

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Camila de Sant'Anna Ribeiro

**Teatro para bebês no Brasil: por reinvenções a partir das brasilidades**

Brasília, DF

2024

Teatro para bebês no Brasil: por reinvenções a partir das brasilidades

Camila de Sant'Anna Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: teatro para bebês; teatro brasileiro; matrizes culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro

Brasília, DF  
2024

RR484t Ribeiro, Camila de Sant'Anna  
Teatro para bebês no Brasil: por reinvenções a partir das  
brasilidades / Camila de Sant'Anna Ribeiro; orientador Rita  
de Cássia de Almeida Castro. -- Brasília, 2024.  
135 p.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

1. Teatro para bebês. 2. Bebês e cultura. 3. Teatro  
brasileiro. 4. Ritual. 5. Matrizes culturais. I. Castro,  
Rita de Cássia de Almeida, orient. II. Título.

Teatro para bebês no Brasil: por reinvenções a partir das brasilidades

Camila de Sant'Anna Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: teatro para bebês; teatro brasileiro; matrizes culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro

Data de defesa e aprovação: 20 de setembro de 2024.

### **Banca examinadora**

---

Profa. Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro – IdA/UnB  
Presidenta da banca

---

Profa. Dra. Luciana Hartmann – IdA/UnB  
Membra interna

---

Profa. Dra. Joana Abreu Pereira de Oliveira – EMAC/UFG  
Membra externa

---

Profa. Dra. Gabriela Sousa de Melo Mietto – IP/UnB  
Suplente

Às mães solo brasileiras, que em 2023 eram 11 milhões, 90% são negras, responsáveis por 15% dos lares do país<sup>1</sup>.

Aos pais solo do nosso país, poucos em relação às mães, que representam uma força iluminante na igualdade de gênero.

E a todos os bebês do mundo. Que sejam respeitados seus direitos de nascerem em um ambiente que constitua sua força interior com propensão à paz, ao amor e à alegria.

---

<sup>1</sup> “Um levantamento da Fundação Getúlio Vargas (FGV) mostra que o número de mães solo, aquelas que cuidam sozinhas de seus filhos, aumentou 17,8% na última década, passando de 9,6 milhões em 2012 para 11,3 milhões em 2022” (Jornal do Brasil, 2023, s. p.). Mais informações em Pecinato (2023) e Bom Dia Brasil (2023).

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, pela supervisão generosa e rigorosa. E por ter me ensinado, na convivência, sobre a profunda força da inteligência manifestada com delicadeza e respeito nas relações humanas.

Ao meu pai, por exercitar comigo no dia a dia desde criança, o raciocínio questionador da realidade posta sempre permeado de amor ao próximo e doses maravilhosas de ousadia criativa. E por ter me apoiado incondicionalmente sempre. À minha mãe pela poesia, por ter cultivado em mim desde bebê um vínculo profundo entre arte, política e pertencimento cultural com muita alegria e liberdade. Aos dois por amarem profundamente as culturas brasileiras.

À minha avó Maria Eulina, in memoriam, que me proporcionou a experiência de um cuidado profundamente amoroso, respeitoso e carinhoso. E por ter me ensinado sobre fé e rituais coletivos.

À querida amiga e parceira de caminhada artística Denise Munhoz. Sua inteligência cênica e sua imensa generosidade em diversos âmbitos me deu chão e entusiasmo para pensar e fazer teatro e performance para com os bebês.

À Paulliny Gualberto Tort, por sua amizade ao realizar a revisão, encontros e sugestão de leituras de livros e artigos na primeira fase da pesquisa para a qualificação. Profundamente grata pelo seu acompanhamento rigoroso e amoroso. A ele devo muito da minha melhora na escrita acadêmica e geral.

À minha filha, por ter me preenchido de amor com seu nascimento e gerado o interesse por este caminho de tantas descobertas que é o teatro para bebês.

À minha querida sobrinha Luna, que ao nascer um pouco antes do início da minha travessia no teatro para bebês, foi fonte de tantas observações e trocas.

Aos meus irmãos, pelo amor.

À Paloma Rio Branco pelas traduções e pela amizade de uma vida toda regada à muita arte.

Ao Departamento de Artes Cênicas da UnB, por todas as aulas ministradas por seus excelentes professores e pela convivência de respeito e entusiasmo com o conhecimento e a arte.

À professora doutora Gabriela Mietto, pela participação na banca de qualificação e por ter me recebido com tanta disponibilidade e carinho no grupo de pesquisa Infância e me ensinado para além do que eu esperava aprender a respeito

dos bebês. Tenho muita alegria por tê-la encontrado, assim como o professor doutor Francisco José Rengifo Herrera e todos os colegas do Infância.

À professora Luciana Hartmann, pela análise brilhante e detalhada do texto da minha qualificação e por suas contribuições e indicações de leituras que abriram caminhos de percepção fundamentais para esta pesquisa.

Aos artistas que compuseram esta pesquisa por meio de seus trabalhos e entrevistas, minha mais alta gratidão e admiração.

Brasil, meu nego, deixa eu lhe contar  
A história que a história não conta  
Avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denço, a Mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500  
Tem mais invasão do que descobrimento

Tem sangue pisado, retinto  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu nem das mãos de Isabel  
A liberdade é um Dragão do Mar de Aracati

Salve os Caboclos de Julho, Xetuá!  
Quem foi de aço nos anos de chumbo  
Brasil, chegou a vez  
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês

Mangueira, tira a poeira dos porões  
E abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis e Jamelões  
São verde-e-rosa as multidões

Mangueira, tira a poeira dos porões  
E abre alas pros teus heróis de barracões  
Dos Brasis que se faz um país de Lecis e Jamelões  
De Lecis e de Jamelões  
De Lecis, Jamelões  
De Lecis e Jamelões

Samba-enredo da Mangueira: Histórias pra ninar gente grande (2019), versão interpretada por Maria Bethânia.

## Resumo

Este estudo discorre sobre a relação entre algumas poéticas cênicas voltadas para bebês e seus acompanhantes, originalmente surgidas na Europa, e poéticas cênicas para bebês e seus acompanhantes desenvolvidas no Brasil. Com especificidades cênicas construídas a partir de observações em creches e de pesquisas das mais variadas áreas do conhecimento sobre bebês em terras europeias, tal poética desembarca no Brasil influenciando inúmeros artistas. Contudo, como defendem vários pesquisadores das áreas da neurociência, antropologia e psicologia (a serem mencionados neste estudo), os bebês possuem cultura, assim como seus cuidadores, que são cruciais para que os bebês se conectem com as apresentações. A partir dessa perspectiva, este estudo explicita uma tendência de procedimentos – desenvolvidos por e para europeus – que vem se repetindo nas poéticas cênicas feitas para bebês e seus acompanhantes em algumas cidades brasileiras e questiona se essa prática deveria ser reinventada a partir das culturas brasileiras. A metodologia deste estudo se constitui da prática da autora como atriz, da análise de poéticas cênicas para bebês, de entrevistas com artistas e de revisão bibliográfica sobre o tema. Os principais referenciais utilizados são as peças de teatro da companhia La Casa Incierta, as aulas-espetáculos do maestro Paulo Lameiro e o próprio processo de montagem de um teatro para bebês pela autora, assim como os trabalhos teóricos do artista e pesquisador de artes cênicas Zeca Ligiéro e dos antropólogos Victor Turner, David Le Breton e Alma Gottlieb. A reflexão proposta por esta pesquisa é sobre a importância de se construir poéticas cênicas em que bebês e seus acompanhantes brasileiros possam viver experiências artísticas desenvolvidas a partir de suas matrizes culturais.

