

Teatro para/com bebês e corporeidade em jogos performáticos na peça *Linhas*

Theater for/with babies and corporeity in performance games in the play *Linhas*

Teatro para/con bebés y corporeidad en juegos escénicos en la obra *Linhas*

Elenira Peixoto Silva¹



<https://orcid.org/0009-0003-3265-3655>

Patrícia Dias Prado²



<https://orcid.org/0000-0002-8790-1594>

Resumo: Este artigo apresenta análises de pesquisa de mestrado em Educação sobre as relações intercorpóreas entre bebês, crianças pequenas, artistas e materialidades cênicas, focando nas experiências da Cia Zin, de São Paulo, na peça *Linhas*. De inspiração fenomenológica, a partir dos Estudos da infância na interface com o Teatro, a investigação questiona como o mesmo pode ser feito para e com bebês, reconhecendo-os/as como cocriadores/as que desafiam as concepções tradicionais de Teatro, observando suas formas de linguagens e corporeidades em jogos performáticos, criando distintas experiências públicas e compartilhadas que transformam o significado do papel de espectador e promovem compreensões ampliadas de Arte, Educação e infância.

Palavras-chave: Teatro para/com bebês. Jogo performático. Educação e Arte.

Abstract: This article presents an analysis of my master's research in Education on the interbody relationships between babies, young children, artists and scenic material, focusing on the experiences of Cia Zin, from São Paulo, in the play *Linhas*. Inspired by phenomenology and based on childhood studies at the interface with theater, the research questions how it can be done for and with babies, recognizing them as co-creators who challenge traditional conceptions of theater, observing their forms of language and corporeity in performance games, creating different public and shared experiences that transform the meaning of the role of spectator and promote broader understandings of Art, Education and childhood.

Keywords: Theater for/with babies. Performative play. Education and Art.

Resumen: Este artículo presenta análisis de una maestría en Educación sobre las relaciones intercorporales entre bebés, niños pequeños, artistas y materialidades escénicas, centrándose en las experiencias de la Cia Zin, de São Paulo, en la obra *Linhas*. Inspirada en la fenomenología y basada en los estudios de la infancia en interfaz

¹ Especialista em Linguagens da Arte, CEUMA-USP. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP). E-mail: elenirapeixoto@usp.br.

² Pós-Doutora em Artes Cênicas (ECA-USP). Professora da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP). E-mail: patprado@usp.br.

con el teatro, la investigación cuestiona cómo éste puede ser hecho para y con los bebés, reconociéndolos como co-creadores que desafían las concepciones tradicionales del teatro, observando sus formas de lenguaje y corporeidad en los juegos escénicos, creando públicos diferentes y experiencias compartidas que transforman el significado del papel de espectador y promueven comprensiones más amplias del Arte, la Educación y la infancia.

Palabras-clave: Teatro para/con bebés. Juego performativo. Educación y Arte.

Introdução

No aeroporto o menino perguntou:
- E se o avião tropicar num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu
o menino perguntou de novo:
- E se o avião tropicar num passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos são as maiores
virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais
carregados de poesia do que o bom senso?
ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente
aprende com as crianças
E ficou sendo (Barros, 1999, s/p).

O que aprendemos com bebês e crianças pequenas no teatro? Este artigo parte de pesquisa de mestrado em andamento, do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e do Grupo de Pesquisa CORPINFÂNCIAS³, que tem como foco as relações de bebês e crianças pequenas (de 0 a 6 anos) com trabalhos cênicos voltados para esta faixa etária, a partir da experiência da Cia Zin⁴, de São Paulo, tendo como recorte uma de suas peças para bebês, *Linhas*⁵. Esta Cia, desde 2009, dedica-se a investigações sobre as linguagens das artes da cena para a primeira infância e através dela a referida pesquisa tem buscado, dentre outras questões, conhecer e problematizar as relações intercorpóreas e as corporeidades entre bebês e crianças pequenas, artistas e as materialidades da cena.

O presente artigo tem como objetivo lançar um olhar para o teatro para bebês, em especial para a relação destes/as espectadores/as com a peça *Linhas* da Cia Zin, percebendo-a como uma oportunidade de refletir sobre educação e arte contemporânea. Bebês e crianças pequenas provocam-

³ Grupo de Pesquisa e Primeira Infância: linguagens e culturas infantis (CNPq), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Patrícia Prado (FEUSP). Disponível em: <https://pesquisaeprimeirainfancialinguagemeculturasinfantis.wordpress.com/>. Acesso em: 15 mar. 2025.

⁴ Disponível em: <https://ciazin.wordpress.com/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

⁵ Link para assistir o teaser de *Linhas*: <https://www.youtube.com/watch?v=i0GswqVhHtA>. Acesso em: 13 jul. 2024.

nos a pensar em um teatro outro que é feito no tensionamento daquilo que se faz no teatro contemporâneo, quanto linguagem e estética, e as relações que estabelecemos com eles/as.

Aqui partimos das seguintes questões: qual teatro fazemos para/com bebês e crianças pequenas? As relações estabelecidas podem ser consideradas performatividades? Como este teatro convoca outras relações com os/as espectadores/as?

Focando nosso olhar nas relações construídas entre cena e recepção, este teatro concebido para a primeira infância faz dançar os sentidos tradicionais de teatro.

A tentativa será de traçar uma relação com os/as espectadores/as da primeira infância e lançar um olhar sobre sua recepção. Quais são as formas com que bebês e crianças pequenas provocam-nos a adentrar no fazer/pensar teatro? Bebês radicalizam a experiência como espectadores/as, ampliando nossa percepção e despertando-nos para a noção de que ser espectador/a é mergulhar de corpo inteiro na experiência do teatro (Prado; Oliveira, 2021) como coconstrutores/as da cena.

As pesquisas sobre teatro para bebês são recentes no Brasil, assim como as criações cênicas para a primeira infância. Ao longo da primeira década dos anos 2000 começam a surgir as primeiras pesquisas acadêmicas sobre “teatro para bebês” no país (Pereira, 2014; Cabral, 2016; Silva, 2017; Moura, 2019; Zurawski, 2018, Coelho, 2023). É relevante notar que os primeiros trabalhos artísticos nacionais também datam aproximadamente desta época, o que provavelmente demonstra uma conjuntura que possibilitou as primeiras criações artísticas aliadas às primeiras pesquisas sobre o tema.

O espanto e a defesa de programações culturais voltadas para esta faixa etária parecem mobilizar algumas das pesquisas, assim como o desejo de refletir sobre trabalhos artísticos expoentes. Nota-se, portanto, que este é um campo em construção, sendo importante ampliar e aprofundar as pesquisas nesta área.

