

Teatro para y con bebés¹: (in)definiciones, contextualización histórica y características²

Carla Sofia Ribeiro-Cunha³
Carla Pires-Antunes⁴

Para citar este artículo:

RIBEIRO-CUNHA, Carla Sofia; PIRES-ANTUNES, Carla. Teatro *para e com* bebés: (in)definições, contextualização histórica e características. **Urdimento**—Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, dez. 2023.

Resumen

El teatro para y con bebés es un campo relativamente nuevo en el panorama portugués. Su naturaleza interdisciplinaria lo fundamenta en diferentes áreas, aún en proceso de definición tanto teórica como práctica, y se enmarca dentro de un concepto más amplio de Teatro para la Infancia y la Juventud. Este artículo tiene como objetivo contextualizarlo históricamente y explicar sus características en relación con los distintos formatos dramáticos, recursos escénicos y artísticos, así como las especificidades del trabajo del actor/performer, abordando las denominaciones internacionalmente atribuidas al teatro dirigido a bebés y niños pequeños.

Palabras clave: Teatro para y con bebés. Teatro para la infancia y juventud. Teatro posdramático.

¹ Revisión ortográfica, gramatical y contextual del artículo realizada por Sara Reis da Silva, Doctora en Estudios de la Infancia, con especialidad en Literatura para la Infancia. Máster en Estudios Portugueses y Licenciada en Enseñanza de Portugués e Inglés. <https://orcid.org/0000-0003-0041-728X>.

² Este artículo proviene en un 74% de la tesis doctoral de Ribeiro-Cunha (2022), financiada con Fondos Nacionales a través de la FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), con la referencia SFRH/BD/129738/2017, y cofinanciada por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) mediante el COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividad e Internacionalización (POCI), en el marco del CIEC (Centro de Investigación en Estudios de la Infancia de la Universidad do Minho), con la referencia POCI-01-0145-FEDER-007562.

³ Doctora en Estudios de la Infancia, con especialidad en Educación Artística. Máster en Animación Teatral y Licenciada en Educación Infantil. Profesora Auxiliar Invitada en el Departamento de Teoría de la Educación y Educación Artística y Física del Instituto de Educación de la Universidad do Minho, y Miembro Colaboradora del CIEC-UMINHO (Centro de Investigación en Estudios de la Infancia de la Universidad do Minho), Portugal. Profesora Adjunta en el Instituto Europeo de Estudios Superiores, Fafe, Portugal. Correo electrónico: carlacunha@ie.uminho.pt / carla.cunha@cloud.iees.pt ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3987-6985>

⁴ Doctora en Estudios de la Infancia, con especialidad en Educación Dramática/Teatro. Profesora Auxiliar en el Instituto de Educación de la Universidad do Minho, en el Departamento de Teoría de la Educación y Educación Artística y Física, e Investigadora Integrada del CIEC-UMINHO (Centro de Investigación en Estudios de la Infancia de la Universidad do Minho). Licenciada en Teatro – Formación de Actores por la Escuela Superior de Teatro del Conservatorio Nacional de Lisboa y Licenciada en Política Social por el Instituto Superior de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad de Lisboa. Correo electrónico: cmfapa@ie.uminho.pt ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4557-6009>

El teatro para y con bebés

Intento de definición del campo

En la primera investigación relativa al teatro para bebés en el contexto portugués, Ribeiro-Cunha (2022) utiliza la denominación *teatro para bebés* para referirse, de forma general, a las experiencias teatrales y performativas que involucran a niños menores de tres años. Asimismo, usa la expresión *teatro para y con bebés* para designar aquellas experiencias teatrales en las que los bebés y los niños pequeños participan simultáneamente como espectadores y cocreadores. Ambas denominaciones, *teatro para bebés* y *teatro para y con bebés*, son utilizadas en este artículo con el mismo sentido que les atribuye la autora.

El teatro para bebés ha conquistado su propio espacio desde hace, por lo menos, treinta años, a pesar de los conceptos controvertidos de vulnerabilidad, incapacidad e incompetencia que con frecuencia se han asociado a la infancia (Fletcher-Watson et al., 2014).

Aunque el origen del teatro para bebés y niños pequeños se remonta a fines de los años setenta, el aumento de su producción a nivel internacional ha ocurrido principalmente en las últimas décadas. En el contexto portugués constituye un campo relativamente nuevo y emergente, enmarcado dentro del concepto más amplio de teatro infantil o teatro para la infancia y juventud.

De acuerdo con Cervera (1991), la definición de *teatro infantil* es ambigua y en ella se expresan al menos tres fenómenos distintos: i) el teatro para niños; ii) el teatro hecho por los niños; y iii) el teatro mixto.

Para Cervera (2002), el teatro para niños se refiere al teatro que es realizado por adultos para niños; el teatro hecho por los niños designa la actividad pensada, escrita, dirigida e interpretada por ellos. Sin embargo, advierte que esta actividad no debería denominarse teatro, puesto que no debería tener público. Finalmente, el teatro mixto corresponde al teatro pensado, escrito y dirigido por adultos pero interpretado por niños. Añade además que *juego dramático* no es sinónimo de teatro hecho por niños, dado que el primero es natural y espontáneo, mientras el segundo es planificado y, en ocasiones, orientado por adultos, produciéndose habitualmente en contextos educativos.

Tejerina (1994) considera impreciso el término *teatro infantil*. En un intento de clarificar conceptos, distingue entre *teatro de los niños* y *teatro para niños*. El primero se basa en el juego libre y espontáneo de la infancia, aunque raramente es un teatro hecho exclusivamente por ellos, dado que siempre existe la mediación adulta durante el proceso creativo. El *teatro para niños*, que según la autora ha reflejado históricamente la concepción social de lo que significa ser niño, fue en sus orígenes un teatro de adoctrinamiento, realizado por adultos con el propósito de transmitir conocimientos. Era, por tanto, un teatro didáctico, con una participación infantil limitada.

