

**CENÁRIOS INFANTIS
LATINO-AMERICANOS: APONTAMENTOS
SOBRE PROCESSOS CÊNICOS
EMERGENTES DA AÇÃO CULTURAL**

*LATIN AMERICAN CHILDISH SCENARIOS: JOTTING ABOUT
EMERGING SCENIC PROCESSES OF CULTURAL ACTION*

*ESCENARIOS INFANTILES LATINOAMERICANOS:
ANOTACIONES SOBRE PROCESOS ESCÉNICOS
EMERGENTES DE LA ACCIÓN CULTURAL*

Luvel Garcia Leyva

Luvel Garcia Leyva

Crítico e pesquisador teatral, doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com Estágio de Pesquisa em andamento orientado pela Prof.^a Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo na área de Pedagogia do Teatro, Bolsista de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo no 2016/11789-2.

Resumo

A criação de núcleos de formação teatral infantil no interior de coletivos alinhados à perspectiva de teatro de grupo é uma constante no teatro latino-americano. Muitos dos processos formativos e de criação cênica desses núcleos estão associados a diferentes modalidades de ação cultural, configurando uma significativa quebra das fronteiras entre os âmbitos da criação artística com crianças e a pedagogia. Nesse sentido, o presente trabalho pretende mostrar, nesse contexto regional, experiências artísticas associadas a modalidades de ação cultural, nas quais o vínculo entre práticas cênicas e estratégias de transformação social abrem vertentes possíveis de reflexão pedagógica para o teatro com crianças na região.

Palavras-chave: Ação cultural com crianças, Subjetividade infantil, Pedagogia teatral, Teatro latino-americano com crianças.

Abstract

The creation of children's theatrical training centers in the interior of collectives aligned to the theater group perspective is a constant in the Latin American theater. Many of the formative processes and scenic creation of these centers are associated to different types of cultural action, configuring a significant rupture of the boundaries between the fields of artistic creation with children and the pedagogy. In this sense, this article aims to show, in this regional context, artistic experiences associated with modalities of cultural action, where the link between scenic practices and social transformation strategies open possible aspects of pedagogical reflection for the theater with children in the region.

Keywords: Cultural action with children, Childish subjectivity, Theater pedagogy, Latin American theater with children.

Resumen

La creación de núcleos de formación teatral infantil al interior de colectivos alineados a la perspectiva de teatro de grupo es una constante en el teatro latinoamericano. Muchos de los procesos formativos y de creación escénica de esos núcleos están asociados a diferentes modalidades de acción cultural, configurando una significativa ruptura de fronteras entre los ámbitos de la creación artística con niños y la pedagogía. En ese sentido, el presente trabajo pretende mostrar, en ese contexto regional, experiencias artísticas asociadas a modalidades de acción cultural, en las cuales el vínculo entre prácticas escénicas y estrategias de transformación social abren vertientes posibles de reflexión pedagógica para el teatro con niños en la región.

Palabras clave: Acción cultural con niños, Subjetividad infantil, Pedagogía teatral, Teatro latinoamericano con niños.

Para pensar nas atuais experiências artísticas com crianças no contexto do teatro latino-americano, e nos cruzamentos entre o pedagógico, o infantil, a ação social e o político, talvez seria mais prudente não escrever um artigo acadêmico concebido com um início, um meio e um final. Ao refletir sobre esses temas, prefiro pensar a escrita como a *kinesis* intrínseca nas megacidades latino-americanas; ou como uma das coloridas praças coloniais de nosso hemisfério, cada vez mais travestidas pelos arranha-céus inteligentes, e onde, por sua vez, vendedores de *pulque*, açaí ou caldo de cana esparram-se pelos vidros corporativos. Prefiro, até mesmo, pensar a escrita sobre essas questões como uma espécie de favela transnacional, um território expandido em luta pelos lugares, como um híbrido *llega y pon* caribenho que vai se configurando com pedaços de outros mundos.