Na busca por pesquisas que pensam o teatro para bebês no Brasil foram encontradas cinco dissertações de mestrado: *Teatro para bebês, estreias de olhares*, de Luiz Miguel Pereira (2014), *Teatro para Bebês: Processos Criativos, Dramaturgia e Escuta*, de Fernanda Alvarenga Cabral (2016), *Teatro para bebês: desafios em cena para as arte e a educação na primeiríssima infância*, de Adriele Nunes Silva (2017), *Avoa(r): uma poética para os primeiros anos*, de Cirila Targhetta de Moura (2019), *Investigações acerca do protagonismo infantil nas produções do Eranos Círculo de Arte*, de Sandra Regina Coelho (2023); e uma pesquisa de doutorado, *Tramas e dramas no teatro para bebês: entre significações e Sentidos*, de Maria Paula Vignola Zurawski (2018).

Pelos títulos dos trabalhos já é possível compreender alguns dos pontos de partida levados em consideração pelos/as diferentes autores/as: a relação com a Educação Infantil, a ideia de poética teatral, o olhar inaugural de bebês, a escuta e as possibilidades de construção de sentidos que se realizam a partir do encontro entre bebês, artistas e a linguagem das artes da cena.

O contexto cultural do teatro para bebê desponta na década de 1980 em alguns países da Europa como França e Itália, marcada inclusive pela existência de festivais como *Visioni di Futuro, visioni di Teatro*, na cidade de Bolonha, produzido pelo La Baracca Testoni Ragazzi⁶, ligado ao Small Size (organização dedicada à difusão das artes performativas para os primeiros anos no mundo)⁷. No Brasil, este movimento começa de forma pontual com algumas iniciativas e produções, com destaque ao grupo hispano-brasileiro *La casa incierta*⁸ que, junto com o Grupo Sobrevento⁹, apresenta as primeiras produções.

A Cia Zin (em questão) marca a sua história como um dos primeiros grupos brasileiros a dedicar-se a este tipo de produção teatral e em 2011 idealizou com a Curadoria do Centro Cultural São Paulo uma Mostra, *Conversas poéticas entre arte e bebês*¹⁰, na qual estreou o seu primeiro trabalho, *O que eu sonhei?*, que já foi corpus de pesquisa da dissertação de Adriele Nunes Silva (2017) e da tese de doutorado de Paula Vignola Zurawski (2018). Atualmente, a Cia tem cinco peças de teatro em seu repertório, todos dedicados à primeira infância, além de fazer parte da *vincular: Red Latinoamericana de Creación Escénica para los Primeros Años*¹¹, que reúne artistas da América Latina que se dedicam à pesquisa da linguagem cênica para a primeira infância, com mais de vinte grupos de países como México, Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Venezuela e Brasil. Marcando, portanto, um campo que, apesar de ainda em construção, com lacunas no país e internacionalmente, vem se consolidando em suas produções.

Cabe salientar a importância das pesquisas acadêmicas e artigos sobre o tema, uma vez que fomentam o pensamento sobre este tipo de criação artística, ampliando e aprofundando o diálogo e o olhar para o teatro realizado para/com os primeiros anos. Nota-se que grande parte das pesquisas realizadas são do campo da educação, ressaltando interface bastante fértil para pensar a educação e sua relação com a arte e vice-versa, criando dois campos em contato e que em sua fricção faz ampliar os sentidos de arte, teatro, educação e infância.

Algumas pesquisas têm se dedicado ao estudo do teatro para bebês, evidenciando suas contribuições para a Educação Infantil e refletindo sobre a especificidade desta linguagem artística. Neste trabalho propõe-se uma investigação acerca de como a observação da corporeidade de bebês

⁶ Disponível em: <https://www.testoniragazzi.it/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

⁷ Disponível em: <https://www.smallsizenetwork.org>. Acesso em: 12 fev. 2025.

⁸ Disponível em: <https://veroteatro.com/theatre-for-babies/la-casa-incierta-2/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

⁹ Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

¹⁰ Vídeo que explica como foi pensada a Mostra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ivTVmxmGWNk>. Acesso em: 10 fev. 2025.

¹¹ Disponível em: <https://redvincular.wordpress.com/about/>. Acesso em 17 fev. 2025.

espectadores/as pode transformar nossa compreensão tanto do teatro quanto dos processos educativos. A relação sensível e expressiva que os/as bebês estabelecem com a cena desafia-nos a repensar conceitos de presença, interação e inserção cultural. Assim, considera-se que há muito a aprender ao olhar para a experiência estética de bebês, reconhecendo-os/as como sujeitos de direito à cultura desde os primeiros momentos de vida.

A relação intergeracional na experiência dos/as espectadores/as bebês

A partir da compreensão de que não existe uma restrição temática para relacionar-se com bebês e de que esta comunicação nasce do desejo do encontro, marcamos um ponto: o teatro do encontro. Ou seja, quando adultos/as criam para a primeira infância não precisam se restringir ou abordar um tema específico, devem ter liberdade temática. Assim como criar para adultos/as, criar para as infâncias nasce do desejo de estabelecer uma relação de “falar” algo. Como artistas, pensar em um teatro que nasce de alguma inquietação, descoberta, passa pelo desejo de comunicar e estabelecer relações sobre algum tema.

Portanto, não há uma restrição temática. Qualquer assunto bem trabalhado, com cuidado, pode ser tema de uma criação. Mas como ele se estabelece? Quais são as formas que construímos para tecer o diálogo? Aquilo que nos provoca e faz reverberar o pensamento para outros modos de se fazer teatro; e na dança de sentidos, o teatro para bebês faz aguçar as noções de escuta e presença. Por escuta compreendemos a ideia de que seja mais que ouvir, ou um ato biológico. Um encontro no qual se deixa ser permeado pelo outro, modificando ambos.

Na dissertação de Cabral (2016), a escuta tem um lugar central para pensar a sonoridade na construção dramatúrgica, estabelecendo uma “dramaturgia da escuta”. É possível expandir e pensar como ela engendra-se na própria construção da peça, levando em consideração a presença dos/as espectadores/as. Uma dramaturgia da escuta para além da composição sonoro-musical refere-se ao próprio modo de construir a cena e de criá-la. Estabelecer a escuta faz-se central na construção de uma relação com este público, destacando uma prática comum de criadores/as para a primeira infância que é a observação de bebês na Educação Infantil.

O teatro para bebês surge do desejo de sussurro, das palavras incógnitas que, ao serem pronunciadas no jogo onomatopáico que as conforma, comunicam-se com o público. A dramaturgia sonora, como componente criativo na elaboração de uma obra teatral, torna-se assim uma aventura no imaginário poético buscado, onde a não linearidade narrativa da obra passa a dialogar com sua construção cênico-musical. Na construção rítmico-poética, no jogo entre as palavras e sua rítmica, surgem as cenas (Cabral, 2016, p. 223).

