

DA CRIANÇA ATUANTE À CRIANÇA PERFORMER AOS CORPOS INFANTIS BIOMEDIADOS NO CONTEXTO LATINOAMERICANO

Resumo



As definições de criança atuante e criança performer e suas derivações pelo esgotamento do discurso performativo e a valorização de experiências afetivas relacionais no contexto teatral latinoamericano são analisadas à luz do chamado *giro afetivo* no social. Sob essa tendência, o trabalho artístico pedagógico com crianças adquire a condição de *fluxo de vida*, facilitador de redes de afeto na comunidade, destacando a condição de corpos infantis biomediados. A partir destes pressupostos, analisa-se o trabalho do grupo *Nuestra Gente* na cidade de Medellín, Colômbia.

Palavras-chave:

Criança atuante. Criança performer.

Corpos infantis biomediados.

DA CRIANÇA ATUANTE À CRIANÇA PERFORMER AOS CORPOS INFANTIS BIOMEDIADOS NO CONTEXTO LATINOAMERICANO

LUVEL GARCIA LEYVA¹

TRADUÇÃO:

ISA KOPELMAN²

MARIANA BERCHT RUY³

¹ Pedagogo, crítico e pesquisador teatral. Pós-doutorando da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Doutor em Ciências sobre Arte (história, teoria e crítica do teatro) pela Universidade das Artes (ISA), Cuba. Doutor e Mestre em Artes Cênicas - Área Pedagogia do Teatro-Universidade de São Paulo, bolsa CAPES e FAPESP. Possui Graduação como Licenciado em Arte Teatral, perfil teatrologia, pela Faculdade de Artes Cênicas do Instituto Superior da Arte de Cuba (2004). Igualmente possui Especialização em Trabalho Comunitário na Educação Popular pela Associação de Pedagogos de Cuba (2007). Tem trabalhado no campo da Cooperação Internacional em projetos de desenvolvimento cultural e educativo infantil e juvenil, com entidades internacionais europeias e latino-americanas. Foi Membro do Comitê Executivo Mundial da Associação Internacional de Teatro/Drama e Educação como Diretor de Jovem IDEA (IDEA 2010-2013). Atualmente é Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UNESPAR - FAP e da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP. Como crítico e pesquisador teatral vem atuando principalmente em torno dos seguintes temas: infância, afetos e cena contemporânea, sociologia da infância, processos artísticos com crianças em contextos vulneráveis da América Latina, subjetividade infantil. ORCID: 0000-0002-4951-3937. Email: luvel1976@gmail.com

Convidado, honrosamente, pela *Revista Pitágoras 500* — publicação periódica de estudos teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp — para escrever um texto para a *Seção Especial* do presente volume, sobre *Teatro e Infância*, selecionei como objeto de análise os desdobramentos conceituais a respeito da presença de crianças na cena latinoamericana, uma vez que minha investigação de pós-doutorado transita entre os territórios da pedagogia do teatro, dos estudos do afeto e da sociologia da infância em experiências artísticas com crianças desta região. Para isso analiso, em uma perspectiva histórica, elementos que deram lugar às definições de criança atuante e criança performer e suas derivações após o esgotamento do discurso performativo e da valorização de experiências afetivas relacionais no contexto teatral latinoamericano, à luz da chamada virada afetiva no social. A experiência sensível se constitui em um vetor de organização do pensamento que emerge dessas práticas na configuração de redes de afeto e transformação comunitária, destacando a condição de corpos infantis biomedia-

¹ Pesquisadora em Artes da Cena, diretora, tradutora. Professora aposentada e colaboradora dos Cursos de Graduação e Pós Graduação em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). ORCID: 0000-0001-8117-5248. Email: isaetel@unicamp.br

² Estudante da graduação em Estudos Literários no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). ORCID: 0000-0002-9191-7943. Email: mberuy@gmail.com

dos. É esta, talvez, minha principal contribuição com este exercício de análise.

Criança atuante

A presença das crianças na história do teatro latinoamericano é marcada, em grande medida, pelos mesmos processos culturais que nortearam o teatro feito por adultos nesta região, que por sua vez teve como uma das suas referências mais influentes a cena europeia e estadunidense. Uma dimensão representacional, que tomava a ação como elemento determinante para os grandes relatos ideológicos, literários e para a própria configuração do universo cênico, foi consolidando-se durante o século XIX como paradigma hegemônico da cena em seu diálogo artístico e pedagógico com as crianças atuantes.

A participação dos pequenos em grandes companhias teatrais, a proliferação das chamadas crianças prodígio, a função didática moralizante do teatro desenvolvido em âmbito escolar correspondia, até então, com uma visão do teatro baseado principalmente na *literaturização*. Era precisamente essa visão da arte teatral, ligada ao paradigma da ação em sua perspectiva representacional/espetacular, que impunha uma determinada forma de fazer teatro e, consequentemente, uma maneira de ensiná-la às crianças. Daí a importância atribuída, na formação teatral, a elementos tais como a declamação, a pronúncia clara e precisa, o domínio das diferentes tendências linguísticas preponderantes no panorama dramaturgico da época, assim como a elegância e credibilidade na gestualidade (VALDÉS, 2004). Era um ensino às crianças que intencionava a obtenção de uma determinada estética e códigos de representação seguindo as referências do teatro de adultos.

Diante da chegada das vanguardas históricas, juntamente com a formação de um grupo de saberes em diferentes campos do conhecimento sobre a infância e a vida das crianças, os relatos que haviam encantado a sociedade e as maneiras de representá-los em cena se mostram insuficientes. Ver o mundo dos adultos como um cômico *apequenamento* por meio da presença de uma criança atuante interpretando

adaptações de obras famosas do teatro de adultos virou sinônimo de um exercício retrógrado e antiquado. A ação se descobre, então, como um elemento chave para que o teatro transgrida seu próprio âmbito (CORNAGO, 2016), em particular a dimensão representacional-espetacular que sustentava a ideia da criança atuante oitocentista, e se aproxime da vida real das crianças e seus imaginários infantis.