Da mesma forma que nesses espaços, na escrita se pode transitar por diversos caminhos. Uma vez dentro dela, tudo fica misturado. Numa primeira instância, os autores, as categorias e os conceitos conformam um universo referencial. Eles se constituem ao nomear, descrever e fundamentar as coisas. Mas, na medida em que esse mundo referencial vai se ampliando e contaminando, acontece uma mudança ontológica. Nesse ponto, essas definições não são mais o que eram no início. Cria-se outro mundo teórico possível dentro desse mundo referencial, abrindo-se passo à natureza do imaginário, do metafórico e estabelecendo-se uma espécie de “*semiosis* teórica ilimitada” (DUBATTI, 2011, p. 93). Cada ponto na escrita, como nesses espaços, nos reencaminha para outro, e já não importa saber o caminho pelo qual se começou, nem qual será a nossa porta de saída.

Essa ideia de sairmos dos tradicionais modos de encarar teoricamente as relações entre as crianças e o teatro está em consonância com os “intentos de renovação através dos quais diversos setores tornaram-se responsáveis pela heterogeneidade multitemporal” latino-americana (CANCLINI, 2001, p. 15). Essa é uma proposta que tenta se posicionar nas reflexões sobre a presença das crianças no teatro, tendo em conta o lugar que ocupam atualmente no tecido social as culturas infantis e a sua inevitável condição fronteiriça no universo cultural latino-americano.

Mas esse chamado “mundo latino-americano” é, de certa maneira, uma ficção, um discurso que tenta caracterizar, em um sentido ontológico e in-

contestável, aquilo que foi definido culturalmente por determinados núcleos de poder¹ com o fim de identificar um conjunto de pessoas (COSTA, 2012, p. 443). Trata-se de uma categoria que precisa ser discutida criticamente o tempo todo, e sobretudo quando falamos das crianças, pois ela é reflexo dos processos civilizatórios e de homogeneização instaurados a partir da colonização europeia em nossos países (RIBEIRO, 1979), e da posterior radicalização da modernidade capitalista impulsionada pelos EUA. O ato simbólico de Joaquin Torres García em 1935, ao inverter a posição do mapa do continente, situando a América do Sul ao norte, e que tantas vezes foi retomado por outros artistas, aponta para a necessidade de pensar e representar, sob novas maneiras, esse denominado “mundo latino-americano”.

Daí, então, que as fronteiras que demarcam a América Latina não passam necessariamente pelos traços étnicos, nem pelo idioma, nem pela religião, nem pelas instituições sociais e políticas. Essas fronteiras têm a sua origem nas desvantajosas circunstâncias econômicas e sociais que caracterizaram as conquistas e colonizações europeias (GALICH, 2013), e se exprimem, na contemporaneidade, como um circuito de afetos (SAFATLE, 2015) que constitui esse chamado “sujeito latino-americano”. São fronteiras que se manifestam como uma emaranhada rede social, determinada pela percepção dos sujeitos, pelo que sentem e não sentem, mas também pelas lesões ou feridas traumáticas existentes no tecido social. Dessa forma, quando falamos do termo “Latino-América” estamos nos referindo, mais do que a um território físico, a um território cultural, a uma *geopsicologia*, a um hemisfério simbólico e transcultural.

Essa visão sobre Latino-América nos leva a pensar hoje o teatro que se produz nessa região, precisamente a partir dessa heterogeneidade e desse hibridismo cultural que vai além da territorialidade estabelecida pelo imaginário, associado às ideias do estado/nação; colocando em crise enfoques estéticos que apregoam a unidade e a homogeneidade em conceitos tais

1. O termo “América Latina” foi cunhado no século XIX pelo imperador francês Napoleão III que buscava ampliar sua influência no México, e para isso estabeleceu uma identificação entre os dois países a partir do que havia em comum entre eles: a origem latina de seus idiomas.

como teatro nacional, e salientando dessa forma a expansão dos domínios artísticos da cena.