Podemos, ainda, transpor esta ideia de dramaturgia sonora para pensar o todo da

encenação, ou mesmo o momento em que a peça acontece, uma vez que a relação que bebês e crianças pequenas estabelecem com a peça modifica as ações dos/as artistas em cena, que podem reproduzir um som realizado pela plateia, imitar um gesto, ou brincar com a sonoridade que seus corpos e objetos produzem em um diálogo com a plateia.

Sobre a presença, este é um dos elementos fundamentais da arte do ator, estando no cerne da experiência teatral e do vínculo estabelecido entre performer e espectadores/as. A presença no teatro implica uma qualidade de atenção, disponibilidade e entrega. Há na literatura sobre teatro e performance alguns trabalhos que apresentam como foco a presença enquanto técnica do ator.

Barba (1993) ressalta que a presença do ator não é um dado natural, mas algo construído: “em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama "técnica"” (Barba, 1993, p. 23). Lehmann (2007), ao discutir o teatro pós-dramático, também enfatiza a presença do/a performer como elemento central na comunicação cênica contemporânea. A presença cênica supera a necessidade de representação ficcional, colocando o ator em um estado de ser no palco, e não apenas de interpretar. Ela torna-se uma arte em si mesma, um jogo de forças entre corpo, voz, intenção e relação com o espaço e com os/as espectadores/as.

No teatro para a primeira infância, a presença cênica apresenta uma dimensão mais ampla, para além da própria técnica teatral, pois exige dos/as performers uma escuta refinada compartilhada com os/as bebês espectadores/as. O modo de estar em cena exige uma disponibilidade para estabelecer um diálogo não verbal, mas profundamente comunicativo¹². A presença torna-se um convite à experiência estética conjunta, na qual a expressividade dos/as artistas não apenas captura a atenção, mas também permite compreender o teatro como uma experiência. A arte da presença no teatro para a primeira infância valoriza a sutileza, a disponibilidade e a capacidade de resposta ao inesperado.

A relação com os/as bebês espectadores/as convida a repensar profundamente a noção de teatro, desafiando convenções tradicionais da cena e ampliando os limites da presença cênica. O olhar atento dos/as bebês, suas reações espontâneas e suas formas próprias de relacionarem-se com o mundo exigem dos/as artistas um estado de escuta e entrega que transforma o ato teatral em uma experiência compartilhada. Neste sentido, a presença no teatro para a primeira infância não é apenas um meio para capturar a atenção, mas um elemento que redefine a própria essência do teatro como encontro, troca e criação coletiva. O teatro é uma experiência coletiva.

¹² Em diversas peças criadas para bebês existe a presença de uma linguagem verbal, com textos, até mesmo longos, isto não é uma regra. No entanto, na peça *Linhas* a Cia optou por usar uma linguagem não verbal, utilizando sons e onomatopeias. A linguagem do corpo, da dança, das relações estabelecidas com as materialidades da cena compõe a dramaturgia da peça.

A compreensão de que este teatro é marcado por uma relação intergeracional, ou seja, de adultos/as que se debruçam a criar e pensar no teatro para as crianças, é central para compreender como a escuta e a presença são fundantes para esta linguagem. Trata-se de deslocar o olhar e a escuta para um teatro que se constrói de forma não hierarquizada entre adultos/as e crianças.

Portanto, a concepção que os/as artistas têm de infância é fundamental para compreender as estruturas que ancoram suas escolhas estéticas (Silva, 2017). “Para fazer obras que vão ao encontro da sensibilidade estética e poética das crianças pequenas e bem pequenas faz-se necessário conhecê-las com um olhar não hierarquizado, nem infantilizado, muito menos adultocentrado” (Prado; Silva, 2021, p. 199).

A concepção de infância que fazedores/as de trabalhos para as crianças têm influencia diretamente as escolhas formais da criação para a infância. Se for estabelecido com elas somente relações de ensinar-lhes coisas, estarão excluídas as potentes possibilidades de aprendizagens com elas e com suas capacidades poéticas, de construção da formação artística, profissional e humana dos/as adultos/as, além dos processos de criação de obras artísticas para/com elas, enquanto espaços de compartilhamento, de experiência pública, experiência coletiva, de estar com.

Bebês e crianças pequenas apresentam-nos distintas possibilidades de experiências nas quais somos apoio para suas relações com o mundo, como mediadores/as e não como guias, ou pelo menos, considera-se isto como desejável.

Assim, pensar na linguagem teatral para bebês e crianças pequenas é atualizar as próprias concepções e a ideia preconcebida que temos desta arte, colocando em diálogo a concepção de teatro. Teatro vem da palavra em grego *theatron*, que significa “lugar em que se vê”, que se vê o quê? Uma infinidade de coisas, a arte tecendo narrativas, imagens sobre a existência humana e nossa relação com as coisas do mundo, diálogos com a produção estética de um espaço e tempo. E o que se vê no teatro para bebês?

Temos entendido que o teatro é, antes de tudo, uma oportunidade estética engendrada em um espaço e tempo que se pode oferecer para um determinado público com o intuito de colocá-lo em ressonância com o mundo. É, como sugere a própria etimologia, um lugar para ver a complexidade que há na vida. Temos tentado nos afastar de uma ideia fechada de teatro entendida como narrativa para compreender a própria experiência de ir ao teatro como um modo de existir, de ser e estar no mundo (Fochi, 2017, p. 68).

Teatro para/com/desde bebês, uma preposição difícil de se estabelecer, na qual “desde” refere-se não apenas à relação com a faixa etária, mas à ideia de que os/as bebês colocam-nos em perspectiva para olhar o teatro a partir deles/as. Um teatro desde os/as bebês.

Temos um espaço de ressignificar, renomear de que teatro estamos falando, já que esta arte modifica-se com o tempo; neste caso, estaríamos conectando-nos com a própria experiência de teatro. Um teatro visto como uma experiência pública e um fazer mais próximo de sua origem, ligado ao ritual (Ligiéro, 2023). O teatro enquanto experiência. Mas como podemos falar do teatro e os/as bebês? Já que, como diz Fochi (2017, p. 69): “Ainda não sabemos ao certo se estamos falando de teatro para bebês, com bebês ou ainda, desde bebês. Dada a sua novidade fértil para ser discutida a partir de argumentos que não estão naturalmente entrelaçados...”.

Na perspectiva de olhar para esta arte a partir dos/as bebês estabelece-se um campo fértil para pensar na própria função desta arte. O teatro a partir da ótica dos/as bebês, a ideia de um encontro de bebês com o teatro. Tentar nomear apresentando a preposição “desde” é bastante importante porque o “para” dá o sentido de que é uma oferta do mundo adulto para os/as bebês. A preposição “com”, muitas vezes, foi colocada, já que há peças que são interativas e os/as bebês adentram o espaço cênico.