**Palavras-chave:** teatro para bebês; bebês e cultura; teatro brasileiro; ritual; matrizes culturais.

## Abstract

This study discusses the relationship between some scenic poetics for babies and their caregivers, originally created in Europe, and the scenic poetics for babies and their caregivers developed in Brazil. With scenic specificities based on observations in nurseries and research from different fields of knowledge about babies in European countries, such poetics arrived in Brazil and influenced countless artists. However, as several researchers in neuroscience, anthropology, and psychology (to be mentioned in this study) argue, babies have culture, as do their caregivers, who are crucial for babies to connect with the performances. From this perspective, this study makes explicit a trend of procedures – developed by and for Europeans – that has been repeated in the scenic poetics made for babies and their companions in some Brazilian cities, and questions whether this practice should be reinvented based on Brazilian cultures. The methodology of this study consists of the author's practice as an actress, the analysis of scenic poetics for babies, interviews with artists, and a bibliographical review on the subject. The main references used are the plays of the company La Casa Incierta, the performance classes of Paulo Lameiro and the author's process of creating a play for babies, as well as the theoretical works of the artist and performing arts researcher Zeca Ligiéro and the anthropologists Victor Turner, David Le Breton, and Alma Gottlieb. The reflection proposed by this research is about the importance of building scenic poetics in which Brazilian babies and their caregivers can live artistic experiences developed based on their cultural matrices.

**Keywords:** theater for babies; babies and culture; Brazilian theater; ritual; cultural matrices.

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2 OS BEBÊS E SEUS MUNDOS</b>	17
2.1 Psicologia do desenvolvimento e Pragmática do objeto	20
2.2 Bebês possuem cultura	22
2.3 É legal! Mas eles não entendem, né?	32
<b>3 TEATRO PARA BEBÊS NO BRASIL: UMA IDEIA QUE VEIO DE ALÉM-MAR</b>	39
3.1 Das terras europeias	39
3.1.1 A virada performativa das artes	44
3.2 Da chegada ao Brasil	48
<b>4 TENDÊNCIAS DE REPETIÇÃO DE PROCEDIMENTOS DE COMPANHIAS EUROPEIAS EM TEATROS PARA BEBÊS FEITOS NO BRASIL</b>	53
4.1 Ecos da colonização cultural europeia	55
<b>5 O GRÃO DE ESTRELA, OU UM TEATRO PERFORMATIVO PARA BEBÊS BASEADO EM CULTURAS BRASILEIRAS</b>	65
5.1 Formação	66
5.1.1 Sobre a minha primeira experiência de composição cênica como atriz-performer no teatro para bebês	67
5.1.2 La Casa Incierta	74
5.1.3 Paulo Lameiro	77
5.2 Processo criativo e apresentações	77
<b>6 REVERBERAÇÕES FINAIS</b>	86
<b>REFERÊNCIAS</b>	92
<b>APÊNDICES</b>	99
Apêndice A – Entrevista com Clarice Cardell	99
Apêndice B – Entrevista com Paulo Lameiro	105
Apêndice C – Entrevista com Caísa Tibúrcio	111
Apêndice D – Entrevista com Cirila Targhetta	114

## 1 INTRODUÇÃO

O início do início. Ou o que é anterior à idade que a cultura ocidental, de modo geral, percebeu e instituiu até adentrar o século XX como o início da capacidade de significação humana. Talvez porque habitem os sentidos, os significados que prescindem das palavras. Ou porque estão a percorrer plenamente o que vem antes delas. A pesquisadora do campo da psicologia do desenvolvimento Cintia Rodríguez perguntou ao psicólogo Jerome Bruner: e o que vem antes da linguagem narrativa? Até agora, nos interessamos infinitamente menos por eles do que pelos chimpanzés<sup>2</sup>. É neles que está a raiz, a grande potência da possibilidade de crescimento socioeconômico dos países, de acordo com o prêmio Nobel de economia James Heckman: os bebês.

Pois, para estes, que apesar de todas as pesquisas explicitarem a sua fulcral importância, interessaram relativamente pouco às sociedades urbanas até os dias de hoje, inventaram de inventar um teatro. Coisa fantástica, que nenhuma tela de televisão, cinema, computador ou celular é capaz de reproduzir. Arte específica da presença, em que pessoas se encontram e não só olham, mas também são olhadas e se percebem, para sentirem juntas, imaginarem juntas, pensarem juntas, celebrarem juntas, rirem juntas, chorarem juntas, respirarem juntas, cada uma à sua maneira.

O chamado teatro para bebês ao qual este estudo se refere foi inventado no continente europeu e causa surpresa em grande parte das pessoas quando ouvem sobre sua existência. Não à toa. Ele une em uma só nomenclatura, uma experiência de arte que tem se mostrado muito distante da maior parte dos brasileiros e uma fase da vida humana que continua a habitar as mentalidades como “sem entendimento” da realidade. Então, o que se pensa possivelmente é: como se fazer algo tão “estranho” e difícil de entender para bebês que nada entendem?

Como muitas pessoas, também me fiz questionamentos e em busca de respostas, encontrei outras e outras perguntas que guiaram este estudo. Pesquisar a respeito de teatro para bebês é ousar tocar em diversas camadas do conhecimento construído sobre a nossa espécie e relacioná-lo, interseccioná-lo com

---

<sup>2</sup> O psiquiatra Julian de Ajuriaguerra, basco, e um dos grandes discípulos de Wallon, “foi o autor da célebre frase ‘O primeiro ano já me parece geriatria. O que me interessa é o primeiro dia’. E quando lhe perguntavam como era seu método de trabalhar com os bebês, Ajuriaguerra respondia ‘olhar, olhar’. ‘Os etólogos olham mais os animais do que nós os bebês. Quero olhar e olhar os bebês’” (Rodríguez, 2009, p. 11).

o pouco que sabemos sobre a vida subjetiva dos bebês. Sempre tendo em perspectiva uma imensa parte, insondável, que não conhecemos e que talvez nunca viremos a conhecer sobre os bebês.

As minhas questões eram e ainda são muitas. Hoje as identifico como uma constelação que gira em torno de alguns eixos. Desses, derivaram os capítulos deste estudo:

- Os bebês percebem ou entendem o que está acontecendo quando vão ao teatro? (Capítulo 2: *Os bebês e seus mundos*);
- Por que inventaram um teatro para bebês? (Capítulo 3: *Teatro para bebês no Brasil: uma ideia que veio de além-mar*)
- O teatro para bebês que tenho acompanhado é constituído prioritariamente por uma teatralidade europeia, isto seria uma extensão da colonização cultural ou não? (Capítulo 4: *Tendências de repetição de procedimentos de companhias europeias em teatros para bebês feitos no Brasil*)
- O capítulo 5: *O grão de estrela, ou um teatro performativo para bebês baseado em culturas brasileiras* é uma resposta, uma elaboração da experiência vivida na pesquisa. Nele é narrado e analisado todo o processo criativo de algumas apresentações, construídas e atuadas por mim e pela atriz e pesquisadora Denise Munhoz, a partir de princípios de trabalho aprendidos com a companhia La Casa Incierta e o maestro Paulo Lameiro, assim como de referências da cultura e do teatro brasileiro.