El *teatro para la infancia*, en la concepción de Tejerina (1994), debe situar a la niñez en el centro, reconociéndola como sujeto de derechos, respondiendo a sus necesidades y promoviendo oportunidades para su libre expresión. Para ello, quien se dedique a la creación teatral infantil debe poseer un conocimiento profundo sobre la

infancia. Los espectáculos pueden concebirse para ser dirigidos a niños o solicitando su colaboración, involucrándolos en su desarrollo. También pueden combinarse con talleres de expresión antes, durante o después de la representación. Para Tejerina (1994), el teatro para la infancia se aproxima al *teatro bruto* de Peter Brook, por ser un teatro del exceso, del ruido y del humor; y se vincula, asimismo, con la farsa, la *commedia dell'arte*, el circo y el *happening*.

Castillo (1979) ofrece una definición menos amplia, considerando que el teatro para la infancia es aquel hecho *para* los niños. Por esa razón lo calificaba de alienante, al no existir participación infantil, defendiendo, en consecuencia, que el teatro debía hacerse *por y para* los niños.

El teatro para niños es siempre un proyecto de adultos, salvo que sea realizado por los propios niños. Costa (2003, p. 302) sostiene que el hecho de ser producido por adultos, con estéticas y problemáticas adultas, permite al niño entrar en contacto con diferentes formas de “pensar, decir y hacer distintas de las suyas”, ayudándolo así a crecer.

Según los autores citados, dentro de la definición de teatro para la infancia pueden incluirse tres modalidades: el teatro hecho por los propios niños, el teatro hecho para ellos y el teatro realizado conjuntamente por adultos y niños. Sin embargo, el teatro dirigido a la niñez suele ser considerado un *sub-teatro*. Como señala Fragateiro (1983, p. 46), el teatro para la infancia ha sido visto casi siempre como “un arte menor, menos cuidado y mucho menos profundo que el teatro producido para adultos”. Defiende, por ello, un “teatro nuevo” que considere la acción y la autonomía infantil. Para Caldas (2011, p. 2), el teatro para la infancia “debe afirmarse como teatro, y solo eso: teatro... esa arte compleja que pone en amorosa relación todas las expresiones artísticas”.

La nomenclatura comúnmente utilizada y aceptada a nivel internacional — particularmente por la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ)— para referirse al teatro desarrollado para niños y jóvenes es *teatro para la infancia y la juventud*⁵. Según van de Water (2017), esta denominación fue adoptada internacionalmente en los años noventa, sustituyendo la de *teatro para niños*⁶ empleada hasta entonces.

Durante las últimas décadas, la ASSITEJ ha trabajado por legitimar el teatro para la infancia y la juventud en más de ochenta países del mundo (Schneider, 2013). Así, mediante prácticas de discusión y experimentación, la definición y los límites del campo se han ido transformando constantemente (Schneider, 2013; van de Water, 2017). En el siglo XXI, a nivel internacional, ha emergido una concepción más diversa e inclusiva (van de Water, 2017).

El teatro para la infancia y juventud, en el plano internacional, se ha estructurado en torno a las siguientes franjas etarias: niños de 5 a 11 años; adolescentes entre 11 y 14; y jóvenes de 14 a 18 años. En las últimas décadas algunos creadores comenzaron a desarrollar teatro para otros grupos etarios, particularmente para bebés y niños de 6 meses a 6 años, y para jóvenes adultos entre 18 y 25 años (van de Water, 2012). En este contexto,

⁵ La nomenclatura utilizada internacionalmente, en inglés, es la de “Theater for young audiences” (TYA).

⁶ Nota de la traducción: las autoras se refieren al término *crianças* en portugués y aclaran que en el original, en español, es “Teatro para niños”.

el teatro *para y con bebés* se inscribe dentro de la categoría de teatro para la infancia y la juventud.

El teatro para bebés⁷, según la definición de Fletcher-Watson (2016), comprende el conjunto de experiencias teatrales creadas por artistas profesionales para bebés y niños de hasta tres años, acompañados por adultos. Estos acompañantes pueden ser los padres o educadores/as de infancia y auxiliares de acción educativa, cuando los espectáculos se presentan en el contexto educativo de las guarderías.

El *teatro para bebés* o *teatro para los más pequeños*⁸, de acuerdo con van de Water (2012), está dirigido a niños que se sitúan en la franja etaria de los 6 meses a los 6 años. Dentro de este grupo, la autora identifica subdivisiones —0 a 18 meses, 18 meses a 3 años, y 3 a 6 años o más de 4 años— que, sin embargo, no son rígidas, ya que cada niño posee su propio ritmo y nivel de desarrollo (van de Water, 2017).

El teatro para bebés o teatro para la primera infancia, como destaca Cabral (2017), es una forma de arte que recurre a diversos lenguajes artísticos —danza, música, artes visuales— y se dirige a un público de entre 6 meses y 3 años.

Ojalvo y Viro (2019, p. 84), refiriéndose a la realidad española, afirman que el teatro para la primera infancia todavía no ha sido definido desde el punto de vista académico y que no existe consenso respecto a la terminología, variando entre “teatro para la primera infancia”, “teatro para bebés” o “teatro para las primeras edades”. Para referirse a las experiencias teatrales realizadas con niños de 0 a 3 años, adoptan la expresión teatro para la primerísima infancia, utilizada por Carlos Laredo, director de la compañía Casa Incierta, una de las pioneras en España en trabajar con este grupo etario.

Los autores emplean dicha expresión para diferenciarla de teatro para la primera infancia, que puede incluir a niños de hasta seis años. Señalan además que el teatro para la primerísima infancia se ha ido definiendo a sí mismo a través del trabajo de distintas compañías y festivales realizados en los últimos años en España.

Otra denominación utilizada es teatro desde bebés (Cabral, 2017; Fochi, 2017). Según Cabral (2017), en el teatro desde bebés el actor estructura su acción escénica a partir de un estado potencial y sensible del bebé. Por su parte, Fochi (2017) subraya que en este tipo de teatro el disfrutar y el actuar son complementarios, tanto para los actores como para los bebés y los niños.

Moreira Lopes y Pereira (2019) sostienen que el público participante de estas experiencias suele tener entre 0 y 3 años y defienden la posibilidad de un teatro con bebés, afirmando que “al traer al bebé a la actividad escénica, desde la perspectiva de su enunciación, la actividad no es para bebés sino con bebés, desde la perspectiva de su

⁷ Traducción nuestra. La expresión original usada por el autor y la más usada, internacionalmente, es la de “Theater for Early Years” (TEY). Nota de la traducción: las autoras se refieren al término en portugués teatro para bebés.