Todavia, pensando em muitas produções realizadas hoje no Brasil, percebemos que nem todas apresentam em sua estrutura a interatividade durante o espetáculo. No caso da peça *Linhas*, ao final do espetáculo, o cenário transforma-se em uma instalação, e os/as bebês e crianças pequenas são convidados/as a interagir com todos os elementos cênicos e com o próprio espaço. No entanto, a preposição “desde” marca um espaço de encontro entre bebês e o teatro, pensados a partir deles/as.

Esta relação dá-se de forma ativa, ou seja, não há uma ilusão de passividade na relação com o público:

O público participativo é aquele que, durante o ato da representação, exige que cada instante do espetáculo não seja gratuito, o que não significa que seja necessário, portanto, manifestar-se ou intervir diretamente para participar do evento. Sua presença efetiva-se na cumplicidade que ele estabelece com o palco, na vontade de compactuar com o evento, na atenção às proposições cênicas, na atitude desperta, olhar aceso (Desgranges, 2015, p. 31).

Assim, para além da ideia de protagonismo infantil, temos entendido que os/as bebês espectadores/as se apresentam como parte da encenação, mesmo que nas bordas da cena¹³, suas experiências estão em perceber com toda sua corporeidade a encenação e, por sua vez, os/as artistas da cena se colocam em uma relação intercorpórea com o público, criando um diálogo que se dá no campo da percepção (Merleau-Ponty, 2018).

¹³ Pois, o público senta-se em torno do palco, do espaço cênico, nas bordas.

Espectadores/as bebês em *Linhas*

Voltamos o olhar para os/as espectadores/as que se colocam nas bordas da cena na peça *Linhas* que, por vezes, rarefazem-se, borram-se. Uma relação dialógica entre a obra e sua recepção.

O primeiro aspecto aqui colocado é a assunção do termo espectador/a, cabendo uma tentativa de definição a partir de Patrice Pavis (1999, p. 140):

[...] por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciável, o espectador é no momento, o objeto de estudo favorito da semiologia ou da estética, da estética da recepção [...] Não é fácil apreender todas as implicações pelo fato de que não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo.

Percebemos que há uma dificuldade em unir diversas concepções de espectador em diferentes campos do conhecimento. Apesar de ser difícil separar a noção de espectador da de público, tomaremos a premissa de que público estaria ligado a “agente coletivo” em uma relação mais numérica, já o termo espectador, ao ato de que algo aconteça com ele, de maneira particular, durante o acontecimento artístico. Assim, utilizamos o conceito de “espectador emancipado” de Rancière (2012), na observação da agência daquele que assiste à peça como centro na significação da obra, que se constrói, portanto, dialogicamente.

Não se trata da dicotomia entre interatividade e passividade, ou seja, de entender a interatividade como ação ou presença dos corpos dos/as bebês na encenação, mas perceber de um jeito outro as relações entre espectadores/as e a cena. Afinal, como diz Desgranges (2015, p. 27), em seu texto *A Pedagogia do espectador*: “o olhar do observador sobre o espetáculo sustenta o próprio jogo do teatro”.

A mediação teatral originalmente é pensada para criar pontos de encontro entre espectadores/as e obra teatral, em uma perspectiva de não guiar os olhares para uma única forma de compreensão, mas para pensar a entrada dos/as espectadores/as na obra. Aqui, a mediação é vista de maneira misturada, engendrada na própria estrutura da peça, na forma como se relaciona com a plateia.

Na medida em que se comprehende os/as espectadores/as com as suas corporeidades em diálogo e que há um espaço delicado “no entre” das relações, uma vez que os acontecimentos na plateia são múltiplos, há uma tentativa constante de aproximação, seja em uma movimentação das atrizes¹⁴, seja na forma de receber o público, ou mesmo, no modo de agir durante, ou antes do espetáculo. Desta forma, radicaliza-se a ideia de que o sentido da cena não é estabelecido previamente,

¹⁴ As duas atrizes criadoras da peça *Linhas* são mulheres.

mas se realiza na relação com o público (Desgranges, 2017), ou seja, é ele que atualiza a cena, dá sentido para ela.

Ainda que no presente artigo a compreensão da mediação teatral se estabeleça na própria forma do fazer teatral, há na experiência da Cia Zin, e de algumas outras Cias de teatro brasileiras com trabalhos voltados para este público, algumas estratégias de aproximação.

Nas peças da Cia Zin há um espaço receptivo no saguão do teatro, um tapete com objetos. No caso da peça *Linhas*, o espaço receptivo é composto por um grande papel no qual é possível desenhar. As artistas, antes do início do espetáculo, vão até este espaço conversar com o público, compreendendo a novidade e a possível estreia de muitos/as bebês como público de teatro. Neste breve encontro são comunicados os passos seguintes, tais como se dará a entrada do público, disposição no espaço cênico, ou possíveis acontecimentos naquele espaço.

Na encenação da peça, outros recursos de aproximação são também pensados, tal como a disposição do público no espaço. Esta estratégia tem o intuito de acalmar os/as adultos/as que acompanham os/as bebês e validar a experiência própria de cada um/a, pautando a singularidade e a diversidade de cada espectador/a ali presente.

Na peça *Linhas*, a encenação acontece com o público sentado em um mesmo plano que as duas atrizes que compõem o espetáculo. Há um convite transgressor de chamar o público para cima do palco (quando a peça acontece em espaços tradicionais de teatro, com palco italiano). O público senta-se no contorno e, de certa forma, cria camadas ao assistir à peça (Zurawski, 2018). Os/as espectadores/as também são vistos/as e compõem a dramaturgia com suas corporeidades, interjeições, reações, balbucios, sorrisos, gritos, choros, ou mesmo, falas.

Esta dramaturgia é percebida por todos/as naquele espaço, ou seja, adultos/as percebendo os/as bebês, assim como os/as próprios/as bebês percebendo uns/umas aos/às outros/as e os/as próprios/as adultos/as.

A peça *Linhas* tem como eixo dramatúrgico investigar o desenho partido da descoberta das mãos, para um corpo que desenha o espaço e a criação dos primeiros riscos, as primeiras marcas. Estas são representadas por arames coloridos que se transformam em bichos e coisas do mundo de forma não referencial, o que dá forma para aquele traço é o jogo cênico gestual performático da manipulação destes objetos. O cenário é um grande cubo branco no qual as atrizes estão inseridas e, de maneira gestual, criam diversos jogos e movimentos que vão, aos poucos, criando desenhos e transformando-os.