Essa atual *desterritorialização* estética do teatro está associada a processos sociais e artísticos iniciados a partir dos anos 1980. As práticas cênicas acontecidas nas diversas cidades latino-americanas a partir dessa época têm ressignificado carpentierianamente o “real maravilhoso”² que palpita em nossas sociedades (CARPENTIER, 1973). Essas práticas cênicas têm se apropriado carnavalescamente de estratégias espetaculares inerentes ao meio social para produzir teatralizações do real e para ironizar como o absurdo se torna costume em nossas culturas. Renascem em mim lembranças daquela anedota, altamente ilustrativa neste momento, na qual um ilustradíssimo general mexicano, Antonio López de Santa Anna, após ter perdido em combate a sua perna esquerda, organizou seu enterro com honras fúnebres e despedida militar. Enterrando a sua perna esquerda, ele mesmo estava se enterrando. Essa anedota é a expressão perfeita dessas inesperadas alterações da realidade que se tornam verosímil na América Latina toda.

Há uma espécie de lógica no imaginário cultural desta região muito semelhante à dualidade de *Quetzalcoatl*, que se baseia em destruir para construir outros mundos, que aposta não no fatalismo, mas em uma espécie de mistério criador, de fantasia que ilumina. É uma propriedade de transformar os contratempos em uma estranha energia afirmativa. É uma condição que

2. Resultam interessantes, para abordar essas questões, as reflexões de Arturo Uslar Pietri no que diz respeito ao termo “realismo mágico” para se referir à produção de contos venezuelanos nos anos 1940, bem como, e particularmente, os postulados de Alejo Carpentier em relação ao “real maravilhoso”. Na obra de Carpentier, a apreensão do real acontece a partir do desvelar do conflito que se deriva entre o arcaico e o moderno nas sociedades latino-americanas, o que resulta em um ato insólito, assombroso, extraordinário, que vai além das categorias do belo e do feio. Para Carpentier, esse é um processo que se diferencia totalmente do surrealismo europeu, fruto apenas da criação literária, e que na América Latina se torna “o nosso pão de cada dia”. O elemento importante no real maravilhoso de Carpentier é o milagre do cotidiano americano, que se percebe sem a necessidade de acreditar em alguma coisa, ao não ser na maravilha da criação que se vive diariamente na América Latina. E é precisamente desse fenômeno do qual se apoderam as práticas cênicas do continente a partir dos anos 1980.

ajuda a encontrar soluções em um estado limite do espírito, que desloca as lógicas convencionais. E é precisamente dessa **condição desencaixada**, como o espetacular enterro da perna do general, da qual têm se alimentado os processos teatrais da região.

Também durante os ditos anos 1980, e fundamentalmente na década posterior, período em que o neoliberalismo se apropriou das economias e sociedades latino-americanas começam a se desfechar em nossas sociedades, fontes de uma visualidade própria do mercado, do consumo, da livre iniciativa e dos meios de comunicação que se misturam, em forma de pastiche, com as *polleras*, o merengue, as tortilhas, a *cumbia*, o *pulque*, a folha de coca, a mandioca e o samba. Dessa combinação resulta uma espécie de andrógina **espetacularidade social**, uma sorte de discurso tecnotrasvesti do qual se apropriam os cenários artísticos de nossos países. Deriva-se disso, então, um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis.

Dois eventos importantes ocorrem naquele momento: os circuitos pela América Latina do *Odin Theater*, expandindo suas descobertas, fruto da antropologia teatral; e a criação em Cuba da Escola Internacional de Teatro para a América Latina e o Caribe (Escola Itinerante de *Machurrucutu*), na que se reúnem, entre outros importantes teatreiros, Osvaldo Dragún, Miguel Rubio, Santiago García e Vicente Revuelta.

Ambos os eventos propiciaram as condições para a sistematização estética das práticas cênicas do continente, colocando em diálogo abordagens contemporâneas da arte com a fisicalidade do ator latino-americano (DURÓN, 1990), contribuindo para a expansão desse teatro contaminado, favorecendo a reconfiguração de uma nova geografia teatral na região (LAMUS OBREGÓN, 2010).

Tudo isso foi variando a arquitetura e a linguagem do teatro, com menos peso no discurso verbal, abrindo-as a um hibridismo artístico e articulando-as com o tecido político social. Vai ganhando forma uma estética da colagem, em que diferentes estilos artísticos se misturam com a violenta desordem da estética social. A concepção de *teatro de grupo*, como tradição do teatro de arte na América Latina, ganha força diante das grandes companhias. Aparecem, então, um conjunto de teorias que tentam explicar essas práticas que transcendem o estritamente teatral e que es-

tão inseridas no âmbito do político social e no domínio do real. Não só se pensa nas representações, mas também nos representados, e em como encurtar a distância entre eles. E torna-se uma máxima aquela frase do Mestre Santiago García, quando disse: “Para a arte, os piores momentos são os mais interessantes”.

