, dreaming. Children's theatre is a school of seeing. Magnificent sets and empty spaces characterize the productions. Costumes and masks find use, and a small finger plays along just as a belt, a violin or a headlight. The theatre is like a code needing to be unscrambled. At its best, an aesthetic education par excellence.

Children's theatre is an experience of feelings. What is friendliness, desire, annoyance, fear? Being able to take a bath without getting wet, that is what constitutes a good piece. To shiver together, enjoy together, experience together. Not the feelings caused by some cheap effects, but feelings evoked because of a story, because of a real situation. Care needs to be taken in this context, as children and youth want to be taken seriously.

Children's theatre is storytelling theatre. Stories that are not always pretty, because children's worlds are not perfect either. Therefore both light and shadow belong, because they are part of life. There are children's theatres that do not only fight against the prejudice that the form and content of theatre for a young public is allowed to be a bit cheaper (similar to a child's menu in a restaurant: half price for a half portion), but that are also in the position to prove through their daily work that the not-quite-adults can be quite open to the abstract and absurd, as well as for the existential and experimental. The measure of all things seems to be the truthfulness of the acting/playing, the communication between players and between actors and audience members.

**THEATRE FOR YOUNG AUDIENCES NEEDS CULTURAL POLICY**

Children and young people's theatre is taking the issue of education seriously. A co-operation between schools and theatre, the "Schauburg", Munich's Children and Young People's theatre, has formulated a summary of the theme as "complexity versus simplification". "In the past there was sometimes the complaint that our work was too demanding and more secretive than adult theatre. The release of the PISA study and the deplorable results of German students in relation to international standards confirmed a case for our work. It is not enough to just simplify. It is not enough to transform complex content down to the smallest denominator in simple language, using simple methods, with only the simplest staging. It is insufficient that children and young people are given a "children's portion sized" education, and access to culture that consists solely of fatty french-fries and ketchup. They need to be offered a serious, complex basket full of educational possibilities. Whoever sets children and young people at the cat's table, should receive a receipt from PISA."

[www.schauburg.net](http://www.schauburg.net)

The point is not that students be presented Goethe, Schiller, Shakespeare and Lessing during school. Education is a form of world appropriation, and therefore theatre for young audiences must move the issues of young people to the centre. Basic theatre skills can be taught to audience members: the ability to be able to decode the reality of one's world. Theatre is a medium of signs and symbolism. When theatre is good, it provides the opportunity to learn how to decode and interpret their meanings. This form of abstract thinking is a key skill that young people desperately need to develop

for their future success. To be able to read the signs of the times is a creative strength, which must be firmly promoted.

Theatre is a most unusual experience in that it allows us to turn everything that exists on its head, to set the usual rules off balance. Therefore, it refers to a completely different quality than we usually think of as learning. Nevertheless it should bring a certain mastery of connections, experiences and knowledge, as well as the potential through orientation and overview of the big picture to use what is learned for critical self-reflection and to better interpret these situations. In children and young people's theatre the greatest hope would be for an aesthetic ambiguity where an intersecting joyfulness is staged in an environment where movement, in the playful sense, is set free.

As an extracurricular learning place, children and young people's theatre can help supplement school education. What a chance for the full-day school: the combination of in-school and extracurricular cultural education for children and young people! Children and young people's theatre, not as a field trip or makeshift filler, not as an additional lesson as schools with other means, and also not as a babysitting service to fill afternoons with programs from the outside. Children and young people's theatre could partner with schools. It could become an integrated part of school curriculum.

**EDUCATION IN ARTISTIC TASTE BY MEANS OF THEATRE**

"Much of that which people are able to share with each other and need to share with each other in order to build stable social structures", says German brain researcher, Wolf Singer, "does not allow itself to be completely communicated in

rational speech." That is why he emphasizes the importance of developing non-language based communication competencies, saying that these require practice and refinement. Children and young people's theatres have been taking these ideas seriously for decades. The wallflowers. The fifth wheels. That should change, can change, and must change somewhat. Through the development of a differentiated means of judgement and perception, the theatre for children and young people can contribute to the formation of artistic taste, as it provides multidimensional, poetic pictures that appeal to the senses. Alone the meaning attached to a story and its dramatic presentation can contribute.

In my experience, there is only one absolute necessity for children's theatre productions, and that is that they must go to the edge. They must be stories that don't avoid, diminish, or appease conflict, rather realistically portray its consequences to children. A child's life is no walk through the garden of paradise. It can be Hell, and when we don't want to lie to children in the theatre, than Hell also belongs on stage. If children's theatre does not shrink away from

the harshness of social reality, then the debates will take care of themselves.

Children do not want to be protected in the theatre. They first feel taken seriously when the play on the stage makes their own bad experiences visible and real.