É assim que, nas primeiras décadas do século XX, experiências como a de Alice Minnie Herts (2013, ed. rev), desenvolvida entre 1903 e 1909 no *Lower East Side* de Manhattan, Nova York, dão corpo a uma prática teatral com crianças que busca seu entretenimento e educação. Seu objetivo era oferecer diversão a crianças imigrantes daquela zona, que podiam participar diretamente do jogo cênico ou como espectadores dos adultos, ensinar-lhes inglês, e indagar sobre as pressões sociais do bairro. A relação entre teatro e infância se associa a uma dimensão pedagógica da arte teatral na qual o trabalho social se vincula ao estabelecimento de uma prática de entretenimento para crianças que se diferencia do meio escolar e da tradição interpretativa das grandes companhias teatrais infantis do século XIX (McCASLIN, 2021).

Essa perspectiva de educar e entreter se consolida na medida em que aparece um tipo de dramaturgia concebida expressamente para crianças (DÍAZ, 2006) e se fazem latentes as buscas pelos diretores pedagogos. Com a estreia de *Peter Pan ou o menino que não queria crescer*, 1904, do dramaturgo J. M. Barrie, e a encenação de *O pássaro azul*⁴, 1908, por Stanislavski, se institui um tipo de modalidade cênica (o teatro feito por atores adultos para crianças) que não convida mais as crianças a serem espectadoras da violência de um personagem grotesco ou a aprender lições de moral. O teatro e as crianças tornam-se protagonistas de uma relação refinadamente pedagógica que adquire sua identidade no acontecimento da recepção infantil (SORMANI, 2004).

Foi precisamente na busca de uma teatralidade que recorre à criança e a seus jogos que Jacques Copeau e, posteriormente, Leon

⁴ Apesar desta obra não ter sido concebida para o público infantil, teve ampla repercussão no teatro concebido para crianças.

Chancerel valorizam a dimensão pedagógica e estética dos processos lúdicos infantis na cena. Chancerel sistematiza um enfoque específico da ação improvisada definida por ele como *jeu dramatique* (jogo dramático) (PUPO, 2005) que consistia em uma modalidade de improvisação com regras, desenvolvida com crianças e jovens, caracterizada pela separação entre os papéis de quem joga e quem observa, a partir de temas e conflitos lançados pelo coordenador adulto. O desafio do jogo está atravessado pela apropriação por parte dos jogadores de um grupo de códigos cênicos que apontam para a construção de uma teatralidade que possibilite a ampliação de sua visão do mundo.

As contribuições das experiências anglo-saxônicas relacionam-se, por sua vez, às acepções *creative drama* (drama criativo) e *dramatic play* (jogo dramático). É o jogo espontâneo infantil, que ocorre independentemente da intervenção adulta e que se caracteriza pela experiência de atuar a partir do *como se* e pela transformação constante, que constitui a base das principais indagações teatrais e pedagógicas de criadores e investigadores de países de língua inglesa. O contato das crianças com a arte teatral se estabelece por meio de uma transição gradual do “*faz de conta que...*” infantil até as dramatizações improvisadas. Tanto Langdon (1948) como Slade (1978) sustentam em seus estudos o valor pedagógico atribuído à dramatização, ou seja, ao atuar *como se*, excluindo aspectos inerentes à linguagem artística; posicionamentos essenciais que diferenciam as práticas e os enfoques anglo-saxões dos franceses.

Com essas indagações a respeito da perspectiva lúdica infantil, a condição da criança atuante adquire novas facetas. À medida que avança a segunda metade do século XX, o aspecto pedagógico do teatro com crianças, inicialmente entre as perspectivas de educar e entreter, modifica-se e enriquece influenciado por correntes pedagógicas da época como a escola nova, a pedagogia libertadora, o construtivismo.

O lugar da materialização do teatro, entretanto, assim como o conceito que lhe dava visibilidade, sofrem profundas alterações. Uma necessidade compartilhada de incidir no presente da cena, por parte do movimento de renovação cênica, implica a alguns dos criadores que trabalham com crianças começar a assumir o paradigma da ação como forma de abordar o espaço e o tempo de um modo mais imediato, tentando afirmar um mundo infantil ativo, com voz própria, cujos fundamentos artísticos se expressam muitas vezes a partir da decomposição e discussão do evento teatral com as próprias crianças, como ocorre no *Bread and Puppet Theater* nos EUA, no *Grips Theater* na Alemanha e em *La Pomme Verte* na França, este último, um coletivo precursor do chamado movimento de animação teatral⁵. Assim, vai-se gestando a ideia de uma *criança como ator social*, cuja bifurcação conceitual entre cena e vida vai dando origem ao conceito de *criança performer* (GARCÍA, 2009).

Criança performer

Nas últimas décadas do século XX, a partir de um processo de desfronteirização das artes e de sua expansão para além de suas especializações tradicionais, os limites que separavam arte e vida também contaminaram-se, dando lugar a uma perda de autonomia e especificidade do território teatral. No contexto latinoamericano, o uso de dispositivos cênicos que hibridizam o artístico e o social parece levar à emergência de práticas artísticas com crianças que nos remetem à desconstrução da representação. É assim que percebemos em reconhecidos coletivos com uma tradição de teatro de grupo (Malayerba, Equador; Yuyachkani e Vichama Teatro, Peru; El Chichón, Venezuela; Teatro Trono, Bolívia; Canchimalos e Nuestra Gente, da Colômbia; Caja Lúdica, Guatemala; Pombas Urbanas e Paideia, Brasil) que criam núcleos pedagógicos de formação teatral infantil e trazem à luz discussões em torno da crise do modelo representacional da infância latino-

⁵ Apesar de ser um termo que vai além das relações entre as crianças e o teatro, pois cobre um amplo espectro de práticas de mediação cultural (TEIXEIRA COELHO, 1997), “a animação tornou-se uma referência das transformações teatrais e educativas infantis na Europa, particularmente na Itália, ao ponto de converter-se em um movimento com fortes conotações culturais e políticas para as relações entre o teatro e as crianças” (BENEVENTI, 2003, p. 170).

americana, as condições de vida das crianças, ao mesmo tempo em que questionam as relações de poder que se materializam no corpo da criança por meio de sua imagem em cena.

É importante não esquecer que estar *em* representação (teatral) para uma criança é também mostrar-se, é representar em nome de ou por alguma coisa, é tornar-se visível ou ser para alguém. São essas as definições que marcam o lugar da representação e que estão atravessadas pelos condicionantes de poder que configuram a subjetividade infantil em cena. Trata-se de uma espécie de delegação, de envio que se materializa, que se torna visível no corpo presente da criança na cena (GARCIA, 2018).