Nesse contexto, se percebe em numerosos coletivos teatrais uma marcada preocupação com as crianças de meios sociais desfavorecidos. Daí que a criação de núcleos de formação teatral infantil no interior desses coletivos se tornasse uma constante no teatro latino-americano. Nesse âmbito vai se mostrando uma paulatina valorização da dimensão pedagógica como expressão da renovação das práticas cênicas do continente na sua relação com as infâncias. Muitos desses processos formativos e de criação cênica começam a estar associados a diferentes modalidades de ação cultural, configurando uma significativa quebra das fronteiras entre os âmbitos da criação artística com crianças e a pedagogia.

Essa visão de encarar a relação entre as crianças e a cena, distanciando-se da tradicional perspectiva de infantilização presente no discurso cênico tem sido abraçada por diversas experiências no continente. Uma das mais reconhecidas é citada pelo Instituto Hemisférico de Performance & Política. Trata-se da experiência do *Guayabo* desenvolvida pelo Grupo peruano Yuyachkani no ano de 1994. Conduzida pela atriz Ana Correa (1994), esse foi um trabalho teatral com crianças e jovens da comunidade afro-peruana do *Guayabo*, em um esforço para empoderar a população que sofria preconceitos pelo racismo existente no país. Também do Peru podemos citar a experiência de organização popular infantil gerada na comunidade La Merced pelo grupo Teatro Maguey (PINTO, 1991). Os trabalhos desenvolvidos por Armando Carías com o Grupo El Chichón, da Venezuela, e por Óscar Vahos Jiménez com a Corporação Cultural Canchimalos, da Colômbia, são também uma referência importante na década de 1990 no que se refere às relações entre arte, ação social e infâncias na América Latina.

Nessas e nas atuais experiências com crianças, nas que se têm estabelecido um diálogo entre práticas artísticas e estratégias de transformação social, têm prevalecido uma ideia de que a infância não é apenas um fenômeno circunscrito ao tempo cronológico na vida de um indivíduo.

Trata-se de um acontecimento (LARROSA, 2001) que coloca as crianças nas “fronteiras do presente”, nas quais o espaço e o tempo cruzam-se para produzir figuras infantis complexas, redimensionadas identitariamente de maneira constante.

Mas esse presente não pode ser visto simplesmente como uma ponte entre o passado e o futuro, ou como uma presença infantil uníssona. A meninice latino-americana da qual estamos falando revela-se em suas descontinuidades, desigualdades, dependências, e aponta para limites epistemológicos de uma infância que se descobre como enunciados discursivos de vozes adultocêntricas, descobertas a partir das “culturas societais” em que as crianças vivem (LEYVA, 2015).

Essa ideia sobre a infância, prevalecente nesses processos artísticos e de intervenção social, é uma abordagem que compreende que o modelo representacional da infância na América Latina está no centro de uma crise do sujeito contemporâneo e que dá conta de uma mudança de paradigmas sociais (LARROSA, 2001). Essa profunda percepção do infantil e da localização das crianças no tecido social e cultural latino-americano manifestada por esses grupos teatrais permite compreender as maneiras pelas quais ditos agrupamentos vêm concretizando o seu ideal em torno às relações entre a arte e a ação social quando mediadas pelo universo infantil.

São modalidades de intervenção social que podem ser enfeixadas dentro do âmbito da chamada “ação cultural.” Para Teixeira Coelho (1988; 1997; 2008) esse conceito visa o “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (1997, p. 32). A sua proposta “é usar o modo operativo da arte – livre, libertário, questionador – para revitalizar laços comunitários corroídos, e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante” (1988, p. 34). Trata-se de fazer uma ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte que lhes permita participar do universo da cultura e se aproximar umas das outras por meio de um projeto comum, criando com isso as bases entre os indivíduos para a “ampliação da esfera da presença do ser” (2008, p. 31).