Partindo da perspectiva que defende que não existe um ponto de observação neutro em pesquisas, narro a seguir minha trajetória em relação ao teatro para bebês.

Minha filha nasceu em meados de 2010, e decidi parar de trabalhar e estudar para me dedicar à sua criação até os dois anos de idade. Durante esse período, vivemos no Rio de Janeiro: eu, minha filha e meu esposo na época, pai dela. Longe de nossas famílias, pude perceber com mais clareza a falta de lugares e programas voltados para os bebês. Sem a opção de parentes para visitar ou sermos visitados, sem babá e sem creche, acompanhada constantemente por uma bebê, a relação com a cidade e as pessoas escancarou para mim a desconsideração nos lugares e acontecimentos públicos a essa fase da vida humana.

Fora os poucos parquinhos, não existia outro espaço que bebês e seus cuidadores pudessem frequentar sem passar por algum tipo de constrangimento. Era quase tudo focado nos adultos: as ruas, os ônibus, os shows, os restaurantes, os cinemas e, claro, os teatros. Era como se as pessoas nascessem já com pelo menos três ou quatro anos de idade. A cidade me dizia cotidianamente que os primeiros três ou quatro anos de nossas vidas não eram permitidos ou eram desimportantes, irrelevantes. Ou seja, acontecia uma invisibilização naturalizada dos bebês e de seus acompanhantes.

Luiz André Cherubini, diretor e ator da companhia de teatro Sobrevento (SP), é mais um dos pais que conhecem essa realidade e argumenta em entrevista que

Há um preconceito enorme contra os bebês. À primeira infância é negado o direito à integração social, ao convívio comunitário. Os bebês pensam, se emocionam, se comunicam. Todo pai sabe disso, todo professor e funcionário de creche, todo artista que faz teatro para bebês sabe disso, mas ainda há meio mundo a convencer (Carneiro Neto, 2016, s. p.).

O teatro para bebês é uma arte para com a comunidade. Lembro-me de estar dedicada à minha filha bebê e da solidão que vivíamos, eu e ela, mesmo em meio a muitas pessoas, parquinhos, cafés, cinemas de rua e a praia em um bairro da cidade do Rio de Janeiro. O sentimento que eu experimentava naquela fase da minha vida, com todas as dificuldades inerentes à criação de uma bebê, era idílico. Ou seja, a percepção dessa solidão social não estava acompanhada de um estado triste ou depressivo, pelo contrário, me sentia com bastante energia e celebrando a vida. O que me fez perceber e observar com certa calma os dispositivos, estruturas materiais e imateriais, que apartam silenciosamente e invisivelmente para a maioria, o convívio dos bebês e seus adultos cuidadores da comunidade urbana.

Como atriz e arte educadora, ficava imaginando uma cidade que acolhesse seus bebês e seus acompanhantes, proporcionando não só melhor estrutura como também experiências culturais e poéticas. Mas naquele momento não pude chegar tão longe a ponto de imaginar um teatro para bebês. Isso só aconteceu no final de 2014, quando, já morando em Brasília, fui convidada pela atriz Denise Munhoz para montar uma peça de teatro para bebês sob a direção de Fernanda Cabral, atriz e compositora de trilhas sonoras de algumas peças da companhia hispano-brasileira La Casa Incierta. Denise Munhoz já havia escrito o texto da peça, e então fomos ao primeiro encontro, apresentá-lo à diretora. Fernanda Cabral desconstruiu a ideia que tínhamos sobre uma dramaturgia para os bebês, apontando aspectos do texto que

poderiam funcionar muito bem para crianças a partir de quatro anos, mas não para a faixa etária pretendida.

A primeira reunião de trabalho para a construção da peça causou uma alteração na minha compreensão do que vinha a ser o chamado teatro para bebês. A partir de então, se deu início uma grande aventura de pesquisa sobre a especificidade do teatro feito para bebês e seus acompanhantes.

As perguntas escolhidas como foco deste estudo foram resultado de anos e anos de depuração por meio de um caminho que incluiu o estar na plateia de muitas peças para bebês acompanhada pela minha filha bebê, depois pela minha sobrinha e muitas outras vezes com a atriz e parceira de teatro Denise Munhoz. Fui aluna da atriz e cantora Fernanda Cabral durante um semestre na UnB, na que é considerada a primeira disciplina oferecida sobre teatro para bebês em universidades brasileiras. Observei bebês em creches públicas, conveniadas e comunitárias. Construí uma performance solo para bebês e a apresentei em uma creche pública e no Museu da República.

Também fiz oficinas com os artistas cênicos Paulo Lameiro (PT), Sandra Vargas (SP) e Antônio Catalano (IT) sobre artes cênicas para bebês e a primeiríssima infância. Fui dirigida pelo último em uma peça de teatro chamada *Popololu* na Itália, e realizamos algumas apresentações em um Jardim de Infância público na região de Asti. Fizemos um documentário a respeito denominado *Tempo del'anima*. Construí juntamente com a atriz Denise Munhoz um teatro performativo para bebês denominado *O grão de estrela* e o apresentamos durante oito meses em uma creche pública. Dei aulas de teatro para educadoras de bebês em uma creche comunitária na comunidade de Santa Luzia, na Cidade Estrutural, em Brasília, que na época era localizada em um dos maiores lixões a céu aberto da América Latina.

No âmbito da universidade, busquei o grupo de pesquisa Infância, vinculado ao Departamento de Psicologia do Desenvolvimento da UnB e o frequentei ativamente entre 2018 e 2021. O Infância se dedica a pesquisar os bebês na perspectiva da teoria da pragmática do objeto. Esta teoria considera a relação entre os bebês, os objetos e seus adultos cuidadores (sempre inseridos em suas culturas) como fundamental para a elaboração de sentidos anteriores à linguagem das palavras.

Enfim, foram muitas travessias pelo universo dos bebês nas artes e nas ciências. Mas antes disso, fui integrante do Núcleo de Estudos das Performances

Afro-Ameríndias (NEPAA), na Unirio, enquanto cursava a graduação em Artes Cênicas. Por meio do NEPAA, recebi uma bolsa de estudos do Instituto Hemisférico-NYU para estudar performance e política em Lima (Peru) durante um mês com o grupo de teatro Yuyachkani, considerado o mais antigo e um dos mais importantes da América Latina. Também fui atriz-performer no grupo Tá Na Rua (RJ), dirigido por Amir Haddad, um dos principais pensadores e realizadores de uma teatralidade brasileira.

Estendi-me ao narrar parte da minha trajetória para, de alguma forma, mostrar de onde observo e me insiro no teatro para bebês. As perguntas que me interessam fazer a essa inovadora poética cênica partem do meu interesse por uma estética teatral situada nas culturas brasileiras, ou gerada por suas motrizes culturais como diz Zeca Ligiéro, artista, pesquisador, professor e fundador do NEPAA. Decorre disto, a escolha de referencial teórico situado nos Estudos da Performance.