⁸ Traducción nuestra. Las expresiones usadas originalmente por las autoras son las de “theater for babies” y “theater for the very young”. Nota de la traducción: las autoras se refieren a los términos, respectivamente, en portugués *teatro para bebés* y *teatro para a primeira infancia*.

protagonismo” (Moreira Lopes & Pereira, 2020, p. 463). Los bebés son considerados, así, simultáneamente espectadores y actores.

Barbosa y Fochi (2011), refiriéndose al trabajo del italiano Roberto Frabetti con la compañía La Baracca, distinguen entre teatro para bebés y teatro con bebés. El primero designa el teatro concebido para un público específico —bebés y niños pequeños—, mientras el segundo alude a los laboratorios teatrales desarrollados por Frabetti junto a educadores/as y bebés en las guarderías del municipio de Bolonia, Italia.

Contextualización histórica

Los orígenes del teatro para bebés se remontan al final de la década de 1970, en Europa. En 1978 surgió en el Reino Unido el *Theatre Kit* (Fletcher-Watson, 2016), fuente de inspiración para la compañía *Oily Cart*, que en 1981 realizó su primer espectáculo, *Out of Their Tree*, dirigido a niños de 3 a 5 años (Webb, 2012).

Oily Cart se especializó posteriormente en trabajos escénicos para niños y jóvenes en situación de discapacidad o trastorno del espectro autista (TEA). Según su director, Tim Webb, comprendieron que el trabajo multisensorial e interactivo que realizaban con esos públicos podía aplicarse también a otros. No obstante, solo en 2001 produjeron su primera obra destinada específicamente a niños de 6 meses a 2 años: *Jumping Beans* (Webb, 2012).

En 1987 se estrenó en Francia la primera producción teatral dirigida a bebés: *L’oiseau serein*. En ese mismo periodo, en Italia, Roberto Frabetti, con la compañía *La Baracca*, inició el proyecto *Acqua*. Durante los veinticinco años siguientes, *La Baracca* se mantuvo a la vanguardia de la investigación y creación teatral para bebés y niños menores de tres años (Fletcher-Watson, 2016).

Entre 1986 y 1987, la compañía *La Baracca*, en conjunto con el municipio de Bolonia, fundó el proyecto La guardería y el teatro⁹, que involucró a artistas, pedagogos y cuidadores (Frabetti, 2016). Su trabajo ha sido reconocido por su carácter pionero y por haber organizado el primer festival internacional dedicado a bebés y niños pequeños, *Visioni di futuro, visioni di teatro* (2004), recibiendo además el Premio ASSITEJ a la Excelencia Artística en 2008 (van de Water, 2012).

Aunque a fines del siglo XX hubo un notable desarrollo de proyectos teatrales para niños pequeños (van de Water, 2012), fue a partir del siglo XXI cuando se consolidó a nivel mundial una atención más específica hacia el teatro para bebés (van de Water, 2017). Su evolución y difusión han sido impulsadas por redes y organizaciones como ASSITEJ, *Small Size*, la *Red Internacional de Investigación sobre Teatro para la Infancia y la Juventud* (ITYARN, por sus siglas en inglés) y el *Glitterbird Project* (Fletcher-Watson, 2016; Ojalvo & Viro, 2019).

⁹ La expresión original usada por el autor es de “Il nidi e il teatro”. (Traducción nuestra). Nota de la traducción: las autoras se refieren al término en portugués “A Creche e o Teatro”.

El Proyecto *Glitterbird* comenzó en 2003 bajo el liderazgo de la Universidad de Oslo (Noruega) e involucró a seis países —Noruega, Finlandia, Dinamarca, Francia, Hungría e Italia— en encuentros destinados a compartir experiencias entre artistas interesados en crear teatro para la primera infancia (van de Water, 2012). El proyecto fue financiado durante tres años por el programa europeo *Culture 2000* y se inspiró en una iniciativa previa sobre arte y niñez temprana iniciada en 1997 por el especialista noruego Ivar Selmer-Olson (van de Water, 2012).

En el año 2006, coincidiendo con la fundación de ITYARN, se lanzó en Noruega el Festival SAND, Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes, que incluyó en su programación diversos espectáculos para niños de 0 a 6 años (van de Water, 2017).

La Asociación Artística Internacional *Small Size* fue fundada en 2007 con el propósito de difundir las artes escénicas para bebés y niños de 0 a 6 años. Desde 2013 forma parte de ASSITEJ. Entre sus impulsores se encuentran *La Baracca* (Italia), *Théâtre de la Guimbarde* (Bélgica), *el Teatro para la Infancia y la Juventud de Ljubljana*¹⁰ y la asociación española Acción Educativa (Ojalvo & Viro, 2019).

Con los años, otras compañías y organizaciones artístico-educativas de distintos países se incorporaron a la red, que hoy cuenta con 98 miembros en 37 países de cinco continentes (Small Size Network). Esta red ha promovido festivales, talleres, debates y materiales audiovisuales que contribuyen a un movimiento cultural centrado en el derecho de la niñez a la cultura y al arte (Mestälampi, 2017).

Otro hito importante fue la realización del Primer Foro Internacional *Theatre for the Very Young*, celebrado en mayo de 2009 en Bolonia, dentro del festival *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro*. Organizado por *La Baracca* en colaboración con ASSITEJ Internacional e ITYARN, el foro reunió a investigadores y artistas en conferencias, mesas redondas y presentaciones (van de Water, 2012). Según Ojalvo y Viro (2019), en este foro se establecieron muchos de los fundamentos teóricos que hoy sustentan la creación teatral para niños de 0 a 3 años.

Características del teatro para y con bebés: formatos dramatúrgicos

El teatro para bebés es un campo relativamente nuevo y emergente, cimentado en distintas áreas del conocimiento y caracterizado por su práctica transdisciplinaria. Estas experiencias escénicas pueden adoptar múltiples formas, desde espectáculos de teatro más tradicionales hasta propuestas posdramáticas o performativas. En este apartado se abordan algunas de sus principales características, con especial atención a los formatos de espectáculo, los recursos escénicos y artísticos más utilizados y las particularidades del trabajo del actor o performer.