É nessa crítica ao logo-adultocentrismo, e às condições socioeconômicas e culturais em que vivem as crianças destes países, que emergem algumas realizações cênicas associadas a um exercício de reivindicação político-social — como *Creecer en el Desierto* (ALMEYDA, 2003) do grupo Vichama Teatro ou *Vida de Perros* (NOGALES, 1998), do grupo Teatro Trono — e onde melhor se percebe a imagem da criança performer.

São propostas nas quais a ação tenta escapar às exigências da ilusão que envolve a criança em uma aura quase mística ao ser colocada sob perspectiva representacional em cena. Trata-se de uma dimensão da representação que se afirma com a densidade da presença, com a intensificação do real. Aqui, o caráter do real ultrapassa o papel significante da representação para erigir-se como outro modelo que permita aos pequenos construir e explorar coletivamente novas formas de relação social, de humanização. Além da carga simbólica que estes adquirem quando estão em cena, a condição fenomênica da criança⁶ também é parte do real

imprevisível dentro da representação. Apesar de assistirmos a crianças na cena, não se trata de crianças atuantes, pois não existe uma ideia de atuar um “outro”. Daí que ditos processos valorizem como material pedagógico e estético os componentes ou mecanismos do eu infantil, ou seja, os comportamentos reiterados da criança que, ao serem colocados em cena, tornam-se novamente restaurados (FÉRAL, 2009). O esquema da comunicação, então, reconfigura-se, convertendo o ato teatral em uma espécie de evento reivindicatório, em um acontecimento coletivo de base lúdica (GARCÍA, 2009), que visibiliza os processos de introjeção e naturalização de relações sociais desiguais. O valor do discurso poético recai, então, no interesse de que as crianças experimentem vivências transformadoras significativas para suas vidas.

Vemos assim que o conceito de performatividade alcança centralidade em processos artísticos dessa índole, que envolvem crianças, definindo-se em contraposição à dimensão representacional e espetacular da ação. Colocando a ênfase nas ações no presente da cena, supostamente realizadas sem mediações, o conceito de performatividade, no contexto que estamos analisando, expressa a realização de atos ou ações por meio das quais as crianças se apresentam e se constituem diante dos outros, tanto adultos como crianças; feito esse que lhes confere significado a seu estar no mundo. O processo performativo atua diretamente na subjetividade da criança performer sem apelar a estratégias de simulação ou incorporação de um personagem. Daí que a significação do fracasso, do perigo, do imprevisto torne-se uma tensão constitutiva da performatividade (FÉRAL, 2009) e dos processos de ensino associados a essa noção.

⁶ Em importantes estudos, Marina Marcondes Machado (2010) propõe, a partir de um diálogo com noções provenientes do acervo filosófico fenomenológico de M. Merleau-Ponty — como infância e corporalidade, dos estudos da performance — em particular o conceito anti-estrutura de V. Turner — e da sociologia da infância — especificamente as reflexões de Manuel Sarmiento sobre culturas infantis —, a hipótese de que a criança pequena é performer de sua vida cotidiana. O trabalho descritivo desta autora sobre as maneiras de ser criança em situação de espera — como matéria prima para um texto dramaturgico que aborda as relações de poder adulto-criança no contexto brasileiro — a leva a formular um construto teórico que, ainda que resulte útil para definir alguns processos artísticos com crianças mediados pela performatividade, deixa de fora determinados elementos históricos de corte teatrológico que deram base a esse conceito, assim como peculiaridades próprias dos processos de constituição das infâncias latinoamericanas, que diferem das infâncias europeias, como bem nos alertam os estudos de-coloniais latinoamericanos sobre as infâncias.

Como aspecto constitutivo dessa dimensão performativa, e que igualmente incide na configuração do conceito da criança performer, acrescenta-se um novo elemento arquetípico que altera, de maneira muito mais radical, a substância espetacular da obra; e que se refere à valorização do processo em detrimento do produto teatral acabado. Diferentemente daquela perspectiva anglo-saxônica da dramatização à qual nos referimos anteriormente, que excluía aspectos inerentes à linguagem artística e se concentrava essencialmente no processo lúdico da criança, neste caso trata-se de um impulso anti-representativo disseminado na cena contemporânea, que alcança as práticas artísticas infantis, cuja pretensão é construir uma teatralidade na qual o processo criativo e pedagógico com a criança torne-se o principal material tangível para o espectador. A condição efêmera, inacabada, imperfeita do feito teatral, suscetível a modificações frente ao espectador, é reivindicada como uma maneira de contestação ao teatro-espetáculo. No contexto latinoamericano, esse movimento é visível em experimentações práticas e lúdico performativas do chamado teatro para a primeira infância, como as desenvolvidas pelo grupo Sobrevento (*Bailarina, Terra, Meu jardim*), do Brasil, pelo grupo La Lupe Teatro (*Los Mamulequeques*), e pela Cía. Flotante (*Flotante, instalación sensorial para bebés*), estes últimos ambos da Argentina. Trata-se de espetáculos que carecem de narrativas fechadas ao redor de um único eixo de progressão dramática, tão frequentes no chamado teatro infantil; não há textos ou são muito escassos, nem profissionais adultos com participação em cena sobressalente, motivo pelo qual muitas vezes se atribua a estas propostas o feito de aparentar ser mais sessões de jogos do que uma criação dramática propriamente dita.

Enfatizando a perspectiva hedonista da performance em lugar da dramática (FLETCHER-WATSON, 2013), essas propostas artísticas, ao colocarem crianças, familiares e criadores no encontro de diferentes dispositivos cênicos em um universo lúdico que todos compartilham igualmente, buscam reafirmar o jogo como uma singularidade cênica processual que reivindica como direito da criança pequena a presença não mediada, o presente da representação, a co-presença e a constituição de uma comunidade efêmera, cujo acordo social com o feito artístico se sustenta em uma “implicação participativa” desse corpo infantil que, “aparentemente pela idade”, não seria capaz de desfrutar de uma experiência estética como espectador. Dessa forma, a objetualidade cênica utilizada (globos coloridos, tecidos, origamis, bolas, etc.) se apresenta como se fossem brinquedos em mãos de crianças que brincam em uma casa, ou seja, revelam-se enquanto mecanismos operativos (DURING, 2007) por meio dos quais elabora-se não um espetáculo, mas um jogo, por meio do qual as crianças interatuam e se apresentam ao mundo tal como são.