A peça é um misto de dança e teatro, uma vez que a narrativa é construída gestualmente como uma coreografia. As atrizes dançam as linhas no espaço, criam desenhos com as mãos, desenham com linhas de malha o chão do cenário. Linhas estas que sustentadas por ganchos suspendem-se e ganham

uma forma tridimensional no espaço, como um emaranhado, uma garatuja. Aos poucos, estas linhas transformam-se em outra consistência e com arames criam formas (não figurativas) nas mãos das atrizes. Como se o papel, em forma de cubo branco, recebesse diversas histórias desenhadas por riscos. O desenho vira uma grande brincadeira de movimento, cores e linhas no espaço. Os arames coloridos como garatujas são fixados no cenário, assim como uma chuva de linhas feita por fios de malha em diferentes cores, transformando o cubo de metal de estrutura branca em um desenho de várias dimensões, virando uma instalação que recebe, ao final, os/as espectadores/as dentro da cena.

Em *Linhas*, o público acomoda-se nas quatro laterais do cubo branco, criando também um espelhamento, olhando a cena e vê, também, o outro lado do público como seu reflexo. Como coloca Merleau-Ponty (1980, p. 278): “(...) o enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo”.

Os corpos estão em jogo no ato do olhar e este é um paradoxo. Ser visível e vidente é dar-se conta de sua própria corporeidade: “a reversibilidade faz coisas mais profundas e coloca o corpo, não como suporte de uma consciência cognoscente, sempre referendada por um sujeito (...) mas, sim apresenta um corpo reflexionante” (Nóbrega, 2000, p. 102). Mas como olhar? Não existe olhar para fora do corpo.

Temos, então, corpos em diálogo. Os/as bebês e crianças pequenas em sua inteireza colocam-se como espectadores/as. As artistas em cena observam os/as bebês em um só tempo, criando diálogos, compreendendo este teatro como lugar de potência de percepção para um teatro outro, no qual a observação do gesto infantil é fio condutor. Assim, conforme Benjamin (2009, p. 117), “todo desempenho infantil orienta-se não pela ‘eternidade’ dos produtos, mas sim pelo ‘instante’ do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é a arte infantil”.

Teatro e Jogo

Aqui, a recepção torna-se eixo de investigação compreendendo-a como uma via de mão dupla, uma reconstrução marcada no momento presente (Zunthor, 2000). Neste sentido, as artes da cena criam uma relação única com os/as espectadores/as, pois:

Se levarmos em consideração um quadro, uma pintura, o diálogo que se estabelece entre receptor e obra de arte pode dar-se anos ou séculos depois do momento da sua realização, no teatro, esse diálogo acontece no instante exato em que o ato artístico, efetivamente, se realiza. Se isso revela seu caráter efêmero, caracteriza também a intensidade de sua relação com o espectador e a importância do público

numa encenação, nesse contato vivo que se dá entre palco e plateia (Desgranges, 2015, p. 31).

Neste ponto adentramos uma nova camada: a relação que se estabelece com os/as espectadores/as (Rancière, 2012). O teatro para bebês provoca-nos a pensar na forma como nos relacionamos com os/as espectadores/as que se inserem naquela experiência, de forma a criar a partir do que veem em cena e estabelecer suas próprias relações, maneiras de olhar e atuar em um movimento circular. Ele ancora o acontecimento teatral, pois:

[...] o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, 2012, p. 17).

Em *Linhas* cria-se um espaço de jogo entre espectadoras/es e as atrizes em cena, mesmo com um roteiro prévio, uma partitura gestual e uma sequência de ações, aquilo que ocorre na plateia funda, ampara e modifica o que acontece no interior da cena. Ela modula, dá tonalidade para a construção da peça.

Os/as espectadores/as são entendidos/as não só na projeção no espaço da criação, mas como construtores/as no presente da ação. Para enxergá-los/as de fato, mudando o ângulo que se costuma ver o evento teatral, modifica-se também a relação estabelecida com o que se considera saber, mudando o jogo e transmutando a nossa visão de racionalidade, “seria preciso delinear o modelo global de racionalidade sobre cujo fundo nos acostumamos a julgar as implicações políticas do espetáculo teatral” (Rancière, 2012, p. 8). Ou seja, é preciso ver o próprio evento teatral de outra forma.

Ao pensar na criação para a primeira infância é possível repensar toda a forma de compreender saberes. Inúmeras vezes é feita a pergunta: “Mas os/as bebês entendem?”. É preciso redimensionar a compreensão sobre o saber. Os/as bebês estão lá, de corpo inteiro (Prado; 2015), imersos na experiência teatral. Neste sentido, pensar novas formas de saber faz-se relevante. No artigo “*Corpo e espanto na Filosofia de Merleau-Ponty*”, as autoras assim colocam sobre o saber: “o saber ao qual nos referimos não foi sistematizado, ainda não está apresentado sob a forma de palavra. Refere-se a um saber corporal, sobre o qual nem sempre se consegue dizer, explicar” (Zimmermann; Saura, 2019, p. 119).

Por isto, vale uma pergunta central: por que teatro para bebês? O primeiro ponto a ser levado em consideração é a compreensão dos/as bebês como seres de direito e a primeira infância como

categoria social. O segundo ponto é não conceber este teatro com caráter utilitário, mas como poética para seres humanos que entram em contato com a cultura, na construção de uma sociedade mais sensível.

Quando se questiona o porquê do teatro para bebês, no fundo está se questionando a validade de tal arte para este público. Muitas vezes, pergunta-se: “mas os/as bebês entendem?”, revelando uma concepção de bebê, de entendimento e de teatro. O que é entender? É algo racional? Da ordem do conceito? O que se apresenta como reflexão sobre os/as bebês espectadores/as é que são espectadores/as com suas singularidades. São produtores/as de culturas desde o nascimento (Prado, 1999), agentes (Sarmento, 2008; Qvortrup, 2010), sujeitos de direito ao acesso à produção cultural (Pereira, 2014) e plenamente capazes de usufruir dos bens imateriais da humanidade. Por isto, é preciso acreditar na capacidade poética que se estabelece entre eles/as e as artistas.

Torna-se importante uma perspectiva de olhar para a infância por meio dela mesma. A infância como uma categoria social (Qvortrup, 2010) e a Sociologia da Infância como campo na criação de uma lente de pesquisa, olhar bebês e crianças pequenas a partir de uma perspectiva própria, ou seja, sem pressupor quem eles/as são, mas observando e se relacionando na maneira como se apresentam, invertendo o olhar para ver a partir deles/as. Este referencial auxilia-nos a compreendê-los/as como seres completos, que interpelam o mundo (Tebet, 2013).

Entre as várias questões não resolvidas, uma delas é se existe uma ligação entre o surgimento dos pressupostos teóricos da sociologia da infância na Europa e o aparecimento do teatro para bebês nas décadas de 80/90 do século passado. No entanto, o teatro para bebês surge no âmbito das conquistas sociais, em que os bebês foram sendo reconhecidos como seres sociais, capazes de interação desde o seu nascimento; e esta perspectiva ocorre a partir das conquistas dos movimentos políticos na sociedade (Pereira, 2014, p. 41).