¹⁰ Traducción nuestra. El nombre original de la Compañía de Teatro es “Gledališče za otroke in mlade Ljubljana, GOML”. Nota de la traducción: las autoras se refieren al término en portugués *Organização eslovena Teatro para a Infância e Juventude*.

Formatos dramatúrgicos

La creación escénica dirigida a bebés y niños pequeños se sustenta en una práctica interdisciplinaria. No existe un único modelo para hacer teatro destinado a este público, pues —como señala Frabetti (2011, p. 46)— los niños pequeños pueden disfrutar de una gran diversidad de formatos: “espectáculos de danza y teatro de sombras, narraciones surrealistas o apasionadas, cuentos con pocas palabras, historias divertidas o románticas, con imágenes abstractas o con juguetes.”

Según Mestälampi (2017), los espectáculos dirigidos a bebés de entre 3 y 18 meses integran poesía, momentos interactivos, burbujas de jabón, pañuelos que vuelan por el aire, música y contacto físico. Sin embargo, la autora argumenta que también son adecuados los espectáculos con palabras, como las narraciones tradicionales.

Webb (2012), director de la compañía *Oily Cart*, explica que sus obras combinan distintos lenguajes teatrales —diseño visual fuerte, marionetas, música en vivo— y suelen partir de situaciones familiares para los niños (por ejemplo, un picnic o un paseo en autobús), que luego se transforman en desarrollos inesperados y poéticos.

En cuanto a los formatos dramatúrgicos de los espectáculos destinados a bebés y niños pequeños, se pueden distinguir que uno de los formatos mantiene la llamada “cuarta pared”, impidiendo la entrada de los bebés en el espacio escénico y promoviendo una experiencia de observación sin participación directa. Un ejemplo es *Dúdu*, espectáculo que adopta una estructura dramática clásica con historia, conflicto, acciones y personajes, donde los acompañantes deben evitar que los niños invadan el espacio escénico (Madonni, 2017). La autora señala que optó por trabajar con la noción de “cuarta pared” para que el bebé-espectador aprenda a reconocer ese lugar de ficción como “espacio teatral” y no simplemente como espacio de juego

Otro ejemplo, descrito por, que sigue igualmente una estructura con inicio, desarrollo y cierre es el desarrollado por el creador Rodríguez (2017). En este formato, los bebés no pueden desplazarse libremente ni tocar los objetos escénicos; el propósito es que, desde edades tempranas, comprendan las convenciones teatrales.

Otra posibilidad consiste en permitir que los bebés y los niños pequeños observen, interactúen o incluso cocreen durante la representación mediante una participación libre y activa. Hovik (2019a) destaca, a este respecto, la performance *Sparrow*, que alternaba escenas contemplativas —por ejemplo, una coreografía de danza— con otras donde los actores improvisaban y jugaban con los niños. Y es en este contexto que apelamos a la estética postdramática y/o performativa para configurar las posibilidades del teatro para y con bebés.

En algunas de estas experiencias, puede no haber texto, trama, personajes definidos, inicio o final (Fletcher-Watson, 2016). En tales casos, la palabra se limita a la introducción o al prólogo del espectáculo. Al prescindir del texto verbal, el teatro para y con bebés recurre a múltiples lenguajes artísticos —danza, música, artes visuales, teatro— (Hovik, 2019b). La estructura no siempre sigue una secuencia lineal, sino que puede estar compuesta por microsecuencias (Fletcher-Watson, 2016; Hovik, 2019b), unidas por vínculos semánticos, emocionales o rítmicos (Young & Powers, 2008).

Aunque el teatro para bebés existe desde hace más de tres décadas, Fletcher-Watson et al. (2014) señalan que sigue rodeado de controversias vinculadas a la supuesta vulnerabilidad de los niños menores de tres años. Algunos críticos cuestionan que estas experiencias sean realmente teatro. Sin embargo, aunque sucedan en espacios teatrales, sean creadas por artistas escénicos y sean reconocidas culturalmente como teatro por la crítica, estas formas suelen desarrollarse sin elementos dramáticos convencionales como texto, trama o personajes, y adoptan con frecuencia la forma de juego. Aun así, pueden legitimarse dentro de una estética posdramática, como argumentan los mismos autores.

En el teatro posdramático, las fronteras entre géneros se diluyen: se combinan teatro hablado, teatro musical, danza y pantomima. Se trata de un nuevo “paisaje teatral” (Lehmann, 2017, p. 35), en la que convergen profesionales de campos diversos —danza, música, arquitectura, performance—. Los espectáculos no siguen una progresión de ideas o temas, sino que presentan episodios simultáneos (Barnett, 2008).

Desde esta perspectiva, el teatro para y con bebés puede considerarse parte de las tendencias actuales de performance inmersiva o participativa (Fletcher-Watson, 2018). La representación prescinde de la estructura aristotélica de principio, medio y fin, y se organiza como una secuencia de cuadros (Cohen, 2002). La ruptura con la representación y la aproximación a la vida cotidiana se produce mediante lo imprevisto, de modo que el espectador difícilmente puede anticipar lo que ocurrirá después (Cohen, 2002). En el espacio escénico, no existe una separación clara entre escenario y platea: el público y los intérpretes comparten el mismo territorio. La performance valora la acción por encima de la representación (Oliveira, 2017) e invita al espectador a integrarse en la acción. El evento se desarrolla como un happening, una experiencia efímera e irrepetible.

Las producciones contemporáneas de teatro para bebés y niños menores de tres años suelen adoptar, además, formatos de instalación o performance. En estas experiencias, los espectáculos pueden ser totalmente interactivos e improvisados, dependiendo su desarrollo de las reacciones y acciones de los niños, realizándose así con ellos y no solo para ellos.

En algunas instalaciones que utilizan elementos teatrales —luz, sombra, sonido—, el objetivo es permitir la participación espontánea o el juego individualizado de los niños (Young & Powers, 2008; Young, 2008). También existen instalaciones performativas interactivas que exploran la libertad y espontaneidad entre público, artistas, objetos y espacio escénico (Patel et al., 2018). Al brindar a los bebés la posibilidad de jugar libremente, los creadores teatrales les ayudan a construir pequeños dramas o micronarrativas. En esos momentos, los niños se convierten en actores, y los actores, en espectadores de los bebés (Fletcher-Watson, 2016).