O registro dessa “ampliação da esfera da presença do ser”, colocado por Teixeira Coelho, passa necessariamente no âmbito das práticas cênicas com crianças pela configuração da subjetividade infantil. Passa também pela

compreensão de que na contemporaneidade existe um campo de tensões ao redor das crianças no qual os discursos, as práticas, as instituições e os saberes têm travado uma luta intensa para se apropriar da legitimação da realidade social e dos processos de subjetivação nas crianças. São dispositivos que tentam descobrir novas maneiras de habitar o corpo da criança e, através disso, pautar o seu relacionamento com o mundo. Daí que se torne relevante o alcance dessas práticas na sua dimensão pedagógica, na medida em que a ação cultural questiona tanto os modos mediante os quais as crianças se tornam sujeito na contemporaneidade, quanto os processos de subjetivação nos quais elas estão inseridas.

Essa peculiar maneira de materializar com as crianças uma visão da arte e da ação social se torna, na atualidade, particularmente ressaltante em dois coletivos do Cone Sul. Eles são os grupos Vichama Teatro, do Peru, e Teatro Trono, da Bolívia.

Ambos os coletivos têm uma trajetória cênica de mais de 20 anos no trabalho com crianças, caracterizada pela defesa do teatro como um espaço de diálogo e encontro, onde se constroem coletivamente capacidades criativas. A natureza da inserção das crianças nesses grupos tem se caracterizado por serem – em diferentes gradações – modalidades de ação cultural que se tornam vetores de diferentes realizações cênicas. Em grande parte dessas práticas, a ação cultural não ocorre de modo anexo ao projeto de criação propriamente dito, pois ela não se concebe como uma complementação da encenação. Pelo contrário, a ação cultural com crianças é a base da experiência de aprendizagem que tanto crianças quanto adultos vão viver juntos.

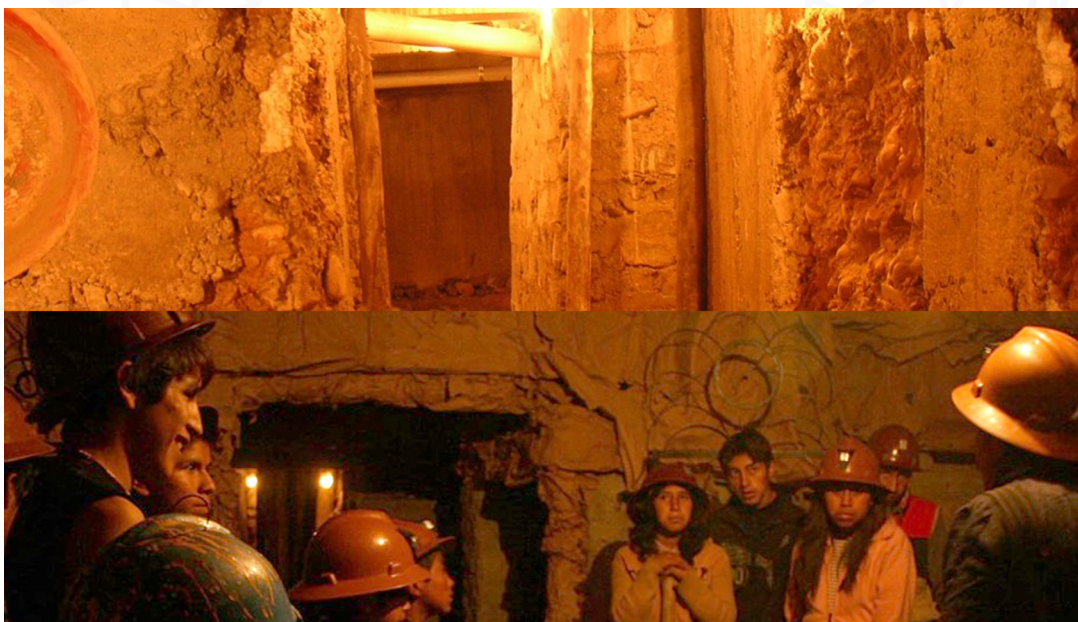
O grupo Vichama Teatro foi fundado em 1983 pelo diretor teatral César Escuza em Villa El Salvador, Lima, Peru. Esse coletivo, definido por seus integrantes como teatro de grupo e comunitário, foi criado fundamentalmente como um laboratório de investigação teatral para o estudo do comportamento humano e a sua transformação social. Para eles, a arte é uma maneira de estar no mundo, é um modo de defender o direito à criação, daí que o teatro seja concebido como um laboratório de vida que produz cultura e que alimenta um novo tecido social.