Na contramão deste modo de olhar para a infância, ela é via de regra colocada em um lugar de uma certa invisibilidade, compreendendo as crianças como um caminho para chegar à fase adulta, um “vir a ser”. Mas o que é a infância? Esta forma que compreendemos infância emerge em um determinado momento:

Deste modo, problematizo e desconfio daquilo que é tido como natural e universal: a infância como um período do desenvolvimento humano, que se inicia no nascimento e vai até a adolescência. Tais questionamentos levam a problematizar as compreensões que temos sobre infância, levando-me a desatar as tramas do que me parece óbvio [...] a infância – tal como a concebemos – corresponde à uma construção ocidental, histórica e social, aberta a variações e mudanças constantes (Moura, 2019, p. 22).

O que o teatro para bebês nos escancara é a relação entre espectadores/as e a cena, como estabelecemos esta relação de uma “dramaturgia da escuta” (Cabral, 2016), entendendo estes/as

espectadores/as como construtores/as. Não existe a ideia de passividade. No campo artístico que busca romper com o adultocentrismo, as crianças estão sempre construindo, são cocriadoras (Prado; Oliveira, 2021), mas o quanto potencializamos este espaço nas criações para as infâncias? Independentemente da proposta ser ou não de interação direta, da entrada desta corporeidade na cena, a questão que se apresenta é como a borda da cena provoca-nos em relação ao que está no interior da cena e como estabelecemos a relação do dentro e fora.

Questões da arte contemporânea e o teatro para bebês como jogo performático

Na história da arte contemporânea são inúmeras as provocações para reflexão das obras que convocam o/a espectador/a para dentro, como parte da obra. Aqui, o foco está em perceber no tempo presente da construção da cena uma presença corpórea que se instaura em forma de jogo performático. Esta compreensão está em um sentido ampliado de mediação, na troca de saberes, saber-corpo-presença, que não tenta diminuir a distância de compreensão aproximando-se da intenção primeira daquilo que adultas criadoras do espetáculo “quiseram dizer”, mas que se ressignifica “no entre” das relações.

Assim, a ideia de mediação teatral caminha no sentido de compreender o próprio evento teatral como um encontro com a linguagem artística que forma e transforma a todos/as imersos/as naquela experiência, que não hierarquiza saberes, mas amplia sentidos, num diálogo com a educação, pois percebe a formação no espaço do encontro e de troca. Assim como afirma Coradesqui (2018, p. 15): “Se falarmos de saberes, compreendemos que a mediação não se coloca apenas no âmbito dos projetos que objetivam a formação de público, ela também se faz presente naqueles projetos que buscam a formação de espectador”.

Os/as bebês espectadores/as criam com suas formas de estar em estado de jogo com aquilo que acontece em cena, concebendo jogo como performance, no campo do Teatro-Educação: “uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral” (Spolin, 2005, p. 342).

A estrutura do trabalho de Viola Spolin (2005) baseia-se no jogo para a construção da cena. É no jogo que a linguagem teatral se estabelece, no entanto, a presença de uma regra partilhada é aquilo que estabelece a base do jogo teatral, distinto do jogo dramático (Pupo, 2010). Numa concepção francesa, “o jogo facilita uma espécie de experimentação sem riscos do real, na qual a criança se envolve profundamente. Ele se caracteriza pela concentração e engajamento (o jogador é uma espécie de sonhador acordado)” (Ryngaert, 2009, p. 39).

Já na acepção inglesa, jogos dramáticos referem-se à fabulação das crianças, ao brincar (Koudela; Almeida Junior, 2015). Todavia, ao caminhar nos diferentes sentidos da palavra jogo, no contexto da representação e do drama, este parece escapar do que, de fato, acontece na relação com os/as espectadores/as bebês e crianças pequenas.

O que se percebe é que bebês e crianças pequenas colocam-se em jogo, nas trocas de olhares, nas intercoporeidades, nas suas entradas em cena, em suas formas de ser público de teatro. Aproximando-se da criança performer, “(...) a vida infantil é repleta de momentos de teatralidade e dramaticidade; situações que a envolvem de tal modo que seu corpo adere às situações: a experiência é vivida com vigor e intensidade, tal como propõem os performers de diversas linguagens artísticas” (Machado, 2011, p.121-2). Assim, bebês e crianças pequenas fundem-se no espetáculo teatral, estabelecendo jogos performáticos, modificando de forma definitiva, com a sua presença, a encenação. Mais precisamente, sendo um eixo fundante da própria encenação.

Assim, por que reconhecemos o modo dos/as bebês serem espectadores/as como performers? Ao aprofundar o conceito de performance observa-se que aquilo que funda a linguagem, “as performances pedem que os espectadores façam algo, mesmo que esse algo seja não fazer nada. Cada performance antecipa sua resposta ideal. A quarta parede pede que o espectador não intervenha, que mantenha distância, permaneça sentado para observar o trabalho artístico” (Taylor, 2023, p. 88). A linguagem da performance¹⁵, nomeada como tal na segunda metade do século XX (Glusberg, 1987; Cohen, 2002; Goldberg, 2006; Taylor, 2023), tem como marca a quebra da ideia de personagem, a relação íntima com a vida e a presença de uma arte fronteiriça.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como *uma arte da fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura do que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizada como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte (Cohen, 2002, p. 38).

Espectadores marcam com seus corpos em gestos e movimentos o espetáculo, criando performatividades.

Olhando até mesmo a construção do próprio espetáculo teatral, estes/as espectadores/as estão inseridos/as mesmo antes do espetáculo, pois é a partir de hipóteses de quem são os/as bebês que se constrói a peça. Mas eles/as permanecem como enigmas, porque grande parte do que se constrói só pode ser realizado prevendo a imprevisibilidade de uma relação que se constrói a cada sessão. Os/as bebês permanecem como mistérios, pois num espetáculo que se estrutura nas relações,

¹⁵ Há marcas da linguagem da performance muito antes de 1960, como as manifestações feitas pelos dadaístas, dentre outras manifestações artísticas.

nem sempre aquelas primeiras hipóteses confirmam-se, afinal cada bebê é um/a, além de estarem em diferentes contextos (sociais, culturais, econômicos etc.), quando chegam em uma sessão teatral.

Quando nasce um bebê é um corpo humano que vem ao mundo. Passam a existir o corpo e o mundo – o corpo no mundo. Esse corpo não traz consigo nenhum preconceito, nenhum parti-pris, ideias inabaláveis, certezas ou intransigências. Não torce por nenhum time de futebol e não professa nenhuma religião. Não faz filosofia nem compra valores - desconhece valores: é apenas um corpo humano (Boal, 2006, p. 189).