En suma, los formatos dramatúrgicos en el teatro para y con bebés abarcan un amplio espectro que va desde el teatro narrativo tradicional, con texto y personajes, hasta las instalaciones más vanguardistas que prescinden de performers y guion. En todas estas formas, la espontaneidad del juego y la ausencia de estructuras dramáticas convencionales (texto, trama, personajes) se consolidan como rasgos característicos del teatro contemporáneo para la primera infancia.

Recursos escénicos y artísticos

Las condiciones y características del espacio escénico pueden influir directamente en la expresión natural de las emociones de los bebés y de los niños pequeños. Los ambientes mágicos, los elementos sorpresa, los contrastes, las imágenes, las formas, las sombras, los colores, las texturas, los movimientos, los objetos y las actividades conocidas por los niños constituyen herramientas que despiertan su interés frente a lo que ocurre en el escenario. Estos elementos generan una sensación de seguridad y familiaridad, contribuyendo así al éxito de la experiencia teatral (Aristizabal et al., 2013; Loon, 2012; López & Vega, 2017; Novák, 2013; Ribeiro-Cunha, 2022; Zuazagoitia et al., 2014).

En algunas experiencias teatrales, los objetos escénicos se utilizan como medio de invitación a la participación (Ribeiro-Cunha, 2022) o, según Álvarez-Uría et al. (2015), como estímulo para el público. El diseño del espectáculo, de acuerdo con Loon (2012), debe ser atractivo y ofrecer una paleta variada de colores y materiales que permita múltiples oportunidades de exploración sensorial.

Novák (2013) advierte que la oscuridad total, el uso de máscaras o los efectos repentinos de luz pueden provocar miedo en los niños muy pequeños, por lo que conviene evitarlos.

La música es uno de los recursos más frecuentes en este tipo de teatro: puede presentarse como música ambiental, voz cantada o interpretación en vivo. Rodríguez (2017) recomienda que los actores no utilicen micrófono y que el volumen musical sea moderado.

Así, música, luz, sonido, color y objetos cinético-dramáticos favorecen la exploración sensorial y se convierten en elementos recurrentes en las experiencias dirigidas a la primera infancia. Coincidimos con Ojalvo y Viro (2019) en que, en el teatro para bebés, se produce una redefinición del lenguaje teatral que permite múltiples lecturas simbólicas: cada bebé interpreta los signos de acuerdo con su propio marco de experiencia, y todas esas lecturas son válidas.

Competencias del actor / performer

El teatro para bebés, que con frecuencia se aproxima a la danza, la performance y las artes circenses, exige del intérprete un trabajo altamente especializado para relacionarse con un público tan singular como los bebés y niños pequeños.

El actor como jugador / performer

Dado el carácter lúdico de muchos espectáculos, el actor puede considerarse un jugador. En este contexto pueden no existir personajes en el sentido tradicional (Ojalvo & Viro, 2019; Hovik, 2019b); el actor interpreta sin representar una figura dramática, involucrándose en el juego. Desde esta perspectiva, el actor puede ser considerado un

jugador [*player*], ya que la actividad básica del teatro infantil es el juego [*play*] (Taube, 2009). El jugador, al entrar en el escenario, entra en el juego. Al ingresar en el espacio escénico, el actor-jugador entra en el juego, con dos posibilidades: o no interpreta ningún personaje, o crea una figura no dramática, basada en la acción y en la invitación a la participación.

Como señala Taube (2009, p.20) Estas figuras suelen tener rasgos clownescos, aunque no encajan en el estereotipo del payaso (Taube, 2009, p. 20). Se trata de un juego inacabado que requiere la mirada del otro para completarse: “hay un doble en un ser único y una plenitud a través de la mirada ajena” (Souza, 2022, p. 7). En este tipo de juego, el contacto visual, el tacto y la proximidad son esenciales para la interacción entre los actores y los niños pequeños durante las representaciones.

El lenguaje no verbal

En el teatro para bebés predomina la comunicación no verbal sobre la verbal. El movimiento corporal, la cercanía, el contacto visual y físico constituyen los pilares del lenguaje empleado por los intérpretes.

El estudio de Aristizabal et al. (2013) demuestra que este teatro se caracteriza fundamentalmente por el lenguaje no verbal, privilegiando la proximidad y el contacto visual entre artistas y bebés. Por ello es fundamental una comunicación individualizada, en la que los actores se dirijan a cada niño de forma auténtica y sincera (Zuazagoitia et al., 2014).

La expresión facial de los intérpretes —especialmente la mirada— es un medio clave para mantener el vínculo con los niños muy pequeños. Zurawski (2018, p. 264) subraya que “la mirada es reconocida como uno de los elementos fundamentales del teatro para bebés y se elige conscientemente como componente central del juego que se establece con los niños muy pequeños”. Mediante el contacto visual, el actor puede captar la atención, identificar a quien llora o detectar incomodidades (Drury & Fletcher-Watson, 2016; Rodríguez, 2017; Zuazagoitia et al., 2014). Young (2004) también enfatiza la necesidad de mostrar expresiones simples y directas.

Del mismo modo, el gesto y el movimiento corporal son esenciales (Zurawski, 2018). Morris (2018) resalta las expresiones silenciosas como forma de comunicación con el público. Para Aristizabal et al. (2013), la combinación de gestos, expresiones faciales, movimiento y relación con los objetos —junto con la música y las imágenes familiares para los niños— constituye la clave comunicativa del teatro para bebés.

Dado que la "cuarta" pared que separa al público del escenario suele romperse en el teatro para bebés, la proximidad se produce no solo mediante el contacto visual, sino también mediante el tacto. Los actores se acercan, tocan a los niños, se dejan tocar y les ofrecen objetos para explorar (Ojalvo & Viro, 2019; Ribeiro-Cunha, 2022).

El contacto visual y táctil genera lo que Taube (2009) denomina percepción recíproca, relación en la que ninguna de las partes es dominante. El contacto físico tiene, además, una dimensión comunicativa: la forma en que los actores tocan a los niños —y la manera en que estos responden— transmite información mutua (Ribeiro-Cunha, 2022; Taube, 2009).