Essa dimensão processual, lúdica, anti-representativa, que igualmente configura a noção da criança performer no contexto latinoamericano, é possível verificá-la também em experiências cujo movimento de expansão artística em direção ao contexto sociocultural em que vivem as crianças, torna-se uma matriz criativa e política. Referimo-nos a um conjunto de formas de expressão que priorizam a relação direta das crianças com a realidade, como um dos principais núcleos mobilizadores da atividade artística e de reflexão crítica sobre a capacidade de agência⁷ das crianças no tecido social. Mais que afirmar-se em um plano estético e de autonomia artística, essas formas de expressão

⁷ Segundo Pavez Soto, I., e Sepúlveda Kattan, N. (2019), “o conceito sociológico de agência é útil e pertinente para definir os meninos e as meninas como atores sociais, e como ferramenta de análise para compreender sua ação (...)”. “O poder de reconstrução da realidade não é exercido somente pelos adultos (ou somente pelos agentes dominantes), pois a outra ação, por mais passiva que pareça, não deixa de ser ação, não deixa de ser uma prática de reconstrução do mundo”. No contexto latinoamericano, entendido fundamentalmente como protagonismo infantil, o conceito de agência tem sido revisado criticamente por alguns autores, particularmente à luz dos estudos de-coloniais da infância, pois está impregnado de um sentido apriorístico, mostrando-se insuficiente para compreender a participação política de meninos e meninas em contextos socioculturais marcados por uma dimensão coletivista, presente muitas vezes em comunidades, organizações políticas, ações coletivas e movimentos sociais desta região.

apontam para a esfera das interações humanas em um contexto social, centrando-se na produção de “modos de convivência” e na criação de “micro comunidades” ou “coletividades instantâneas” governadas por princípios singulares (BOURRIAUD, 2008) que valorizam, em uma trajetória de formações parciais, dinâmicas, externas ao campo da arte, entre indivíduos, grupos, artistas, espectadores, o protagonismo infantil como elemento constitutivo. Produções como *El Rey Mesa Redonda* (GARCIA, 2010), do Proyecto Zunzún, desenvolvidas na comunidade de La Timba, Cuba; as experiências artísticas de crianças zapatistas, como parte do *Festival CompArte por la Humanidad*, em Chiapas, México; os processos de ocupação de espaços públicos desenvolvidos por Vichama Teatro na Vila El Salvador, Peru, sob o calor do projeto *Niños, niñas, adolescentes y jóvenes transformando con arte*; a performance *Quando Quebra Queima*, da Coletiva Ocupação, a propósito das ocupações dos estudantes adolescentes secundaristas nas escolas de São Paulo, confirmam como a materialização de experiências artísticas em determinados contextos junto às crianças aciona mecanismos simbólicos que reivindicam princípios de colaboração, solidariedade e de relação convivial. Uma espécie de “arte que não se vê nem se escuta”⁸, parafraseando o Subcomandante zapatista Moisés, mas que, contudo, nos permite imaginar e construir, em um espaço de alteridade, outros mundos melhores e possíveis junto às crianças.

Corpos infantis biomediados

É precisamente esse movimento de expansão da obra de arte em direção ao contexto sociocultural e essa produção relacional que valoriza como feito artístico as diversas formas de interação convivial entre crianças e comunidade a que parece, sintomaticamente, ressignificar, nos últimos anos da primeira década do século XXI, o conceito de criança performer no contexto latinoamericano; deixando para trás, talvez, a relevância da performatividade nos processos artísticos — uma vez que a per-

formance foi convertendo-se pouco a pouco em um tipo de teatralidade (CORNAGO, 2016) (FERNANDES, 2018) —, assim como a dimensão representacional e espetacular da ação. São processos intimamente ligados ao trabalho em comunidade e à ação social que valorizam, muito mais que a densidade da presença infantil e a formalidade estética na cena, a potência de uma situação relacional que interfere nos modos de ser criança ao mesmo tempo que sustenta a criação de redes de afeto e transformação cidadã.

São intervenções artísticas que poderíamos ler a partir do que Nicolas Bourriaud (2008) chamou de “estética relacional”, baseada nas interações humanas e seu contexto social, que partem da intersubjetividade dos implicados e têm como eixo central construir simbolicamente um espaço-tempo comum para “estar juntos”. A obra depende, então, da forma de estar nesse lugar, dos corpos que o ocupam e do tipo de relações que se estabelecem. Dessa forma, o artístico se traduz na construção de um interstício social no qual se estabelecem relações humanas de novo tipo.

Esse marco de relações situacionais converte a cena em um lugar no qual surge uma questão que não deriva apenas da obra, mas do papel das próprias crianças atuantes frente a ela e frente ao entorno social em que vivem. Assim, a situação artística gera uma atmosfera com qualidades afetivas singulares que emanam do feito artístico e que ultrapassam a ensambletagem dos corpos ali presentes, ressignificando, por meio do afeto, a natureza desses corpos infantis.

Pensar o afeto como uma fonte energética autorreferencial que modela os interstícios sociais, ressignifica os corpos e substantiva a qualidade da experiência das crianças seria acompanhar a proposta teórica de Patricia Clough naquilo que ela chamou de *virada afetiva*, amplamente abordado na introdução de seu livro *The affective turn: Theorizing the Social* (2007). Assumindo o afeto como uma ontologia de fenômenos que “não são dependentes da consciência humana, ou da comunicação linguística ou discursiva”, Clough, marcada pela máxima