Por isto, bebês e crianças pequenas apresentam-se como enigmas que não podem ser desvendados, mas sentidos e respeitados em sua inteireza, “as crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua” (Larrosa, 2017, p. 229). O mesmo autor convoca-nos a pensar que apesar das inúmeras tentativas teóricas de olhar para as crianças através de estudos psicológicos, sociológicos, filosóficos, que tentam nomear a infância, olham para ela como objeto e não como outra, para além de nossa tentativa de capturá-la, mas ela sempre nos escapa, pois, “(...) não é ponto de fixação do poder, mas aquilo que marca sua linha de declínio, seu limite” (Larrosa, op.cit, p. 232).

O prefixo “infans” quer dizer aquele que não fala, porém, compreendemos que a ausência de verbo obriga-nos a conceber outras formas de comunicação, assim como apresentado no poema de Malaguzzi (1999), o trocadilho de sem linguagem para a ideia de que ela possui cem linguagens. Ou seja, é preciso compreender a comunicação em sentido expandido e em diálogos intercorpóreos.

A peça *Linhas* prescinde de diálogos verbais, não por acreditar que os/as bebês não entenderiam, mas por acreditar que há muitas outras formas de comunicação e por compreender que os corpos são fonte de linguagens. Cada gesto da partitura de ação da peça é pensado criando uma dramaturgia que não tem o texto como eixo central, mas o corpo. Aproximando-se bastante da linguagem da dança. O diálogo com as artes visuais apresenta-se como referência na criação, mas também como a possibilidade de criação de uma dramaturgia visual: uma imagem que leva à outra imagem.

Outra relação é entender o lugar da performatividade e como esta noção amplia a linguagem teatral e se afina às relações mais contemporâneas, conectando-se a um outro teatro (Ligiéro, 2023), mais ligado ao rito. Assim, a Cia Zin tem percebido as corporeidades também como performances (Prado; Silva, 2020) na relação dos/as espectadores/as como performers da cena, como as atrizes. Como se cria, contudo, essas possibilidades e relações?

Considerações finais: bebês performers-espectadores/as

No texto de Machado (2010) é desenvolvida a ideia da criança performer a partir do olhar fenomenológico de Merleau-Ponty (2018) e da Sociologia da Infância, tendo como base o pensamento de Sarmento (2008), um modo de olhar para as crianças pequenas apresentando-nos uma ideia de corporeidade dentro desta perspectiva.

A corporalidade é uma noção fenomenológica que não separa “eu” do “mundo” e, se insistirmos no paralelo ou na tradução do “Eu” como “corporalidade”, empobrecemos a concepção de corpo no pensamento merleau-pontiano, incorrendo em uma simplificação desnecessária. A corporalidade é uma noção fundamental da perspectiva fenomenológica: um âmbito que une e embaralha aspectos biológicos, culturais e inter-relacionais; somos nossa herança genética e nossa história factual, e, nessa chave, nunca poderemos saber ao certo o que advém disso e o que está culturalmente dado; crianças aprendem mergulhadas em uma dada cultura e em modos “quase dramáticos” de imitação; há, de início, uma maneira de ser polimorfa que inunda o corpo, o pensamento, a expressividade, as relações com o mundo e com o outro: tudo acontecendo de modo dinâmico, em situação (Machado, 2010, p. 125).

A palavra corporalidade aproxima-se da ideia de corporeidade¹⁶, assim usada pela autora Terezinha Petrúcia da Nóbrega (2010, p. 35):

A corporeidade, compreendida em termos epistemológicos como campo de saberes do corpo, emerge da capacidade interpretativa do ser vivo desde os níveis celulares e moleculares até os aspectos simbólicos e sociais. Trata-se de um saber incorporado, desdobrado pela percepção, configurando a linguagem sensível. Assim posto, a corporeidade é considerada como campo de experiência e reflexão, a partir do qual se desdobram possibilidades epistemológicas, éticas, estéticas, sociais e históricas.

A noção de corporeidade ajuda-nos a pensar na experiência teatral como algo vivido integralmente e nos proporciona uma nova forma de compreender o saber. Projeta-nos para a compreensão da performatividade como forma de diálogo intercorpóreo entre bebês, crianças pequenas e a cena.

Portanto, torna-se fundamental olhar para as ações e reações dos/as espectadores/as como parte fundante da experiência teatral, são elas que darão pistas sobre a recepção daquela obra e, até mesmo, em um sentido mais radical, são elas que constroem e sustentam aquela apresentação.

Uma das percepções no contexto de relação com os/as espectadores/as bebês é de que há um eco gestual em vários momentos. Aquilo que acontece em cena é ecoado nos corpos que estão em

¹⁶ Há uma distinção entre os termos corporeidade e corporalidade. Usaremos a noção de corporeidade na abordagem fenomenológica (Nóbrega, 2010), ainda que Machado (2010) utilize o termo corporalidade.

volta da cena. Mais do que uma imitação ou reprodução dos gestos das atrizes (que, por algumas vezes, acontece), o eco é uma reverberação. Como ondas que saem dos corpos que estão em cena e esparramam-se nos/as espectadores/as que, por sua vez, devolvem para o interior da cena. Em um constante ir e vir. Assim, faz-se necessária uma outra imagem do corpo em estado de jogo, com um/a espectador/a participante que dialoga ecoando o movimento da cena, criando uma espécie daquilo que reverbera, que se configura em gesto.

Há uma variedade de corpos no entorno do espaço cênico, alguns movimentam-se, outros reproduzem os sons, os gestos, outros respondem aos jogos de dentro da cena, outros, vez ou outra, entram em cena, e há uma grande parte que olha para tudo o que acontece atentamente, quase sem se mover. O acontecimento espalha-se, ele não está somente dentro do espaço cênico delimitado, mas em suas bordas, como dito anteriormente, trazendo para dentro o que costumamos ver como sendo de fora. Dentro e fora em diálogo.

Os corpos são interpelados na experiência de dividir “o assistir” e “o fazer” em um movimento pendular, aprofundando e ampliando nosso conceito de jogos performáticos.

O teatro desde bebês ensina-nos que é preciso olhar para as relações estabelecidas com os/as espectadores/as que atualizam a ideia de teatro e dialogam com a arte contemporânea, apresentando hibridismo, linguagens fronteiriças e uma relação central com os/as espectadores/as, tal qual colocada em diversas obras contemporâneas¹⁷. Mais uma vez cabe trazer uma discussão do campo da performance, pois, “por último, dentro desta contextualização inicial da performance, é importante discutir-se a questão de hibridez” (Cohen, 2002, p. 29). A peça *Linhas* apresenta-se com uma linguagem fronteiriça entre teatro, performance e dança, e compõe com os/as espectadores/as nas bordas da cena uma peça única a cada sessão.

Assim, a partir destas perspectivas e ancoradas na experiência do evento teatral para bebês e crianças pequenas consolida-se uma concepção de educação que evoca uma liberdade temática e uma troca entre seres humanos, sejam bebês, adultos/as, crianças, mas também uma compreensão para olhar a própria estética que se constrói entre e no fazer, teatro que se estabelece como uma experiência compartilhada, como experiência pública.