As seguintes autoras também compõem o referencial teórico: Sobonfu Somé, professora e escritora burquinense, narra e reflete sobre as relações de intimidade e dessas com o coletivo de uma sociedade tribal em África. A antropóloga de bebês, Alma Gottlieb, com sua genial e emocionante pesquisa etnográfica sobre a cultura dos recém-nascidos no oeste da África. E o potente estudo da cientista política, ativista e especialista em estudos pós-coloniais, Françoise Vergès. Assim como as últimas pesquisas feitas sobre teatro e bebês no Brasil também me fortaleceram ao encontrar ecos de impressões minhas.

O grande teatrólogo Augusto Boal (2006, p. 189), escreve que “os primeiros contatos com o mundo exterior são de natureza sensorial – isto é, estéticos. A Estética nasce com o bebê”. Através dessa perspectiva, que é possível acompanhar igualmente nas pesquisas de David Le Breton a respeito da antropologia dos sentidos em diversas sociedades, eu me perguntei: como nasce a colonização cultural em uma pessoa?

## 2 OS BEBÊS E SEUS MUNDOS

Lembro, com um amor imenso, de meu pai, cansado, com sono, ao pé de minha cama, no escuro, contando histórias para eu dormir. Conto as mesmas histórias, da mesma maneira, para os meus filhos. A primeira infância é muito importante. Uma agressão, uma rejeição, uma violência, a falta de afeto, nesta idade, deixam marcas profundas, indeléveis. É preciso lutar com fé contra o preconceito com os bebês, privados de direitos, do acesso à cultura, da integração social, de uma vida comunitária, vítimas da ignorância, do descaso, do egoísmo, da soberba, de certezas vazias, do cinismo, do utilitarismo, da mercantilização de tudo. Fazer teatro para bebês não parece grande coisa, mas, para mim e para o Sobrevento, é tão importante quanto contar histórias para um filho dormir (Rogério, 2014, s. p.<sup>3</sup>).

Talvez o mais importante fator da vida dos bebês seja seus adultos cuidadores. Pode-se buscar as mais díspares perspectivas sobre os bebês, dos mais diversos campos de conhecimento, de tempos distintos e até de lógicas de organização social distantes entre si, que todas convergirão nesse ponto. O de que a relação do bebê com sua mãe, pai ou outro adulto protagonista é fundante de toda a sua estrutura psicofísica.

Quando pensamos sobre os bebês, de forma geral, ocorreremos no equívoco de utilizarmos o parâmetro usual por meio do qual matutamos sobre as pessoas de todas as outras idades. Qual seja, o de considerá-las indivíduos independentes entre si. Com todas as complexidades de interações e influências que os afetam, sejam eles crianças, adultos ou anciões, ainda assim, os consideramos e o são de fato, pessoas independentes. Estas têm uma delimitação nítida, para elas e para os outros, de suas individualidades.

Nos bebês, esse delinear que estabelece fronteiras entre o que eu sou em relação ao que o outro é, não está nítido. Para o recém-nascido, essa noção de que ele é uma pessoa e a sua mãe é outra, sequer existe. Somente no decorrer do tempo, aos poucos e lentamente é que o bebê vai elaborando a consciência da separação entre ele e sua mãe (ou outra pessoa que exerça esse papel) e entre ele e as outras pessoas.

Ao nascer, a criança percebe o mundo como um caos sensorial, um universo em que se misturam as qualidades, as intensidades e os dados. O bebê oscila entre a carência e a repleção sem a consciência precisa daquilo que se move nele e ao seu redor. Ele é imerso no âmago de um universo inapreensível de sensações internas (frio, calor, fome, sede...), de odores (os da sua mãe principalmente), de sons (palavras, ruídos que o cercam),

---

<sup>3</sup> Luiz André Cherubini, diretor e ator do Grupo Sobrevento (SP), em entrevista para o site *Esconderijos do Tempo*, em 22 de agosto de 2014.

de formas visuais vagas etc. Ao longo das semanas e dos meses este magma se ordena em um universo compreensível. Uma maneira particular de ser carregada, de ser interpelada, de ser tocada, de sentir os mesmos odores, de ver os mesmos rostos, de ouvir as vozes ou os ruídos dos sons de seu entorno levam a criança a um mundo de significações. O sensorial torna-se um universo de sentido onde a criança constrói suas referências, ultrapassa-se a si mesma, abre-se a uma presença sensível do mundo (Le Breton, 2016, p. 31).

É importante lembrar que um bebê necessita de um(a) cuidador(a), de uma pessoa que exerça um protagonismo na sua criação. Seja ela mãe, pai, parente ou babá, sua dedicação exige um trabalho psicofísico exaustivo. Entrelaçando prazer, risco, desgaste e outras sensações, essa pessoa experiencia o deixar de focar em si mesma para “olhar” com atenção intermitente para uma outra que não domina a linguagem das palavras e que possui fragilidades físicas e emocionais tão explícitas quanto desconhecidas.

Os bebês não são capazes de sobreviver sem essas pessoas que se dedicam a eles. Mais que isso: eles se formam na relação com seu/sua cuidador (a) principal. David Le Breton (2016) escreve, se referindo ao papel da mãe, que pode ser exercido por outros:

A mãe é simultaneamente produtora de sentido e de sensações, já que acompanha ao largo do tempo a gestação social e individual de seu rebento, imprimindo-lhe a musicalidade de sua relação com o mundo, diáfana ou desafinada. [...] A ternura de um adulto para com os outros é um efeito de educação, e não questão de boa ou má vontade. A qualidade do contato se enraíza nos primeiros anos de vida, na maneira com qual a criança é tocada, carregada, acariciada, amada, estimulada ou não. Sua sensibilidade se educa em suas relações com a mãe e com os que a cercam. Sendo acariciada, mimada, amada, ela aprende a acariciar, a mimar, a amar (Le Breton, 2016, p. 224-225).

Os bebês não são ensimesmados, pelo contrário, eles são profundamente sensíveis à realidade em que estão imersos, dialogando física e emocionalmente com os seus cuidadores. E nesta espécie de conversa sensorial dos bebês com seus adultos protagonistas, estes não só constituem um corpo-mundo, como também são os intérpretes, os tradutores. Os adultos comunicam o nexos do mundo para os bebês através de suas relações com eles.

É a partir dessas conversas sensoriais que os significados começam a ser construídos. Como escreveu Le Breton na primeira citação deste texto, as sensações ou percepções ao se repetirem iniciam um “mundo de significações”. Assim como os sons que se repetem saindo da boca de pessoas ao nosso redor nos

fazem aprender nosso idioma nativo, as repetidas formas de sermos carregados, alimentados, aconchegados, tocados, olhados nos formam em nossa subjetividade.

Especialmente se os cuidadores responderem de modo previsível, padrões começarão a surgir. O bebê pode começar a perceber que “quando eu choro, mamãe sempre me pega no colo com carinho” ou “quando ela pega seu casaco, em breve vou sentir o cheiro do ar fresco”. Esses padrões não verbais e essas expectativas inconscientemente adquiridas foram descritos por vários autores de diferentes maneiras. [...] Qualquer que seja a teoria específica utilizada, todos concordam que as expectativas de outras pessoas e o modo como elas irão se comportar são inscritos no cérebro, fora da consciência consciente, no período da infância, e sustentam o nosso comportamento em relacionamentos ao longo da vida. Nós não estamos cientes de nossas próprias suposições, mas elas estão lá, baseadas nessas primeiras experiências (Gerhardt, 2017, p. 38-39).