When culture is being spoken about, it is rare that children are mentioned. Likewise, when we speak of children, culture is not usually in the picture. Children and young people have a right to arts and culture, as was agreed upon by the Contracting States in Article 3 of the United Nations' Children's Rights Convention. It concerns children's rights to full participate in cultural and artistic life, as well as access to suitable opportunities for cultural and artistic development. Children and young people's theatre is thereby only one field of cultural policy, which also includes child and youth policy as well as educational policy. Cultural education for children and young people has the task of creating, maintaining and expanding active cultural infrastructures for children in their municipalities, thereby strengthening and invigorating the variety of culture as food for all.

# THEATER FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE IN BOLIVIA

## LOOKING FOR RELEVANCE

SERGIO RIOS HENNINGS

*Sergio Hennings is the director of the group Jalsu, president of ASSITEJ Bolivia, and one of the most important founders of the National Center for the International Union of Marionettes - UNIMA - in Bolivia. Today, he works in the National Theatre Department of the Vice-Ministry of Culture; he's also a teacher at the Taller National School of Theatre and Director of the Kusillo Interactive Center in La Paz.*

Recently, the United Nations Organization for Education and Science (UNESCO) has revealed that twenty-two million Latin American children do not have access to primary and secondary education. This is compacted by the decline in our economies that has adversely affected the amount of social investment in education and culture.

In Latin America, children and adults are educated in either Spanish or Portuguese; however, there is a wealth of indigenous languages, which are not being taught and, therefore, are becoming marginalized. Having said this, in Bolivia more than 45% of the population live in rural areas and continue to speak the indigenous languages of Aymara and Quechua. Although this index is high for Latin America there has been increasing urban migration leading to the growth of cities like El Alto (the twin city of La Paz). Bolivian children and young people are economically and culturally diverse. Many of them live different realities given their particular circumstances, backgrounds and

the contradictions as well as dynamic processes of the many Bolivian realities. Urban migration from rural areas has brought and kept alive the indigenous languages and traditions. At the same time, young people have quickly absorbed the changing world through television, video games, music and fashion. This has led some young people to reject their ethnic identity and language, despite having grandparents and other relatives living in rural communities. In addition, many middle-class families have been living in the cities for generations and so their children speak only Spanish. The creators of 'theater for children and young people' work within this reality, and have taken on the responsibility to facilitate intercultural dialogue, to evaluate the diversity, and therefore, influence the cultural knowledge and practices.

Many Bolivian children and young people are affected by the consequences of poverty, while others suffer the vices of wealth. However, they all share common concerns: reproductive health, AIDS, drug

abuse and cultural identity.

The challenges for the 'theater for children and young people' are great; it must increase its technical, creative and aesthetic potential. It must not be indifferent to social realities, or indifferent to the need to communicate and interchange with others.

The theater must develop works that are socially relevant, where culture is a strategic resource. In other words, it must work as a community resource that contributes to the development and communication of knowledge in the areas of technology, health, and the environment, promoting social and cultural interaction.

Bolivia is not a country with a long history in theater tradition. It has few training centers. None of the universities offer a curriculum that includes theatre or its related skills. There are few Bolivian dramatists and those that specialize in children's and young people's drama are practically nonexistent. In the midst of these diversified realities and with the absence of economic support from the government, theater companies for children and young people find it difficult to sustain their activities and have to take on other jobs to live and have to look for other sources of funding such as non-

governmental organizations.

ASSITEJ Bolivia, since 1999, has proactively sought recognition for those that work in the area of theater for children and young people. At the same time, ASSITEJ encourages innovation and creative development amongst its affiliated companies.

Although there aren't any publications on dramatic art for children and young people, the members of ASSITEJ Bolivia have made important contributions through their own creations to such themes as sexual reproduction and health, AIDS, endemic diseases and the protection of the environment. In addition, the companies of theater for children and young people have received awards for their works on themes related to Bolivian indigenous identities. In 2001, the National Prize for Theater was granted, for the second time in three years, to a theater company affiliated to ASSITEJ. Finally, theatre is our strategy for development. We want to make theater that does not ignore the public, a theater that recognizes that children and young people are carriers of their own culture, a theater that realizes their needs to learn and to have fun as well as facilitating their self-expression. A theater with relevance.



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE  
**funarte**  
MINISTÉRIO DA CULTURA

REALIZAÇÃO  
**SESC**  
RIO DE JANEIRO

**CBtij**  
CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE



REVISTA DO  
**SEMINÁRIO  
INTERNACIONAL**

**DE TEATRO  
PARA A INFÂNCIA  
E JUVENTUDE**

**2007** REFERENTE AO SEMINÁRIO  
REALIZADO EM 2002

**ANNALS OF THE  
INTERNATIONAL  
THEATRE FOR  
CHILDREN AND  
YOUNG PEOPLE  
SEMINAR**

ISSN 1981-2469



9 771981 246008