Portanto, *Linhas* tem confirmado e atualizado os territórios radicais no ‘entre’ arte, vida e infância, educação e cultura (Prado, 2017), de estéticas relacionais (Bourriaud, 2009), de formas artísticas que cedem importância às diferentes relações que promovem no mundo, novos valores de

¹⁷ Como, por exemplo, a obra de Hélio Oiticica e seus Parangolés que colocam os/as espectadores/as como obra de arte para além de ativadores/as da obra.

experiências, outras sociabilidades e utopias do cotidiano, em seu sentido extremamente político, uma vez que os/as bebês encontram-se no espaço público.

Assim, “de maneira verdadeiramente revolucionária atua o sinal secreto do vindouro, o qual fala pelo gesto infantil” (Benjamin, 2009, p. 119), tensionando na contemporaneidade o que se deve, o que se pode e o que se quer no teatro para, com, ou melhor, desde bebês.

Referências

- BARBA, E. **A canoa de papel:** tratados sobre antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARROS, M. de. **Exercícios de ser criança.** São Paulo: Salamandra, 1999.
- BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Editora 34, 2009.
- BOAL, A. Quando nasce o bebê: O pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido. **Sala Preta**, [S. l.], ECA-USP, São Paulo, v. 6, p. 189-195, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p189-195>. Acesso em: 22 ago. 2024.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABRAL, F. A. Teatro para bebês: uma experiência de escuta na construção dramatúrgica cênica-musical. **Dramaturgias**. UnB, Brasília, 1(2-3), 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.v1i2-3.8751>. Acesso em: 22 ago. 2024.
- COELHO, S. **Investigações acerca do protagonismo infantil nas produções do Eranos Círculo de Arte.** 2023. Dissertação (Mestrado em Moda) - Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/19202>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- COHEN, R. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORADESQUI, G. **Experiência e mediação de espetáculos.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.
- DESGRANGES, F. **A Pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2015.
- DESGRANGES, F. **A inversão da olhadela:** alteração no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2017.
- FOCHI, P. S. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. **Móin – Móin.** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. UDESC, Florianópolis, ano 13, v. 18, p. 65-81, out. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2595034702182017065>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, R. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JUNIOR, J. S. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.
- LARROSA, J. B. O enigma da infância: ou o que vai do possível ao verdadeiro. In: **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Porto Alegre: Contrabando, 2017, p. 229-246.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIGIÉRO, Z. **Outro teatro**: tradição, performance e arte pública. São Paulo: Garamond, 2023.
- MACHADO, M. M. A Criança é Performer. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 35, n. 2, p. 115-137, mai./ago. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/11444/9447>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- MALAGUZZI, L. As cem linguagens da criança. In: EDWARDS, C.; GANDINI, L.; FORMAN, G. **As cem linguagens da criança**: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância. Porto Alegre: Artmed, 1999, s/p.
- MERLEAU-PONTY, M. **A dúvida de Cézanne**. Textos Selecionados - Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- MOURA, C. T. **Voa(r)**: uma poética cênica para os primeiros anos. 2019. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38399>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- NÓBREGA, T. P. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.
- NÓBREGA, T. P. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. **Princípios**. UFRN, [S. l.], v. 7, n. 08, p. 95–108, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/662>. Acesso em: 4 nov. 2024.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, L. M. **Teatro para bebês, estreia de olhares**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- PRADO, P. D. As crianças pequeninhas produzem cultura? Considerações sobre educação e cultura infantil em creche. **Pro-Posições**, v. 10, n. 1, p. 110–118, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposicois/article/view/8644103>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- PRADO, P. D. Por uma Pedagogia da Educação Infantil de corpos inteiros. In: MELO, J. C.; CHAHINI, T. H. (Orgs.). **Reflexões & Práticas na Formação Continuada de Professores da Educação Infantil**. São Luís/MA, EDUFMA, 2015, p. 205-219.
- PRADO, P. D. “Cómo hacen eso?”: entrevistando artistas, refletindo sobre Dança e Teatro na Educação da primeira infância. In: ALMEIDA R.; BECCARI, M. (Orgs.). **Fluxos culturais**: arte, educação, comunicação e mídias. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2017, p. 371-

392. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosusp/catalog/book/172. Acesso em: 14 mar. 2024.

PRADO, P. D.; OLIVEIRA, A. M. Expressividades, performatividades e infâncias: iniciação nas artes e territórios de experimentações. **Anais ABRACE**, v. 21, XI Congresso da ABRACE, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5028>. Acesso em: 11 jun. 2023.

PRADO, P. D.; SILVA, A. N. Pesquisando o teatro para bebês: desafios à educação e às artes na primeiríssima infância. **Cadernos CERU**, 32(1), 196-210, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2595-2536.v32i1p196-210>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PRADO, P. D.; SILVA, A. F. Que danças criam as crianças?: arte e corporalidade na educação das infâncias. In: SOUZA, I. C. (Org.). **Educação Infantil**: comprometimento com a educação global da criança. Ponta Grossa: Atena, 2020, p. 96-105. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/que-dancas-criam-as-criancas-arte-e-corporalidade-na-educacao-das-infancias>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PUPO, M. L. de S. B. Para desembaraçar os fios. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 30, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12462>. Acesso em: 12 out. 2024.

QVORTRUP, J. A infância enquanto categoria estrutural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 36, n.2, p. 631-643, mai./ago. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022010000200014>. Acesso em: 25 jul. 2023.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RYNGAERT, J. P. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SARMENTO, M. J. Sociologia da Infância: Correntes e Confluências. In: SARMENTO, M. J.; GOUVÉA, M. C. S. (Orgs.). **Estudos da Infância**: educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 17-39.

SILVA, A. N. **Teatro para bebês**: desafios em cena para as artes e a educação na primeiríssima infância. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-27032017-121048/pt-br.php>. Acesso em: 10 out. 2024.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TAYLOR, D. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TEBET, G. G. de C. **Isto não é uma criança!** Teorias e métodos para o estudo de bebês nas distintas abordagens da sociologia da infância de língua inglesa. 2013. Tese de Doutorado, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2013.

ZIMMERMANN, A. C.; SAURA, S. C. Corpo e espanto na Filosofia de Merleau-Ponty. In: NÓBREGA, T. P.; CAMINHA, I. O. (Orgs.). **Merleau-Ponty e a Educação Física**. São Paulo: Liber Ars, 2019, p. 119-131.

ZUNTHOR, P. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

ZURAWSKI, M. P. V. **Tramas e dramas no teatro para bebês:** entre significações e sentidos. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12122018-134858/pt-br.php>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Recebido: 22/11/2024

Aceito: 11/03/2025

Received: 11/22/2024

Accepted: 03/11/2025

Recibido: 22/11/2024

Aceptado: 11/03/2025