Diante dessa relação inerente à vida de um bebê, os que o acompanham devem ser altamente considerados pelo teatro voltado àquele público. Portanto, sempre que o termo *teatro para bebês* aparecer neste estudo, entenda-se teatro para bebês e seus acompanhantes. Pensando dessa forma, a dramaturgia e todos os outros aspectos de uma peça de teatro para bebês são feitos também com foco na experiência dessa díade ou tríade<sup>4</sup>.

Como é descrito, a relação com a mãe ou com o(a) principal cuidador(a) é a primeira e a mais importante interação que o bebê constituirá. A partir dela se inicia a aventura do ser humano com o outro. Entre os dois, inaugura-se o que a psicologia do desenvolvimento denomina “interações diádicas”.

Na díade formada pelo bebê e sua mãe ou sua/seu cuidadora/or, segundo os pesquisadores Colwyn Trevarthen e Penelope Hubley, haveria uma *intersubjetividade primária* percebida, por exemplo, na

atenção sustentada do bebê à voz e face do adulto, mesmo quando a visão ainda carece da acuidade que se desenvolverá posteriormente, ou dos ritmos muito bem acoplados entre a linguagem adulta e as vocalizações do bebê (Rodríguez, 2012, p. 23).

De acordo com os mesmos pesquisadores, aproximadamente aos nove meses de idade começariam as “interações triádicas”. Ou seja, na chamada “Revolução dos 9 meses”, os bebês aumentariam o seu perímetro de interação, utilizando intencionalmente os objetos para se comunicar. O que configuraria uma relação bebê-adulto-objeto, denominada também de *intersubjetividade secundária*.

---

<sup>4</sup> Díade, nesse contexto, seria a relação entre o bebê e seu cuidador(a) e tríade, a relação entre o bebê e seus dois cuidadores, como por exemplos mãe e pai ou avó e tia.

A psicologia do desenvolvimento, através do seu campo de estudos denominado *pragmática do objeto*, tem pesquisado, desde os anos 1990, a construção do conhecimento em bebês de zero a dois anos de idade. Esta metodologia não considera “que o encontro dos bebês com o mundo se realize diretamente, mas de uma forma mediada através do que os outros realizam com eles, quer com a intenção de comunicar algo aos bebês ou não” (Rodríguez; Moro, 1999, p. 106).

Cada povo possui a sua perspectiva a respeito dos recém-nascidos. Essas perspectivas moldam as maneiras com que as pessoas que tomam conta dos bebês e as sociedades se relacionam com eles. Por sua vez, os bebês são formados, em certa medida, psicofisicamente por essas maneiras de serem tratados.

## **2.1 Psicologia do desenvolvimento e Pragmática do objeto**

Criadores de teatro para bebês na Europa e no Brasil citam as pesquisas em várias áreas do conhecimento como alimento para a invenção de peças e/ou performances para esse público. Afirmam, dessa forma, a importância também das perspectivas científicas em seus processos criativos. Áreas como a neurociência, a antropologia, a sociologia, a pedagogia e a psicologia influenciam constantemente o trabalho desses artistas.

Porém nem sempre os diálogos desses criadores com as ciências são de concordância. Um exemplo disso é a crítica do diretor espanhol Carlos Laredo a uma das perspectivas vindas da psicologia do desenvolvimento, que tem como seu fundamento a clássica teoria de Jean Piaget:

“... a maioria da literatura científica do adulto com bebês parte de um ponto de observação adultocêntrico. Eu me coloco em observar quais são as carências do bebê a respeito de mim. Por exemplo, Piaget: Quais são as carências desse bebê com relação a mim, como adulto...” (fala de Carlos Laredo reproduzida em Zurawski, 2018, p. 216).

O biólogo Piaget realizou umas das mais importantes pesquisas da história da psicologia com suas observações minuciosas sobre o comportamento dos bebês. No início do século XX, elaborou um vasto e detalhado material escrito de suas observações, assim como análises decorrentes delas. Sua perspectiva culminou na construção de vários conceitos que são um paradigma, até hoje, para inúmeros estudos sobre os bebês em diversos países.

Apesar de suas pesquisas contribuírem para a construção de conhecimentos altamente relevantes no que diz respeito ao desenvolvimento humano, existem aspectos de sua perspectiva a respeito dos bebês que precisam ser reconsiderados de forma crítica. Para tanto, não podemos nos esquecer que toda ciência é filha de seu tempo e, como tal, é constituída da mentalidade de sua época.

A época à qual estamos nos referindo é o século XX, quando a cultura do pensamento ocidental foi orquestrada pela devoção à linguagem das palavras. Não à toa, pesquisadores importantes para a estruturação da perspectiva da psicologia do desenvolvimento percebiam a fase humana em que não existe o domínio da linguagem falada das palavras como o momento da falta. A própria etimologia da palavra infância, nos conta sobre isso: infante é aquele que não fala.

Os bebês eram compreendidos como a presença da falta. Porque se não há palavras, não há sentido e, portanto, não pode haver uma pessoa completa, segundo muitos dos pensadores do século passado. Ou seja, observava-se os bebês a partir do que lhes faltava para se tornarem tão capazes cognitivamente e afetivamente quanto os adultos. O que nos manteve de certa forma, conectadas à histórica concepção dos bebês como *tabulas rasas*<sup>5</sup>.

Interessante notar que a observação do comportamento de bebês também é uma prática constituinte do processo criativo de inúmeras peças de teatro para bebês. No entanto, nos relatos dessas observações feitos por artistas, estão presentes argumentos que buscam defender as altas capacidades dos bebês. Ou seja, são perspectivas opostas.

Evidente que esta crítica a respeito da perspectiva de Jean Piaget não foi feita só pela arte. Vertentes da psicologia também teceram suas críticas nessa direção e caminham em suas pesquisas, se alimentando de aspectos profundamente relevantes da teoria piagetiana, assim como percebendo e apontando outros que não fazem sentido hoje. A pragmática do objeto é uma dessas vertentes.

---

<sup>5</sup> “Embora seja enganoso enfatizar em excesso a dicotomia, as abordagens americana e europeia da primeira infância de certa forma exemplificam a velha divisão entre Locke e Rousseau, que consiste no problema inicial de muitos livros tradicionais sobre o desenvolvimento infantil. Locke afirmava que a mente de uma criança ao nascer era uma tábula rasa e que todo o aprendizado e as habilidades humanas eram adquiridos pela aprendizagem. Rousseau, por outro lado, acreditava que, em um ambiente apropriado, as capacidades inatas da criança simplesmente se desenvolveriam por meio da exploração, das descobertas e da imaginação. O debate [...], na verdade é considerado irrelevante nos dias de hoje, pois os avanços contemporâneos no estudo do desenvolvimento precoce do cérebro mostram que o bebê já começa a aprender não somente depois do nascimento, mas mesmo quando ainda está no útero” (Goldschmied; Jackson, 2016, p. 21).

Construída no início dos anos 1990 pelas espanholas Cintia Rodríguez e Christiane Moro, então pesquisadoras da Universidade de Genebra, a pragmática do objeto procura dar voz ou possibilidade de escuta à relação dos bebês com o mundo material à sua volta. Caracterizando como díades as relações estabelecidas entre bebês e adultos ou tríades as entre bebês, objetos e adultos, a pragmática do objeto se volta para a investigação da construção do mundo simbólico dos seres humanos de 0 a 24 meses.