⁸ Discurso de encerramento do Subcomandante Insurgente Moisés, do *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN), durante o *Festival CompArte por la Humanidad* 2016, em que afirma que “a mais maravilhosa das artes é o apoio coletivo”. <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/08/03/el-arte-que-no-se-ve-ni-se-escucha/>

spinozana do afeto entendido como a capacidade de afetar e ser afetado, vem abordando, no campo da sociologia, o lugar do afeto como um indicador simultâneo das modificações na vida pública e da experiência subjetiva das pessoas. Em outras palavras, os “afetos referem-se às capacidades corporais de afetar e ser afetado ou ao aumento ou diminuição da capacidade de um corpo para atuar, captar e conectar-se” (2007). Dessa forma, inicialmente a autora discute o corpo como leitor do afeto para logo propor conceitualizações de uma radicalidade importante como a do *corpo biomediado* (2008). Em diálogo com os estudos do artista e filósofo mexicano Manuel de Landa sobre uma *vida-não-orgânica*, cujo fundamento está na análise da capacidade auto-organizante e emergente da matéria para além dos corpos orgânicos, Clough sugere que o próprio dinamismo e não linearidade da matéria perturba o *corpo-corno-organismo*. “Pensar o corpo diferentemente é repensar a matéria e o dinamismo inerente a ela. É, também, repensar a evolução da espécie”, afirma a autora. Assim, as fronteiras dos sistemas vivos estariam articuladas com ensembles maquínicos que envolvem modelos de existência que ultrapassam a ideia de um corpo fechado e uma única força evolutiva proveniente de um âmbito fora do organismo humano. O corpo seria um sistema aberto à possibilidade de mudança em sua organização e estrutura. Nesse sentido, a proposta de *corpo biomediado* dinamita a ideia do *corpo-corno-organismo*, como entidade fechada e subjugada pelo discurso, para propor a ideia de *corpo-corno-processo* de mediação biológica que participa da co-emergência do afeto mas que não é sua locação principal. Como ela mesma disse, “a *virada afetiva* é o presságio do abandono do corpo; o corpo ganha relevância, mas apenas por meio da perda da centralidade” (2008).

Ao pensar-se o corpo da criança como um evento de conexões, como um *corpo biomediado* e o afeto como uma experiência de transição entre um estado e outro, se estabelece uma leve distinção com o corpo da criança performer. A densidade da presença, o acento do real, deste último, cedem a um lugar cuja implicação corporal se dá no processo de transformação desse afeto, na co-emergência desse

impulso pré-consciente e não discursivo gerado ao redor de um encontro comunitário com motivações estéticas. Ou seja, enquanto na concepção da criança performer o corpo se distancia da dimensão representacional/espetacular por meio da ênfase nas ações no presente da cena, supostamente realizadas sem mediações, na noção dos *corpos infantis biomediados* o corpo distancia-se da dimensão representacional/espetacular perdendo precisamente sua centralidade e colocando-se como um mediador biológico do afeto.

Esse deslocamento do lugar do corpo da criança se deve, em grande medida, à busca de alimentar nos contextos comunitários e periféricos, em que frequentemente ocorrem esses processos artísticos de corte relacional situacional, a ideia do estético em conexão com o político, frente à expansão de uma ética do prazer ligada ao capital (GARCIA, 2020).

Segundo essa perspectiva, os prazeres estão associados a uma engrenagem de produção social e já não são próprios exclusivamente da realidade psíquica, mental de um indivíduo. Eles são parte de uma infraestrutura política e de uma inversão libidinal do capitalismo nas pessoas, em prol de construir um consenso subjetivo para sua perpetuação. Assim o sistema reafirma, mediante seus diagramas de dominação e seus discursos associados ao capital, a necessidade de que as culturas infantis no contexto latinoamericano se gestem a partir de uma ética do prazer cujos valores —morais, transcendentais— sejam parte de um modelo de sustentação e perpetuação sistêmica. Modelo esse, que, por sua vez, associa os indícios temporais de satisfação na criança à aproximação ou alcance desse valor moral universal. Nessa perspectiva, o prazer se torna um indicador de avaliação para as ações das crianças e para aquilo que elas pensam com relação a esse modelo transcendente, que devem respeitar, incorporar e reproduzir. Uma ética do prazer não só para dominar, mas para perpetuar o sistema.

É precisamente frente a essa expansão de uma ética do prazer ligada ao capital que coletivos como a *Corporación Cultural Nuestra Gente* vêm propondo experiências artísticas que buscam alterar a base ética do sistema.

Um teatro para celebrar a vida e conviver com as crianças na comunidade

O Trabalho que a *Corporación Cultural Nuestra Gente*⁹ vem desenvolvendo com as crianças e adolescentes da comunidade de Santa Cruz (ALCALDÍA DE MEDELLÍN, 2015), na cidade de Medellín, Colômbia, pode ser considerado como um tipo de ação artística relacional/situacional que consegue operar uma proposta estética singular no contexto comunitário sobre a dimensão do afeto, anteriormente mencionada. As ações culturais artísticas deste coletivo foram marcadas, desde sua fundação em 1987, pelas complexidades sociais que o contexto lhes impôs. Inspirados na teologia da libertação, na educação popular e no teatro de grupo, os fundadores decidem enfrentar a profunda crise social da época e ocupar um antigo bordel conhecido como *Copinol 2*, localizado em uma antiga zona de tolerância chamada *Las Camelias* ou, como o povo do bairro dizia, “*Las Camas de Amelia*”. Um símbolo cultural bem complexo por ser um local de passagem de muita gente, o que gerava um tecido social de desenraizamento, de nomadismo; tecido esse que, por muitos anos, impediu que se criasse uma cultura de bairro que não fosse apenas de bairro dormitório, mas de um local de construção de vida, de história. Assim, os bordéis eram as verdadeiras referências do bairro: *Folibar*, *El Bataclan*, *Puerto Nuevo*, *El Tetero*, *Tango Bar*, *Copinol* e outros que marcavam essa zona. Ao serem destruídos, destruíram também a memória da infância do bairro, infância da qual restou apenas o *Copinol 2*, atual sede de *Nuestra Gente* (GARCIA, 2020a).

O surgimento deste grupo também se deu em um momento em que, por um lado, o terrorismo do narcotráfico travava uma batalha contra o Estado e qualquer gesto democrático “gerava um terror coletivo em Santa Cruz, um pânico que fazia a cidade parecer deserta à noite”. Por outro lado, grupos paramilitares armados atacavam, como sistema de intimidação,

qualquer tentativa de defesa dos direitos humanos. A esse respeito, Jorge Blandón (2017, p. 14) – cofundador da referida organização – afirma:

A Corporación Cultural Nuestra Gente nasceu em Medellín ao mesmo tempo que mais de 30.000 jovens foram esquecidos, assassinados entre 1987 e 1991. Desde então, propôs e continua a propor à comunidade a crença no ser humano como artista da vida. Tínhamos reconhecido e reconhecemos ainda em cada mulher e em cada homem – menina, menino, adolescente, jovem, adulto e idoso – um verbo essencial de futuro. Ser um construtor de vida, ou seja, um sujeito capaz de transformar os dias frios no calor do abraço que coloca a dignidade da VIDA acima de outros valores: seres generosos com cada gesto de sua vitalidade. Fomos, somos e seremos uma organização que se recusa a cair no ceticismo. Somos e seremos, nisto reside nossa força maravilhosa: em ser e em resistir à destruição. Insistimos novamente no desafio essencial: OPOR-SE À MORTE COM ATOS DE VIDA.