En el estudio de Ribeiro-Cunha (2022), que documenta la creación de un espectáculo para y con bebés, se destaca la importancia de esta comunicación no verbal: el intercambio de miradas, gestos y objetos permitía que actores y bebés se leyeran e interpretaran mutuamente, comunicando intenciones durante toda la representación.

Presencia y escucha

Para que la comunicación sea adecuada, los intérpretes deben desarrollar una profunda capacidad de presencia y escucha.

Frabetti (2009, 2011) subraya que el actor debe hallar un equilibrio entre contar y escuchar, priorizando lo segundo. Esta capacidad de escucha se ejerce a través de los sentidos, atendiendo “a lo no dicho, a lo invisible, a lo evocado” (Frabetti, 2011, p. 40). La técnica de la respiración es señalada por Rodríguez (2017) como una herramienta útil para cultivar la escucha, ya que permite controlar la energía y sintonizar con el público.

La escucha también posibilita valorar lo que los niños tienen que decir a través de sus lenguajes corporales (Patel et al., 2018; Ribeiro-Cunha, 2022). Permite leer “las señales del bebé para respetar su experiencia, despertar su atención y reconocer sus niveles de implicación” (Rodrigues et al., 2018, p. 279), así como identificar gustos, temores o reacciones (Álvarez-Uría et al., 2015). Según Cabral (2017, p. 17), se establece una comunicación sensible y recíproca entre actores y niños que ocurre en el “aquí y ahora”.

Hovik (2019b) resalta que, en el *teatro para bebés*, el estado de presencia es fundamental: implica improvisar, ser flexible y ajustarse a las necesidades del público (véase también Ribeiro-Cunha, 2022). Esa presencia puede significar jugar al “como si” o simplemente estar físicamente cerca.

El estado de *presencia* permite a los actores *leer* las señales de los bebés y responder a ellas en un proceso continuo de improvisación, adaptando la acción a las necesidades del momento (Ribeiro-Cunha, 2022; Rodrigues et al., 2018) sin perder calidad artística (Young, 2004). También les permite mantener el ritmo y una dinámica adecuada, tanto en función de la participación infantil como del acompañamiento adulto (Ribeiro-Cunha, 2022; Young, 2004).

La investigación de Ribeiro-Cunha (2022) identifica la escucha y la presencia activa como elementos clave de la comunicación con los bebés: los intérpretes, al activar todos los sentidos, leen e interpretan el entorno, actuando e improvisando según lo que sucede. Este es un trabajo que, según Patel et al. (2018), puede ser un desafío para los actores, debido a la necesidad de tener una actitud sensible y receptiva hacia los niños, incluso con el riesgo de no siempre poder capturar todas sus reacciones.

La voz

Aunque el cuerpo y el gesto son los principales canales de comunicación, la voz también cumple un papel relevante, tanto en su forma hablada como cantada.

En el *teatro para bebés*, el uso de la palabra es menos frecuente, pero no se descuida. Rodríguez (2017) cita el espectáculo *ITO* como ejemplo de obra donde la palabra mantiene su importancia a pesar de estar destinada a bebés.

La forma de hablar debe ser natural, con una entonación diferente para cada sílaba, hablando despacio y con claridad (Zuazagoitia et al., 2014). Por lo tanto, se debe utilizar un lenguaje sencillo y fácil de entender, vinculado a la acción y apropiado para el desarrollo cognitivo de los niños (Aristizábal et al., 2013).

Los distintos lenguajes artísticos convocados en el *teatro para bebés* —incluida la voz— se aproximan a los modos de comunicación innatos del bebé, estudiados por la psicología del desarrollo.

Según Hovik (2019a), el ser humano usa de forma natural gestos, sonidos y movimientos como medios expresivos, los mismos que constituyen la base de las artes (música, teatro, danza, canto). El concepto de *sintonía afectiva* [affective attunement, en el original] de Stern (1998 apud Hovik, 2019a) describe la comunicación intersubjetiva entre bebés y cuidadores: un diálogo creativo y musical más que una simple imitación. Por su parte, Malloch y Trevarthen (2009, 2018) denominan *musicalidad comunicativa* a la capacidad innata del bebé de crear significados con otros mediante narrativas gestuales y rítmicas, una competencia humana básica que comparte patrones con la improvisación musical.

Hovik (2019a) emplea ambos conceptos para sostener la idea de interdisciplinariedad comunicativa: la voz y los gestos de los actores se enlazan con las formas de comunicación naturales del bebé.

Del mismo modo, Dillon (2017) observa que los adultos utilizan intuitivamente esos canales al interactuar con los niños, pero los artistas los resignifican en las producciones teatrales.

A través de la comunicación por medio de la voz, los intérpretes establecen una relación que recuerda a la diada madre/padre-bebé, como señala Cabral (2016). La autora explica que la experiencia interactiva entre bebés y espectáculo se asemeja a los primeros juegos sonoro-emocionales de esa relación, aunque en este caso se trata de una experiencia estética y afectiva que ocurre en un espacio-tiempo determinado.

Consideraciones finales

El *teatro para bebés*, desde su surgimiento a finales del siglo XX, ha experimentado una evolución considerable a nivel internacional. En el contexto portugués, aún en proceso de definición teórica y práctica, constituye un campo nuevo y

emergente que se inscribe dentro de la categoría más amplia de teatro para la *infancia y la juventud*.

En las últimas décadas, el *teatro para bebés* ha experimentado cambios, con el surgimiento de nuevas compañías que abren puertas a nuevos e importantes territorios en el ámbito de la representación para infancias. El *teatro para bebés*, con su oferta de espectáculos dirigidos a niños menores de tres años, es un claro ejemplo de ello.

Este artículo ha puesto de manifiesto la dificultad de establecer una definición única del teatro dirigido a niños pequeños, dada la diversidad de enfoques y terminologías adoptadas internacionalmente.