Construção esta, segundo a citada metodologia, que se faz impreterivelmente mediada pelo adulto. Os significados do mundo seriam construídos sempre na relação dos bebês com os adultos. Os adultos seriam como guias, embaixadores do mundo para os bebês.

Portanto, considerar as pesquisas de outras áreas de conhecimento como relevantes para a construção de uma peça ou performance para com bebês, requer uma interpretação crítica como a colocada por Carlos Laredo. A arte e a ciência, como já é sabido, têm feito grandes parcerias que corroboraram para a ampliação e o aprofundamento de ambas as áreas. No teatro feito para com bebês não poderia ser diferente.

## **2.2 Bebês possuem cultura**

“(...) as operações matemáticas estão sujeitas a definições surpreendentes: o que parece ser adição para o Ocidente pode ser interpretado como subtração entre alguns grupos indígenas brasileiros, e vice-versa (Ferreira, 1997). Um século de revelações desestabilizadoras como essas deveria nos alertar sobre a natureza de muitos conceitos aparentemente transparentes. Por que a categoria dos bebês de colo deveria ser menos problemática?” (Gottlieb, 2012, p. 90).

Sim, os bebês são constituídos por suas culturas. Segundo estudos de diversas áreas de conhecimento, a vida humana é cultural desde o seu nascimento. Ou seja, ela não existe fora de um contexto, o qual a esculpe em seus múltiplos aspectos, exercendo a função de uma espécie de segundo útero.

Nós, humanos, somos crias de nossas culturas. De certa forma, somos paridos por ela. Podemos dizer, inclusive, que a cultura nos possui, em uma alusão à fala do intelectual Antônio Bispo dos Santos (2003, p. 9) sobre a relação dos indígenas e quilombolas com a terra em que nasceram: “A terra não nos pertencia,

nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos ‘aquela terra é minha’ e sim, ‘nós somos daquela terra’”.

Somos da terra em que nascemos e vivemos os primeiros anos de nossas vidas de forma definitiva<sup>6</sup> sob a luz dos estudos da interface entre biologia e cultura. A palavra *terra*, na frase de Antônio Bispo dos Santos, remete não só à uma delimitação de espaço, mas também à aceção de cultura. Nós somos da terra que nos recebe em seu colo, nos dá alimento, porque não há outra forma de sobreviver a não ser em constante troca, diálogo com o meio ambiente em que se está. E a essa relação que construímos com a terra, para plantar, manejar, perceber seus ciclos, seus frutos, animais, perigos e ameaças, assim como com as cidades e seus modos de se organizar, produzir, pensar e imaginar denominamos cultura. Em um *continuum* entre o meio ambiente e as maneiras que os seres humanos elaboram para viverem nele.

Porque quem vai dizer se somos quilombolas – ou não – não é o documento da terra, é a forma como vamos nos relacionar com ela. E nesse momento nós e os indígenas confluímos. Confluímos nos territórios, porque nosso território não é apenas a terra, são todos os elementos (Bispo dos Santos, 2003, p. 14-15).

Pela nossa terra, somos embalados, cuidados, alimentados, ensinados. Nossos humanos cuidadores adultos foram também, de modo geral, embalados, cuidados, alimentados, educados, pela mesma terra e assim por diante, em uma viagem para trás no tempo, de antepassado a antepassado. E quando não o foram, precisam se dobrar a ela, aos seus ciclos, às suas temperaturas, aos seus tipos de alimentos e aos modos de outros humanos que ali estão e se desenvolveram. Esta última experiência, vivida por migrantes e cada vez mais comum, acaba por transmitir outra cultura, mesclada entre a cultura de origem do adulto cuidador e aquela em que seu bebê é criado.

Entretanto, os bebês, como sabemos, não são uma “página em branco”, nem uma “tábula rasa”. Cada bebê nasce com especificidades de várias ordens e é a partir delas que irá trocar com o seu meio ambiente, que abrange seus adultos cuidadores e sua terra ou terras culturais. Dessa forma, é mais condizente com a

---

<sup>6</sup> Me refiro ao início ou às raízes de toda a estrutura psicofísica humana, que é constituída durante a primeiríssima infância. Ou seja, ao vínculo com a experiência cultural nos primeiros anos de vida que evoluirá (no sentido musical do termo) continuamente na relação com outras experiências e/ou culturas.

realidade da vida dos bebês, dizermos a respeito deles: são seres de cultura, possuidores e possuídos por ela ao mesmo tempo.

Sobre isto, iremos tratar neste subcapítulo. Como, por quê, para quê, nós humanos nos tornamos seres de cultura desde os meses iniciais. E vamos aumentando esse vínculo com as mesmas gradativamente durante nossos três primeiros anos, de forma excepcional em comparação ao resto de nossas vidas. Para tanto, traremos estudos provindos das áreas da neurociência, da antropologia, da psicologia do desenvolvimento e falas de importantes e experientes artistas do teatro para bebês.

Nos anos 1960, Sherwood Washburn, um antropólogo americano, pioneiro nos estudos da primatologia, construiu uma teoria amplamente divulgada até hoje<sup>7</sup>. Esta teoria, chamada de “dilema obstétrico”, defende que no processo de evolução da espécie, ao passarmos dos quatro apoios para os dois apoios, ou seja, ao deixarmos de sermos quadrúpedes para nos tornarmos bípedes, eretos, o quadril se estreitou de forma a permitir um melhor equilíbrio. Enquanto isso, os cérebros também estavam se modificando, aumentando de tamanho. Um crânio maior e um canal de parto menor implicaria em muito risco para a espécie. Em consequência disto, segundo a teoria, ocorreu uma adaptação que implicou em bebês nascerem com cérebros prematuros e terminarem de amadurecer fora do útero. O tamanho dos cérebros dos bebês humanos seria de cerca de um terço do que irão se tornar aos 36 meses de idade, quando alcançariam a maturidade em conexões e plasticidade neuronal.

O que esta teoria nos conta, é que o bebê humano, mesmo quando nasce após o tempo máximo de gestação – 40 a 42 semanas –, ainda é um bebê prematuro em relação ao auge de desenvolvimento cerebral desta fase. Isto pode nos fazer pensar que esse momento da vida humana, que vai do nascimento até os 36 meses, é a etapa da gestação do bebê no mundo ao seu redor, a gestação em sua cultura. Porque as raízes, a fundação de toda a sua estrutura psicofísica está em uma espécie de segunda etapa da primeira e mais importante fase do desenvolvimento humano.

---

<sup>7</sup> A matéria *Evolução humana: por que os bebês nascem tão indefesos? A ciência traz uma nova (e surpreendente) explicação*, escrita por Carl Zimmer para o The New York Times e traduzida no jornal O Globo, resume a teoria e as críticas atuais sobre ela. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2023/08/06/evolucao-humana-por-que-os-bebes-nascem-tao-indefesos-a-ciencia-traz-uma-nova-e-surpreendente-explicacao.ghtml>.

A inteligência não é herdada, mas construída pela pessoa a partir do nascimento num processo que envolve ação e interação com o meio cultural. A mediação de um adulto competente exerce um papel muito importante ajudando a criança a evoluir do nível de desenvolvimento em que se encontra para o seguinte e construir novas aprendizagens. A inteligência se constrói formando estruturas de conhecimento e expressão. Até os 3 ou 4 anos, ter-se-á formado o primeiro nível, estágio ou fase, sobre o qual se constroem os seguintes. É importante que o primeiro seja bem constituído (Didonet, 2003, p. 92).