Além do laboratório teatral, que é o espaço essencial da ação cultural e da criação dos espetáculos, o Vichama tem fomentado diferentes programas ancorados no contexto comunitário. Destacam-se os programas *Arte e Cultura para todas e todos*, a *Escola de Alfabetização Intercultural e Meninas*, *Figuras e Jovens*, *Paísoma Teatro Infantil*, *Grupo Vichama Teatro*.



O coletivo *Teatro Trono*, por sua vez, foi fundado em 1989 na região de El Alto, na cidade de La Paz, Bolívia, pelo diretor teatral e gestor cultural Iván Nogales. A criação do Teatro Trono foi o resultado do trabalho de formação teatral desenvolvido por Nogales com crianças moradoras de rua, reclusas no Centro de Diagnóstico e Terapia de Varões de La Paz por terem cometido diferentes delitos. O reformatório infantil era identificado pelas crianças como O Trono. Esse é um jargão que se referia ao lugar onde a polícia as *tronaba* (punia), mas também é uma expressão irônica das crianças abrigadas, que caracterizava o local em que eram alimentadas e protegidas do frio, como se se tratasse de um reino.

A ideia do “reino” foi, então, a que inspirou as crianças a nomear o grupo. Para elas o teatro era isso: o momento em que se alimentavam e cuidavam umas das outras; para elas o teatro era um trono, não mais como uma ironia, mas sim como uma experiência de dignidade humana. Transcorridos alguns anos criaram a Comunidade de Produtores em Artes (Compa), uma organização social que vai além do teatro como expressão artística e considera a arte como uma dimensão de transformação individual e social. Posteriormente construíram na cidade de El Alto alguns espaços importantes de intervenção artística e interação social como foram A Rua das Culturas, o Teatro Caminhão, as Casas de Cultura e o Centro Multicultural Compatrono. Esse último chama particularmente nossa atenção, pois, nos alicerces da sala de teatro, eles arquitetaram uma réplica das minas bolivianas. E é ali, justamente, onde começam os atuais processos de ação cultural e de formação teatral com crianças. Na medida em que as meninas e os meninos percorrem as minas, vão conhecendo inúmeras histórias de mineiras e mineiros de El Alto que contribuíram com seu trabalho para a construção da cidade. Para os integrantes do Teatro Trono esse é um ato totalmente metafórico, pois os relembra que os alicerces da identidade do teatro e da arte que produzem estão nas minas e nos mineiros bolivianos.



Entre outras modalidades de ação cultural com crianças, as que mais se destacam em ambos os grupos são as oficinas. Estas possibilitam que crianças, até então apartadas do universo das artes, possam encontrar um espaço onde abordar problemáticas que as afetam (tais como o maltrato, o abuso, o despejo provocado pelas guerras entre os cartéis da droga e o trabalho infantil) e formular seus próprios discursos simbólicos. Além de o teatro ser a base dos conteúdos tratados, o real objetivo desses processos recai em trabalhar o ser humano, ou seja, em potencializar as possibilidades de agir das crianças por meio do contato com a atividade estética.

Um rápido exame de dois trabalhos desses grupos nos revela realizações cênicas que se destacam a partir da perspectiva aqui colocada. A performance *Creceer en el desierto* do grupo Vichama Teatro, por exemplo, emerge de um processo de descolonização corporal feito com crianças afetadas pela guerra e pela violência da Villa El Salvador, Peru. Nesse processo, coordenado pelo ator Miguel Almeyda, se constata que “a pobreza material leva as pessoas a uma pobreza moral, cultural e educativa produzindo modos de agir e pensar na criança” (ALMEYDA, 2003, p. 29).