São justamente esses desafios sociais, marcados por uma luta pela vida contra a morte e a violência, que contaminam a obra artística de *Nuestra Gente* com um ativismo político comunitário singular, estabelecendo como eixo ético de seus processos criativos e pedagógicos uma expansão do campo da arte para o contexto do bairro. Desde o início, já era visível uma trajetória que optava pelo encontro afetivo com situações públicas, na gestação de uma forma diferente de configurar o político/social na arte, diante de um contexto artístico da época, que valorizava fortemente a reflexão criativa e o formalismo estético.

(...) quando criamos o grupo tivemos uma discussão muito bonita: a única forma de fortalecer o grupo era a de buscar formação. As primeiras oficinas que recebemos foram com Enrique Buenaventura, com Santiago García. Ir a *La Candelaria*, ir a Bogotá, ir ao *Teatro Experimental* em Cali, ir e adentrar naqueles lugares maravilhosos dos mestres do teatro colombiano foi absolutamente mágico. E depois reconhecer aqui outros criadores como Cristóbal, de Matacandela, Juan Guillermo Rua, Freidel, Rodrigo Saldarriaga, Gilberto Martínez, outras pessoas que já

⁹ As experiências, tomadas como referência para análise deste artigo, fazem parte da pesquisa de pós-doutorado do autor intitulada “*Práticas cênicas contemporâneas e universos infantis latino-americanos em risco: uma experiência sensível como vetor político educativo na configuração de redes de afeto e transformação comunitárias*”, atualmente desenvolvida na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Leticia Barros Pedroso Nascimento.

estavam aqui (...) Ingressar depois na escola de teatro era reconhecer professores como Victor Iglesias, Mario Llópez, Luis Carlos Medina que, na época, vinham apresentando coisas, porém muito distintas do que nós fazíamos. Tínhamos mais afinidade com que assistíamos em Bogotá, em *La Candelaria* e em Cali, no Teatro Experimental de Cali. Mas também não era isso, porque eles eram grupos profissionais. Eles eram grupos que dedicavam toda sua existência à reflexão criativa, e abriam sua sala para que as pessoas comparecessem como se em uma missa, e eles eram uma espécie de sacerdotes, e aí havia uma relação. Isso era muito diferente do teatro que eu queria. O teatro que eu, Fernando, Héctor, Nidia queríamos, naquela época, era um teatro que comunicasse, um teatro que dialogasse, um teatro que realmente tivesse o sentido de encontro com as pessoas. Por isso, também criamos uma organização chamada *Nuestra Gente*, para poder ter um local de encontro. Ao entrar na Academia tive dificuldade em entender uma professora russa que dizia: ‘Você faz teatro de quarta categoria e nós estamos te formando para fazer teatro de primeira!’”. Aí entendi que a escola era uma merda, que a academia era viagem, onde eu não conseguiria compreender o mundo nem o teatro que queria fazer. E não se tratava de um teatro de primeira ou de quarta categoria, era uma proposta diferente, era um teatro para viver, um teatro para vida. Por isso, hoje falamos de artistas para a vida (...) (GARCIA, 2020a, p. 267).

Esses anos iniciais serviram para transformar o antigo bordel em uma espécie de farol solar e um espaço de paz na comunidade. Antes tinha outras cores, mas uma vez um mofo gigante começou a invadi-la, e teve que ser pintada de amarelo vivo para que o sol tomasse conta e iluminasse as quatro toneladas de mosaico que dão vida ao mural de Fredy Serna¹⁰, que retrata a cidade; e como se não bastasse, foi plantado em seu jardim um belo jacarandá com flores amarelas e batizado em homenagem a Shakespeare. Foi como começou a ser chamada de *La Casa Amarilla (AMAR-illá)* de *Nuestra Gente*.

É justamente a partir deste espaço metafórico da vida que *Nuestra Gente* concebe e materializa em comunidade com os vizinhos, seus espetáculos, seus processos de formação artística e humana, o centro de documentação do teatro comunitário e todo trabalho de desenvolvimento cultural e educativo junto à



La Casa Amarilla, sede da Corporación Cultural Nuestra Gente

comunidade, e particularmente com as crianças. É evidente que, nestas condições e nestas perspectivas, o trabalho criativo do grupo não se limita apenas à produção de uma obra teatral. Para além da criação artística, se constrói coletivamente diferentes formas de intervir na realidade social, ao mesmo tempo que se abre espaços para a possibilidade de se compartilhar territórios sensíveis, propensos a se afetar e serem afetados.

A partir da necessidade transformadora de construir coletivamente, são erguidas as principais linhas de ação desse grupo: estimular uma atitude consciente sobre o trabalho da Corporação, vinculando os habitantes do território às atividades, promovendo espaços de convivência a partir da cultura; promover processos de formação e capacitação, investigação e reflexão que permitam o crescimento do grupo, contribuam para o desenvolvimento de capacidades e para o desenvolvimento social; proponham alternativas para um desenvolvimento mais harmonioso e abrangente do setor, viabilizando processos de criatividade, sensibilidade, memória e desenvolvimento do senso crítico, ampliando as capacidades de socialização, do senso estético e de fruição, por meio de programas e atividades artístico-culturais.

É interessante observar, nos próprios objetivos do grupo, uma intenção expressa de superação da forma artística delineando sua substituição por formas de relacionamento cada vez mais próximas do contexto e trabalho social. O caráter estético adquire sentido na medida em

¹⁰ Obra Mural *A céu aberto*.

que o âmbito do sensível propõe outros modelos de convivência na comunidade. Assim, o afeto, a experiência sensível torna-se um vetor político educativo de organização do pensamento e das ações que emergem do trabalho do grupo.