Nascer com o cérebro imaturo nos condiciona a um início de vida altamente frágil. Interessante é pensar que o que torna os bebês humanos tão indefesos e vulneráveis é a mesma coisa que faz com que a espécie tenha vantagens adaptativas. É nos primeiros três anos que o cérebro cresce em ritmo mais acelerado do que em toda a vida humana, demonstrando a sua imensa capacidade de aprender com o contexto durante essa fase. O trecho a seguir é de um artigo sobre uma ampla pesquisa internacional, publicado no ano de 2022, na revista Nature:

Agregamos o maior conjunto de dados de neuroimagem até o momento para modernizar o conceito de gráficos de crescimento para mapear o desenvolvimento e o envelhecimento típicos e atípicos do cérebro humano. A faixa etária de aproximadamente 100 anos permitiu a delimitação de marcos e períodos críticos na maturação do cérebro humano, revelando uma época de crescimento inicial em suas classes de tecidos constituintes — começando antes de 17 semanas pós-concepção, quando o cérebro está em aproximadamente 10% de seu tamanho máximo, e terminando aos 3 anos, quando o cérebro está em aproximadamente 80% do tamanho máximo (Bethlehem *et al.*, 2022, p. 531, tradução nossa).

Ou seja, uma vulnerabilidade altamente poderosa é a condição inicial do corpo humano no mundo. Todas as experiências a que é exposto impulsionam conexões em seu cérebro, tornando-o mais complexo e inteligente exatamente onde é mais demandado. Com o tempo, as conexões neuronais que não foram criadas e/ou estimuladas irão sofrer uma espécie de poda, ou seja, deixarão de existir. A esta capacidade de adaptação denomina-se plasticidade cerebral.

Nos três primeiros anos de vida, a arquitetura cerebral passa por intensas transformações estruturais em resposta a interação entre fatores biológicos, experiências e relações interpessoais que a criança estabelece no meio que a cerca. Nesse período, os neurônios presentes no SN (Sistema Nervoso), passam a associar-se e estando associados uns aos outros, criam redes neurais que se fortalecem à medida que são utilizados com maior frequência (Lent, 2019). O fortalecimento dessas redes neurais favorece a transmissão de informações previamente adquiridas através de alguma experiência vivenciada e que passam a ser evocadas com maior facilidade, garantindo, desta forma, a aprendizagem e a formação de memórias (Crespi; Noro; Nobile, 2020, p. 1526).

Toda essa travessia de interação e mútua influência entre os bebês e a cultura só será viável por meio da condução de um ou mais adultos cuidadores. Conhecer o mundo, na perspectiva dos bebês, é conhecê-lo por meio desses cuidadores. São eles que o irão apresentar aos bebês, imprimindo-lhe sentidos, significados. Tão total e potente, esta apresentação e tradução do mundo, não se dará somente por meio das palavras.

[...] quando se fala em linguagem, é necessário lembrar que a língua falada inclui entonação, gestualidade e expressão facial. Assim, os sistemas semióticos, especialmente quando se pensa em aquisição, raramente se produzem de forma isolada. “Quando essas reflexões são trazidas para os primeiros símbolos, ou seja, para níveis semióticos mais básicos, mais do que de ‘símbolo’ isolado, dever-se-ia falar de cenário ou de colocação em cena” [...] (Batista; Smolka, 2008, p. 348).

Para os bebês, as palavras só existem por meio da oralidade, são banhadas de corporeidade e compostas por gestuais e seus ritmos. É uma comunicação encarnada, cheia de seu texto e seu contexto cultural: um colo onde se sente e ouve a reverberação da caixa torácica da mãe a conversar com uma outra pessoa ao lado, o ritmo, o cheiro, o toque da pele na pele da mãe e nos tecidos típicos das roupas, a luz do sol, o calor, a areia que voa e bate no olho que se fecha. Tudo é cena e cenário, tudo é cultura.

Esta forma de aprendizagem por imersão, a qual nosso cérebro vai se moldando em sinapses e podas para se adaptar e sobreviver nos diferencia em percepção e expressão corporal desde os primeiros meses de vida. A bióloga e antropóloga médica Dr. Kathleen Wermke, pesquisadora da Universidade de Würzburg, na Alemanha, gravou e analisou cerca de meio milhão de choros de bebês de diferentes partes do mundo, como reporta a matéria a seguir:

Eles conduziram um estudo que comprovou que recém-nascidos franceses e alemães produziam “melodias de choro” muito diferentes, que refletiam as linguagens que haviam escutado ainda no útero. Enquanto os bebês germânicos emitiam choros que caíam de um tom mais alto para um mais baixo, imitando a entonação decrescente do idioma, as crianças francesas tendiam a chorar em uma entonação crescente. Apesar de os pequenos experimentarem uma ampla variedade de sons – e serem capazes de aprender qualquer língua – eles certamente já são influenciados pelo idioma que suas mães pronunciam. [...] A análise acústica quantitativa destes registros proporcionou resultados ainda mais promissores. Recém-nascidos cujas mães falam línguas tonais, como mandarim, tendem a produzir melodias de choro mais complexas. Já os bebês suecos, choram de forma mais “cantada” – isso porque o idioma típico da Suécia tem o que os linguistas chamam de “sotaque tonal”, quando as sílabas tônicas são

pronunciadas de um modo mais acentuado que as demais (Antunes, 2019, s. p.).

O diálogo entre biologia e cultura é tão profundo que é capaz de organizar o corpo dos bebês de formas diferentes em cada cultura. Um parâmetro utilizado para averiguar o desenvolvimento sadio de um bebê em uma cultura pode ser inexistente em outra ou relacionado à uma faixa etária divergente, como veremos neste exemplo retirado do livro *Tudo começa na outra vida*, da antropóloga Alma Gottlieb.

[...] descrevendo como os adultos Baganda, na Uganda, sistematicamente sentam bebês de um a três meses de idade em seus colos e apoiam bebês de três a quatro meses de idade sobre a esteira para treiná-los a sentarem-se independentemente e sorrir, Janet e Philip Kilbride (1975) notaram que os bebês saudáveis Baganda tipicamente se sentam com independência à idade de quatro meses, um terço de vida mais cedo do que a maioria dos bebês das famílias de classe média euro-americanas. A razão é eminentemente cultural: sentar-se e sorrir permite que os bebês se comuniquem com os que estão em torno deles, e essa habilidade é considerada uma qualidade valiosa no insistente face a face do reino Baganda. Esses dados, provocativamente sugerem que a medida de avaliação padrão ocidental para bebês saudáveis – sentar-se independentemente aos seis meses – é uma afirmação tanto cultural como biológica (Gottlieb, 2012, p. 106).

Portanto, é possível observar sobre como repercutem no corpo dos bebês diferentes formas sistemáticas de cuidá-los. Estas formas logicamente educam por meio de e para tipos de percepção sensorial e de sentidos, específicos. Sistemas de cuidado dos bebês são também sistemas de educação dos sentidos em consonância com a perspectiva de mundo daquela cultura. A seguinte passagem do livro *Antropologia dos sentidos*, contribui para tal reflexão:

R. Devish, evocando aqui os Yakas, traduz bem esta comunidade tátil da família africana: “De forma quase contínua, a criança permanece num contato epidérmico com a mãe, com o pai, com seus próprios irmãos e irmãs, ou com os parentes e coesposas do pai. Raramente se criam vazios de contato que a criança deva aprender a preencher pelo viés de um objeto transicional” [...]. Outras sociedades, ao inverso, são reticentes à tendência de a criança apegar-se ao corpo da mãe. Seu enfaixamento, nas sociedades europeias tradicionais, por longo tempo limitou os movimentos da criança. Privada da liberdade de mover-se, ela era deixada em seu berço, ou perto do roçado onde os adultos trabalhavam e a vigiavam, sem menosprezar seus afazeres (Le Breton, 2016, p. 231-232).