“En una cancha de futbolito
después de una pichanguita
70 niños pobres en las quebradas
forman un círculo
sobre los arenales secos y montañosos
cerca de un inmenso cementerio,
vecinos curiosos atraídos por el ruido del cajón de Miguel, miran.
Son las 3 de la tarde
el sol cae fuerte, una pregunta se retoma:
– **¿ a quiénes les pegan?**
pequeñas manitos se alzan afirmando
– **¿a quiénes les gustan que les peguen?**
– **¡a mí!!!** – responde un niño de siete años con un grito agudo que re-
tumba en la quebrada. La guerra y otras realidades han dejado huellas
cotidianas de violencia
– **¿por qué te gusta?**

– **porque soy macho. En el Perú, los hombres no lloran**” [...] (ALMEYDA, 2003, p. 11)

Nesse processo, é a própria realidade social da criança que se torna a matéria-prima da performance. Nessa prática cênica, o caráter do real transpassa o papel significativo da representação para se erigir como outro modelo que permite às crianças construir e explorar coletivamente entre elas novas formas de relação, comunicação e humanização. As vontades ideologizadas subjacentes na dramaturgia e no teatro para crianças dos anos 1970 são rejeitadas numa experiência desse tipo, transgredindo posições consagradas em relação à autoria e colocando em xeque noções cristalizadas de talento. O esquema da comunicação, então, se reconfigura, tornando o ato cênico uma espécie de evento político, um acontecimento espetacular de base lúdica (LEYVA, 2009), que possibilita tornar visíveis os processos de introjeção e naturalização de relações sociais desiguais. A esse respeito, o valor do discurso poético recai no interesse de que as crianças possam experimentar vivências transformadoras que sejam significativas para suas vidas.

No caso do grupo Teatro Trono, um exemplo marcante poderia ser a encenação *Vida de perros*, resultante de um trabalho sobre a violência policial sofrida por crianças em condições de rua na cidade de La Paz, Bolívia (NOGALES, 1998). Essa peça, conjuntamente com *El Meón* e *La Leyenda de la Coca*, conformam, poderíamos dizer, uma trilogia das primeiras e mais significativas realizações cênicas feitas pelo grupo na perspectiva que viemos abordando. São obras resultantes de processos autobiográficos nos quais as crianças falam, através de diversas enteléquias infantis, da sua própria vida, das suas estratégias de sobrevivência na rua, roubando, fugindo da polícia, vendendo doces, engraxando sapatos ou brigando como cães com outras crianças por um “lindo desperdício” achado no lixão.

Com essas encenações se evidencia a necessidade de Nogales de visibilizar a representação social dessa infância excluída, violentada, invisibilizada no contexto social e cultural boliviano. Ao utilizar essas figuras dramáticas infantis através das quais as crianças se dirigem ao público para falar das suas vidas, dos golpes recebidos da polícia, dos seus sonhos irrealizáveis e dos seus choros nas noites frias, Nogales contribui para que as crianças

se tornem uma espécie de construto político que consegue objetivar com a fisicalidade infantil na cena, com os traumas e as feridas sociais que experimentam os meninos e as meninas bolivianos.

No entanto, o mais importante dessas práticas cênicas recai na intenção de que as pessoas se perguntem como e por que dessa forma, por que foram colocadas essas crianças na cena, e quais foram as implicações dessa experiência na subjetividade desses meninos de rua. É importante não esquecer que estar **em** representação (teatral) para uma criança é também mostrar-se, é representar **de parte de** ou **por** alguma coisa, é tornar-se visível ou ser **para** alguém. E são essas, precisamente, as questões que definem esse lugar da representação e que atravessam a condição do sujeito infantil.

Tanto no trabalho de Vichama quanto no do Teatro Trono, se estabelece, como se pode constatar, uma tensão fértil entre arte e ação social ao assumirem um compromisso político que se traduz em processos artísticos pedagógicos que questionam as condições de existência das crianças. Essas realizações não pretendem preencher supostos vazios culturais ou sanar pretensos déficit. Não se trata de “salvar as crianças” das limitações impostas pelas contingências sociais, nem tampouco de “transmitir-lhes conhecimentos”. O que essas propostas artísticas têm em vista é contribuir para engendrar a capacidade inerente a cada indivíduo de se emancipar e de fazer escolhas em relação à construção de suas referências simbólicas (PUPO, 2015), veiculando discursos que revelam a relação das crianças com o mundo.