É também, como parte dessa visão, que se materializa o trabalho artístico e pedagógico com as crianças e os adolescentes. São processos que se iniciam como *vivência formativa* e culminam como *experiência criativa*, com o princípio modelador da ideia de *artistas para vida*, ou seja, com a intenção de “formar pessoas que sejam referência de uma cultura de vida, de sonhos comuns, de seres portadores de alegria, paz e solidariedade”¹¹. A esse respeito, Blandón comenta (2017, p.187):

Um artista para vida é também um artista para humanidade. Quando dizemos artistas para vida estamos falando de um pai que liga para a filha, dando seus primeiros passos no teatro, às cinco da manhã para que ela não se atrase para aula de teatro. Mas seu pai está ligando do quinto pátio da prisão de Bellavista. Esse fato para mim é profundamente significativo; aquele homem está ciente do que está acontecendo com sua filha; e essa menina chega ao *Nuestra Gente* e a primeira que encontra é a professora Gisela, na cozinha, e tem arepa quente, ovo e chocolate.

Essa dimensão afetiva, humana, constitutiva da concepção de artistas para vida, se entrelaça a uma perspectiva pragmática do fazer teatral. Nesse sentido, o processo de ensino é concebido a partir da premissa de que todo encontro com a criança deve ter um início e um fim bem definidos e uma tarefa cênica a ser resolvida a cada dia. O processo formativo de um ano – em ciclos de um a três anos, três a cinco e cinco a dez anos – deve ser concluído com um resultado, com uma encenação socializada e discutida com a comunidade. As idades das crianças participantes são diversificadas e, dependendo disso, a perspectiva lúdica da abordagem pedagógica alinha-se mais à dramatização ou à improvisação. No decorrer desses meses, as crianças passam por diversos conteúdos teatrais:

construção de personagens, trabalho de voz, do corpo, compreensão da obra, elementos de encenação, entre outros. A ênfase na montagem, como elemento coesivo para a conquista dos objetivos, e para obtenção de um produto final (seja ele de qualquer natureza, incluindo propostas situacionais, procedimentais), reside no interesse em criar entre as crianças envolvidas e seus familiares um espírito colaborativo e de participação comunitária, como alternativa para superação das dificuldades do cotidiano. Segundo os integrantes da *Nuestra Gente*, o produto final permite a verdadeira avaliação da prática.

A presença conjunta dos familiares adultos e das crianças nas oficinas de teatro proporciona um interesse particular à atividade educativa. Apesar dos pais não alcançarem a destreza e flexibilidade dos corpos dos filhos nas dinâmicas propostas, eles não desistem. Eles querem viver a experiência de ver e fazer com seus filhos. É nesse ato de cumplicidade mútua, no qual eles produzem uma imagem lúdica de seus instintos mais humanos, que alguns traços distintivos deste processo se tornam mais perceptíveis. Ou seja, o afeto como princípio político pedagógico de transformação social; o lúdico como base formativa do processo artístico; a intensidade/potência; variedade de ritmos; transformação/ressignificação do espaço; construção de mundos que transitam entre o real e o ficcional; o teatral e o pedagógico apresentados em um contexto extra artístico; o uso de dispositivos cênicos para redefinir as relações de poder.

Essas características levam-nos a considerar que os processos de vivência formativa e experiência criativa são um espaço no qual o mais importante não são os jogos em si, muitos deles conhecidos na tradição pedagógica do teatro, mas as conexões geradas entre crianças, familiares, professores, artistas a partir de uma situação específica: “estarem juntos”. Essa situação relacional pode ser interpretada como uma ação de resistência, como uma circulação de afetos plenos de vida contra os agenciamentos e dispositivos do mercado da morte e violência

¹¹ A formação de artistas para a vida se concretiza nos objetivos da *Nuestra Gente* desde 1987 e em sua oficialização como Corporação em 1992. Atualmente se consagra enquanto visão institucional da organização. <https://www.nuestragente.com.co/mision/>

que capitalizam os afetos. Nesse sentido, a lógica das ações da oficina, ao transitar por um lado, em meio a progressões, clímax, calmarias e, por outro, em meio a descontinuidades, rupturas, reflexões, intervenções, possibilita não somente uma exteriorização do “sensível” (gostos, ansiedades, sonhos) dos pais e das crianças, mas dá também uma visibilidade ao “contexto cênico”, ou seja, à própria vida dos participantes que rodeia todo trabalho pedagógico ali realizado com as crianças, ressaltando um tipo de situação relacional cujo disparador é a necessidade do encontro. A experiência, no seu conjunto, é impregnada de muita alegria. Uma sensação que se materializa como campo imanente e de consistência do desejo, de momentos intensos, alheio a qualquer carência material e capaz de distribuir, nesses momentos, intensidades suficientes para evitar que as relações entre os presentes sejam permeadas de angústia, dor, ressentimento, vergonha, culpa. Dessa forma, o exercício de “estar juntos” por meio do teatro contribui para ressignificar o conjunto de significantes e subjetivações do imaginário e das subjetividades de cada um dos presentes, diante de um contexto social e cultural tão agressivo.

Trata-se, em suma, de um encontro com o teatro para celebrar o que as pessoas têm de mais precioso: suas vidas, e para estarem junto às crianças em comunidade.

É pensando nos modos como os corpos infantis são afetados por outros corpos, por outras fantasias que circulam entre os indivíduos, por outras sensibilidades submetidas a formas de vida aprisionadas pelo regimes do crime, do terror e da exclusão, que o trabalho artístico pedagógico de *Nuestra Gente*, analisado até aqui, nos sugere uma releitura da dimensionalidade corporal da criança na cena. O referido trabalho adquire a conotação dos ossos, das células, dos tendões, músculos, fluidos, diariamente vilipendiados pela violência e morte, mas que aqui se reconfiguram como um espaço no qual diversos fluxos carregados de vida participam da co-emergência do afeto. Aqui seus corpos ganham relevância, mas apenas perdendo sua centralidade e colocando-se em uma situação cidadã, de criação comunitária, de mediação biológica do político. Esse é o novo desafio que nos trazem práticas artísticas como essas diante de novos modos de ser criança e outras formas de dialogar com o contexto social.



Jogo do círculo do afeto. Oficina teatral infantil do Viveiro do Grupo *Nuestra Gente*

REFERÊNCIAS

ALCALDÍA MEDELLÍN. **Plan de Desarrollo Local Comuna 2 Santa Cruz**. “Un mapa abierto a las propuestas de vida de la gente”. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2015. 158 p.

ALMEYDA, Miguel. **Creecer en el desierto**. Arte para el desarrollo. Lima: Sinco Editores S.A, 2003.

BENEVENTI, Paolo. **Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes**. La Habana: Ediciones Alarcos, 2003.