El *teatro para bebés* se fundamenta en múltiples disciplinas y se caracteriza por su práctica interdisciplinaria. Los espectáculos pueden adoptar formas más tradicionales —con elementos del teatro dramático como texto, trama y personajes— o propuestas más vanguardistas, que prescinden de esos elementos, abriendo la posibilidad de un teatro no solo para, sino también con los bebés. Los recursos más utilizados en el teatro contemporáneo para bebés son la música, la luz, los sonidos, los colores y los objetos escénicos, que fomentan la exploración sensorial.

En cuanto al trabajo del actor o performer, se subraya la importancia de la comunicación no verbal, que transmite intenciones y promueve la interacción mediante el cuerpo, las expresiones faciales, la proximidad y el contacto visual y físico entre actores y bebés. El actor-performer juega, improvisa y se comunica desde la escucha y la presencia, interpretando lo que su público puede estar sintiendo. Asimismo, utiliza la voz hablada o cantada como vehículo de comunicación con los bebés y niños pequeños.

Un espectáculo de teatro para y con bebés puede ser el resultado de un proceso interdisciplinario que involucra no solo a artistas y directores, sino también a investigadores, educadores de infancia e incluso a los propios bebés. En este sentido, es esencial escuchar las voces de todos los participantes y observar las reacciones de los niños durante el proceso creativo, de modo que las ideas puedan modificarse según el feedback del público objetivo. La creación de espectáculos para bebés puede desarrollarse de manera experimental —observando qué funciona y qué no— o en colaboración con diversos profesionales. En cualquier caso, se trata de un proceso que pone en valor la participación activa de los niños, escuchándolos y respetando sus formas de expresión y comunicación.

De este modo, en el *teatro para y con bebés*, el niño deja de ser un espectador pasivo frente a un mundo ficticio, para convertirse en un participante activo, con una implicación física y emocional más cercana. El *teatro para y con bebés* es, por tanto, una forma de arte cada vez más participativa, tanto en términos de producción como de recepción.

Referencias

ÁLVAREZ-URIA, Amaia; TRESSERA, Alaitz; ZELAIETA, María Teresa; VISCARRA, María Teresa. Juego, teatro y educación infantil. La obra teatral “Kubik” y su valor pedagógico-artístico. *Enseñanza & Teaching*, v. 33, n. 1, p. 143–161, 2015. DOI: <https://doi.org/10.14201/et2015331143161>

ARISTIZABAL LLORENTE, Pilar; LEONET, Gema Lasarte; ORTIZ DE BARRÓN, Igor Camino; ZUAZAGOITIA REY-BALTAR, Ana. Las claves de la comunicación en el teatro para bebés. *Aula Abierta*, v. 41, n. 3, p. 91–100, 2013. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4401273>

BARBOSA, Maria; FOCHI, Paulo. O teatro e os bebês: trajetórias possíveis para uma pedagogia com crianças pequenas. *Espaços da Escola*, UNIJUÍ, año 21, n. 69, p. 29–38, 2011. <https://www.researchgate.net/publication/319653207>

BARNETT, David. When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, v. 24, n. 1, p. 14–23, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X0800002X>

CABRAL, Fernanda. *Teatro para Bebês: processos criativos, dramaturgia e escuta*. Tesis (Maestría en Artes Escénicas), Universidade de Brasília, 2016. http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_87e90b485c41487a9377a02070b87eb3

CABRAL, Fernanda. El teatro para bebés: un encuentro genealógico. *Boletín Iberoamericano de Teatro*, n. 12, p. 137–146, 2017. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12>

CALDAS, José. Por un teatro popular a partir de la infancia. En: José Caldas et al. (eds.) *José Caldas, 40 años de teatro*. Porto: Quinta Parede, 2011, p. 2–3. https://aslaranxasmaislaranxasdetodasaslaranxas.files.wordpress.com/2014/09/jose_caldas_40_anos_teatro.pdf

CASTILLO, José. *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Playor, 1979.

CERVERA, Juan. *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Madrid: Cincel, 1991.
— *Historia crítica del teatro infantil español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como lenguaje: creación de un tiempo-espacio de experimentación*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN_Renato_-_Performance_como_linguagem.pdf

COSTA, Isabel. *O desejo do teatro. O instinto do jogo teatral como dado antropológico*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DILLON, Guillermo. Reflexiones sobre el teatro para bebés desde la psicología del desarrollo. *Boletín Iberoamericano de Teatro*, n. 12, p. 65–74, 2017.
<https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12>

DRURY, Rachel; FLETCHER-WATSON, Ben. The infant audience: The impact and implications of child development research on performing arts practice for the very young. *Journal of Early Childhood Research*, v. 15, n. 3, p. 292–304, 2016.
DOI: <https://doi.org/10.1177/1476718X15614041>

FLETCHER-WATSON, Ben. “*More like a poem than a play*”: *Towards a dramaturgy of performing arts for Early Years*. Tesis doctoral, Royal Conservatoire of Scotland & University of St Andrews, 2016.
<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/8974>

FLETCHER-WATSON, Ben. Toward a grounded dramaturgy, part 2: Equality and artistic integrity in Theatre for Early Years. *Youth Theatre Journal*, v. 32, n. 1, p. 3–15, 2018.
DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2017.1402839>

FOCHI, Paulo. Teatro desde bebés: contribuciones para pensar el teatro, el arte y la educación. *Móin-Móin*, v. 2, n. 18, p. 65–81, 2017.
DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702182017065>

FRABETTI, Roberto. Does Theatre for Children Exist? An Unlikely Model. En: Wolfgang Schneider (ed.), *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*. Berlín: Peter Lang, 2009.

— A arte na formação de professores de crianças de todas as idades: o teatro é um conto vivo. *Pro-Posições*, v. 22, n. 2, p. 39–50, 2011.
<https://www.scielo.br/j/pp/a/vbp3TjSfx79c8YnNcD3ZkFn/?lang=pt&format=pdf>

— Stubborn Little Thumblings. Thirty Years of Theatre in the Crèches. Bolonia: Pendragon/La Baracca-Testoni Ragazzi, 2016 (p. 5 – 11).

FRAGATEIRO, Carlos. *Teatro para crianças (ou um projecto global)*. Coimbra: Centelha, 1983.