As experiências aqui enunciadas, e particularmente os trabalhos do Vichama Teatro e do Teatro Trono, mostram as implicações que vêm tendo na América Latina a ação cultural sobre os processos de criação cênica com crianças. Neles o epicentro do fenômeno teatral se desloca da encenação, transbordando as margens dos territórios artísticos tradicionalmente associados ao universo infantil e desvelando, da mesma forma, procedimentos de caráter pedagógico que questionam enfoques cristalizados do ensino do teatro. São práticas que tentam procurar outros olhares e outras conceituações para abordar as interseções entre a cena, a pedagogia teatral e as culturas infantis na América Latina. Além de colocar em discussão determinadas estratégias artísticas e os seus alcances pedagógicos, focalizando relações de poder entre o adulto e a criança, ou de destacar determinados processos estéticos

que problematizam a realidade social, a ficção e a subjetividade infantil, ou até mesmo, de abordar ações que acontecem entre o político, o estético e a presença infantil nas sociedades latino-americanas, o que esses processos artísticos e de ação social revelam são as amplas hibridações entre o mundo real das crianças e o universo poético do teatro.

Trata-se, finalmente, de uma tentativa de mergulho nas texturas registradas nos cenários infantis de nossa América a partir de processos cênicos emergentes da ação cultural, como uma expressão política e de real compromisso com as diversas infâncias.

Referências bibliográficas

- ALMEYDA, M. **Crece en el desierto**. Arte para el desarrollo. Lima: SINCO Editores, 2003.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. DF. México: Grijalbo, 2001.
- CARPENTIER, A. **El reino de este mundo**. México: Compañía General de Ediciones, 1973. Disponível em: <<http://bit.ly/2jVxsXW>>. Acesso em: 14 nov. 2016.
- CORREA, A. **Documental Guayabo: Taller de Teatro**. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani, 1994. Disponível em: <<https://goo.gl/cpU8Hv>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- COSTA, M. L. C. C. América Latina: Cartografias Poéticas. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE (EH) DA UNICAMP, VIII, 2012, São Paulo. **Resumos...** São Paulo: Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2012, p. 439-447.
- DUBATTI, J. **Introducción a los estudios teatrales**. México: Libros de Godot, 2011.
- DURÓN, H. **Documental Machurrucutu – Teatro Latinoamericano**. La Habana. EICTV, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b7w-fr_OGCCw>. Acesso em: 10 ago. 2016
- GALICH, M. **Nuestros primeros padres**. La Habana: Casa de las Américas, 2013.

- LAMUS OBREGÓN, M. **Geografías del teatro en América Latina**. Un relato histórico. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- LARROSA, J. Dar a palavra: notas para uma dialógica da transmissão. In: LARROSA, J.; SKLIAR, C. **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 281-295.
- LEYVA, L. G. **A cruzada das crianças**: sinais históricos nas performances e no teatro cubano. 2015. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- _____. **Del niño actor al niño performer**: concepciones pedagógicas en la historia del teatro con niños. La Habana: Editorial Caminos, 2009.
- NOGALES, I. **Teatro Trono**. El mañana es hoy. Teatro con niños y adolescentes de la calle. La Paz: Faz/Compa, 1998.
- PINTO, W. El teatro: una alternativa para la expresión, el intercambio y la organización infantil en sectores populares. **Conjunto**, La Habana, n. 87, p. 35-44, abr./jun. 1991.
- PUPO, M. L. de S. B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- RIBEIRO, D. A América Latina existe? In: **Ensaaios insólitos**. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 217- 225.
- SAFATLE, V. **Viver sem esperança é viver sem medo**: Tempo, política e afeto. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fAPrVtcw-Q0M>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- TEIXEIRA COELHO, J. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Recebido em 12/09/2016

Aprovado em 12/12/2016

Publicado em 15/02/2017