BLANDÓN, Jorge Iván; CABALLERO, Diana. **Corporación cultural Nuestra Gente 30 Años**. Ser, Hacer, Acontecer. Medellín: Corporación Cultural Nuestra Gente, 2017.

BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CLOUGH, Patricia Ticineto. **(De)Coding the Subject-in-Affect**. *Subjectivity* 23, 140–155, 2008. <https://doi.org/10.1057/sub.2008.16>

CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean. **The Affective Turn: Theorizing the Social**. New York: Duke University Press, 2007.

CORNAGO, Óscar. **¿Y después de la performance qué?** Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 020 - 041, 2016. DOI: 10.5965/1414573101262016020. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020> . Consultado el: 5 mayo. 2022.

DIAZ, Eddy. **El teatro que perdió el miedo a crecer**. *Ollantay Theater Magazin*, Número antológico Teatro Infantil de las Américas, New York, no. XIV, 27 – 28 , 2006.

DURING, Ellie. **Un teatro de la operación**. Entrevista de Elie DURING con Alain Badiou. 2007. Disponible en: https://img.macba.cat/public/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf Consultado el: 9 abril. 2022.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edelcio. (Org). **Sobre performatividade**. Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2009. pp. 49 – 86.

FERNANDES, Silvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34. Disponível em:

REFERÊNCIAS

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>. Acesso em: 17 maio. 2022.

FLETCHER-WATSON, Ben. **Child's Play: A Postdramatic Theatre of Paidia for the Very Young**. Platform, Vol. 7, No. 2, 2013. Disponible en: <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/platform/072/platform72-childsplay.pdf> Consultado el: 9 abril. 2022.

GARCÍA, Luvel. **Del niño actor al niño performer: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños** (1ª ed.). La Habana: Editorial Caminos, 2009.

GARCÍA, Luvel. **El viaje del colibrí: re-construyendo una pedagogía arteducativa con y desde los/as niños/as**. La Habana: Editorial Caminos, 2010.

GARCÍA, Luvel. **La Cruzada de los niños: señales históricas en las performances y el teatro cubano** La Habana: TABLAS ALARCOS, 2018.

GARCÍA, Luvel. Sobre una ética del placer en prácticas artísticas y de acción cultural con niños en América Latina: aproximaciones posibles como campo de subjetivación. En TORRADO, Carlos. **Diálogos: Educación & Comunidad**. Aportes para la reflexión en tiempos de crisis”. Montevideo: APEX, 2020. p. 23-37. Disponible en: https://apex.edu.uy/wp-content/uploads/2020/11/Dialogos_Educacion_and_Comunidad_Aportes.pdf Consultado el: 25 abril 2022.

GARCÍA, Luvel. **Escenarios Infantiles Latinoamericanos: teatralidades y performatividades emergentes de la acción cultural**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade de São Paulo, 2020a. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

LANGDON, Kohl; KOHL, Susan Isaacs. **An Introduction to Dramatic Work with Children**. Dennis Dobson: Print, 1948.

MACHADO, Marina Marcondes. **A Criança é Performer**. Educação & Realidade, [S. l.], v. 35, n. 2, 2010. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/11444>. Consultado el: 9 abril. 2022.

McCASLIN, Nellie. **Historia del Teatro Infantil en los Estados Unidos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-teatro-infantil-en-los-estados-unidos/> Consultado el: 20 de agosto de 2020.

REFERÊNCIAS

MINNIE, Alice. **The Children's Educational Theatre**. England and Wales: Forgotten Books, 2013 (ed rev). Disponible en: <https://archive.org/details/childreduceducat00henigoog/page/n4/mode/2up> Consultado el: 20 de agosto de 2020.

NOGALES, Iván. **El mañana es hoy**. Teatro con niños y adolescentes de la calle. El Alto: Teatro Trono - COMPA/FAS, 1998.

PAVEZ-SOTO, Iskra.; SEPÚLVEDA KATTAN, Natalia. **Concepto de agencia en los estudios de infancia**. Una revisión teórica. Sociedad e Infancias, v. 3, p. 193-210, 22 ago. 2019 <https://doi.org/10.5209/soci.63243> .

PUPO, Maria Lúcia. **Para desembaraçar os fios**. Educação e Realidade, Dossiê Arte, Criação e Aprendizagem, UFRGS, 30 (2), 217- 228, jul-dic./2005.

SLADE, Peter. **An Introduction to Child Drama**. (1958)(O jogo dramático infantil - tradução de Tatiana Belinky ; direção de edição de Fanny Abramovich - São Paulo: Summus, 1978. Disponible en: <https://docero.com.br/doc/ss0ncc> Consultado el: 25 abril 2022.

SORMANI, Nora Lia. **El teatro para niños**. Del texto al escenario. Rosario (Santa Fe, Argentina): Homo Sapiens Ediciones, 2004.

TEIXEIRA COELHO, José. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e imaginário. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1997.

VALDÉS BERNAL, Sergio. **La caracterización lingüística en el teatro colonial cubano**. Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 10, 159-180, 2004.

Abstract

The definitions of child actor and child performer and their derivations after the exhaustion of performative discourse and the valorization of relational affective experiences in the Latin American theatrical context are analyzed from a historical perspective, in light of the so-called affective turn in the social. Under this trend, the pedagogical artistic work with children acquires the condition of flow charged with life, facilitator of networks of affection in the community, highlighting the condition of biomediated infant bodies. Based on these budgets, the work of the Nuestra Gente group in the city of Medellín, Colombia is analyzed

Keywords

Child actor. Child performer. Biomediated infantile bodies.

Resumen

Se analiza en una perspectiva histórica las definiciones niño actor y niño performer y sus derivaciones tras el agotamiento del discurso performativo y la valoración de experiencias afectivas relacionales en el contexto teatral latinoamericano, a la luz del llamado giro afectivo en lo social. Bajo esa tendencia, el trabajo artístico pedagógico con niños adquiere la condición de flujo cargado de vida facilitador de redes de afecto en la comunidad, destacando la condición de cuerpos infantiles biemediados. A partir de esos presupuestos, se analiza el trabajo del grupo Nuestra Gente en la ciudad de Medellín, Colombia.

Palabras clave

Niño actor. Niño performer. Cuerpos infantiles biemediados.

Recebido em: 19 jul. 2022

Aceito em: 23 jul. 2022

Publicado em: 21 dez. 2022