HOVIK, Lise. Becoming small: Concepts and methods of interdisciplinary practice in theatre for early years. *Youth Theatre Journal*, v. 33, n. 1, p. 37–51, 2019a.
DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580647>

HOVIK, Lise. What kind of art? Notes on conventions in a new artistic field. *Drama – Nordisk Dramapedagogisk Tidsskrift*, v. 2, n. 1, p. 6–9, 2019b.
DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.2535-4310-2019-01-03>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

LOON, Claire. The Art of the Cart: Designing Oily Shows. En: Mark Brown (ed.), *Oily Cart: All Sorts of Theatre for All Sorts of Kids*. Londres: UCL Institute of Education Press, 2012, p. 27–32.

LÓPEZ, Marianela; VEGA, Alida Estela. Palabras, sonidos e imágenes... *Boletín Iberoamericano de Teatro*, n. 12, p. 147–157, 2017.

<https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12>

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. Musicality: Communicating the vitality and interests of life. En: *Communicative Musicality*. Oxford University Press, 2009.

— The Human Nature of Music. *Frontiers in Psychology*, n. 9, 2018. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01680>

MESTÄLAMPI, Marianna. ¿Por qué trabajo para los más pequeños? *Boletín Iberoamericano de Teatro*, n. 12, p. 245–251, 2017.

<https://www.assitej.net/gl/publicaciones-2/sin-categoria/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

MORRIS, Lali. uoo, mee, weee! A celebration of individuality. En: Belloli, J.; Dalla Rosa, A.; Sachetti, A. (eds.) *Wide Eyes. Celebrating Curiosity through Vision and Practice*. Bolonia: Pendragon, 2018.

NOVÁK, János. A moment of eternity. In: Jo Belloli, Lali Morris, Siobhan Phinney (Eds.). *Small size Annual Book 3*. Bolonha: Pendragon, 2013, p. 54-57.

OJALVO, Eva Llergo; VIRO, Ignacio Ceballos. El teatro para la primerísima infancia en España. *AILIJ –Anuario de Investigación En Literatura Infantil y Juvenil*, n. 17, p. 83–100, 2019. Acesso em: 5 fev. 2023. DOI: <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1426>

OLIVEIRA, Cristiane. Do Teatro à Performance –um lugar de Colapso. *Revista Landa*, v. 6, n. 1, p. 22–40, 2017. Acesso em: 2 dez. 2022.

<https://revistalanda.ufsc.br/vol-6-n1-2017/>

PATEL, Roma; SCHNÄDELBACH, Holger; KOLEVA, Borianna. Come and Play: Interactive Theatre for Early Years. In: *Proceedings of the Twelfth International Conference on Tangible, Embedded and Embodied Interactions*, Estocolmo, 2018, p. 376-385. DOI: <https://doi.org/10.1145/3173225.3173251>

RIBEIRO-CUNHA, Carla. *Teatro para e com bebés na creche: diálogos artístico-pedagógicos na criação e na recepção da performance teatral participativa “Eu brinco”*. 2022. Tese (Doutoramento em Estudos da Criança, Especialidade em Educação Artística) –Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2022.

RODRIGUES, Helena, RODRIGUES, Paulo Ferreira; RODRIGUES, Paulo Maria. *Ecoss de GermInArte: TransFormação Artística para o Desenvolvimento Social e Humano a partir da Infância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

RODRÍGUEZ, Carla. Experiência ITO Teatro para bebês. *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 2, p. 75–88, 2017. Acesso em: 2 fev. 2023. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

SCHNEIDER, Wolfgang. TYA as cultural policy. *Youth Theatre Journal*, v. 27, n. 2, p. 96–99, 2013. Acesso em: 6 set. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2013.837686>

SMALL SIZE NETWORK. Meet some of our members. SMALL SIZE brochure, 21-22. Acesso em: 27 jul. 2023. <https://www.smallsizenetwork.org/members>

SOUZA, Adriana Teles de. A atuação de artistas professoras e artistas professores na (re)invenção do ato estético. *Urdimento—Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022. Acesso em: 28 jun. 2023. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/21567/14195/84764>

TAUBE, Gerd. Aesthetic peculiarities of the “Theatre for Early Years”. In: Wolfgang Schneider (Ed.), *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*. Berlim: Peter Lang GmbH, 2009, p. 15-24.

TEJERINA Lobo, I. *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, 1994.

VAN DE WATER, Manon. *Theatre, Youth, and Culture: A Critical and Historical Exploration*, London: Plagrove Macmillan, 2012.

VAN DE WATER, Manon. Teatro para jóvenes en el siglo XXI: ¿Qué es? ¿Cómo es? ¿Para quién es? La meta-pregunta. *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 12, p. 25–34, 2017. Acesso em: 21 mai. 2023 <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

WEBB, Tim. Impossible audiences: The Oily Cart’s theatre for infants, people with complex learning disabilities and other young audiences who are primarily non-verbal. In: Tom Maguire; Karian Schuitema (Eds.), *Theatre for young audiences. A critical handbook*, London: UCL Institute of Education Press, 2012, p. 93-103.

YOUNG, Susan. ‘It’s a bit like flying’: developing participatory theatre with the under-twos: a case study of Oily Cart. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, v. 9, n.1, p. 13-28, 2004. Acesso em: 8 jan. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/1356978042000185885>

YOUNG, Susan. Sticky Fingers & Toes: Final Report on Somerset Thrive! Project. University of Exeter, 2008. Acesso em: 08 Jan. 2023. <https://takeart.org/index.php/actions/supercoolTools/downloadFile?id=5725>

YOUNG, Susan; POWERS, Niki. *See theatre: Play theatre. Starcatchers final report*. Edinburgh: North Edinburgh Arts Centre, 2008.

ZUAZAGOITIA, Ana; VISCARRA, Maria Teresa; ARISTIZABAL, Pilar; BUSTILLO, Jon; TRESSERRAS, Alaitz. Acompañando las emociones de la pequeña infancia (0-3 años) mediante el teatro. *Ágora*, v. 16, n. 1, p. 1–17, 2014. Acesso em: 4 dez. 2022 https://www.researchgate.net/publication/282649612_Acompanando_las_emociones_de_la_pequena_infancia_0-3_anos_mediante_el_teatro

ZURAWSKI, Maria Paula. *Tramas e dramas no Teatro para Bebês: entre significações e sentidos*. 2018. Tese (Doutoramento em Educação) -Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.