O objeto transicional (Winnicott, 2019), tão conhecido e vivenciado na cultura ocidental, não existe nesta comunidade africana porque sua organização social de cuidados com os bebês atende à necessidade dos mesmos de uma transição mais lenta e gradual entre o contato simbiótico com suas mães e a independência física

e emocional. Este é um exemplo de diferença profunda no que entendemos como constituição psíquica dos bebês.

Por meio desses poucos exemplos apresentados no decorrer do texto, podemos constatar que os bebês não são seres iguais, padronizados ou aculturados. Para além das similaridades da espécie, há diferenças profundas entre bebês de sociedades diversas. Já nos primeiros meses de vida, se constata traços de cultura em seus comportamentos.

Após me deparar com várias pesquisas das áreas das ciências, quis ouvir artistas experientes nas artes cênicas voltadas para os bebês. Entrevistei três importantes e experientes artistas da cena que se dedicam às performances artísticas musicais ou ao teatro para bebês no Brasil e no mundo. Perguntei para cada um, separadamente: “Depois de apresentar suas performances cênicas em vários países, você pôde perceber diferenças importantes entre esses bebês de diferentes culturas? Quais foram as mais marcantes? E quais especificidades de comportamento você pôde perceber nos bebês e seus acompanhantes brasileiros?”.

A atriz e produtora Clarice Cardell nos conta em entrevista (cf. Apêndice A) sobre o que percebeu em mais de duas décadas apresentando teatro para bebês em diversas culturas:

Tendo apresentado nossos espetáculos em países muito diferentes, uma coisa que me chamou a atenção: é como mesmo tão pequenos os traços culturais já estão tão marcados. A gente trabalhou muito na Espanha, Portugal, Itália, França e Bélgica e uma pequena experiência na Holanda, na Martinica Francesa; muitas experiências em vários lugares do Brasil desde contextos periféricos, de comunidades indígenas e quilombolas a contextos urbanos com realidades sociais; na Rússia, em Israel. Existe um denominador comum em todos esses países que é o público profundamente curioso e aberto, mas existem comportamentos culturais que são muito marcados, por exemplo, quando estive na Rússia me chamou a atenção o silêncio e o nível de concentração que o público tinha; quando estive na Martinica Francesa, que era um público africano ou em vários lugares do Brasil, onde tinha a predominância de um público negro como existe uma outra corporalidade, outra relação com o corpo. Então, daí pode-se derivar um pensamento de como mesmo que tenhamos tão pouco tempo de vida, como já estamos imersos numa cultura e como já existe um comportamento cultural que se demonstra já em tão pouco tempo no contexto teatral.

O maestro e performer português Paulo Lameiro, que também possui extensa experiência em apresentações cênico-musicais para bebês e suas famílias pelo mundo, aborda as singularidades das formações de vínculo entre bebês e seus pais em cada cultura (cf. Apêndice B):

Imagine quando nós fazemos um concerto nos países nórdicos, na Noruega, na Suécia, na Dinamarca, na Finlândia a prática usual de uma mãe que tem um filho é ficar com o filho pelo menos três anos, ou seja, não começa a trabalhar logo ao quinto mês do bebê. Ao contrário de Portugal, que os bebês ficam com as mães ou pais durante os primeiros quatro meses e depois vão para a creche. Isso faz com que a relação, o vínculo emocional afetivo de proteção, sejam diferentes porque uma mãe que está diariamente com o seu bebê ao longo de três anos comporta-se de forma distinta com o seu bebê de uma mãe que a partir do quinto mês entrega o seu bebê aos profissionais ou outros professores, cuidadores da infância. O que quer dizer que algumas atividades em que nós por exemplo, nos concertos para bebês para dar um exemplo concreto, é comum os cantores, desde o acolhimento até o momento durante o concerto, nós cantamos com um bebê ao colo, agarramos um bebê e cantamos com um bebê ao colo ou às vezes propomos uma dança em que retiramos o bebê de uma mãe e entregamos o bebê a outra mãe. O que quer dizer é que em determinada altura as mães estão a dançar com bebês, mas que não é o seu bebê, mas o bebê de outras mães também presentes. Ora, estas práticas são verdadeiramente entendidas, presenciadas de formas distintas num país, numa cultura em que os pais têm mais vínculos, mais tempo de brincadeira, mais ações regulares com o seu bebê e também por isso, um instinto de proteção diferente. Nós quando delegamos a responsabilidade de um bebê, quando aos cinco meses ao educador de infância temos que confiar nos outros, mais do que mães e pais ficam com o seu bebê verdadeiramente só ao seu encargo. E, portanto, isso implica quando nós vamos oferecer uma sessão de música ou do quer que seja, temos de contar com essas particularidades e diferenças.

É interessante notarmos que a ideia de um bebê universal, ou seja, de que os bebês são iguais em todo o mundo é tão presente nas mentalidades como a de que a arte é universal. Nenhuma das duas ideias são reais. A primeira pode estar ancorada na antiga e equivocada concepção de que as pessoas nascem como páginas em branco ou tábulas rasas. Já a segunda, foi construída e disseminada por países europeus, como estratégia de dominação durante a colonização. Colonização esta que continua a acontecer.

De maneiras diferentes, essas duas ideias têm origem na perspectiva única de conhecimento implantada pela Europa em outros continentes. Iniciada em 1453, a expansão marítima europeia e suas colonizações em continentes africanos e sul americanos, abrangeram o domínio epistemológico de suas colônias como meio de melhor comandar e extrair toda a produção humana.

Esta perspectiva única de conhecimento, nada mais é que a perspectiva europeia de mundo encoberta com a palavra universal. Ou seja, a perspectiva de conhecimento gerada no continente europeu foi instituída em todas suas colônias sob a nomenclatura de universal. Tanto as ciências quanto as artes em nosso país foram constituídas também por ela.

Nos atentemos por um momento à palavra “universal”. Ela nos causa imediatamente uma sensação de paz, de apaziguamento. Possivelmente porque se

refere a algo que “abraça” todas as culturas, que às reconhece e legitima. Nos sentimos incluídos e pertencentes a algo que inclui a todos igualmente. E de fato, é isto que ela significa no dicionário Caldas Aulete (Universal, [20--], s. p.):

1. Que compreende todas as coisas, que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo (sufrágio universal); GERAL
2. Mundial, global (paz universal).
3. Ref. ao universo, ao cosmo.
4. Que tem variadas aptidões, variados conhecimentos.
5. Que não é específico; que atende a diversas necessidades, situações etc. (padrão universal).
6. Que tem o caráter de generalidade abstrata, que compreende tudo; que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo; ABSOLUTO.

Portanto, uma excelente palavra para propagar uma ideia de superioridade de valor sem provocar insatisfações e revoltas. Tornando todas as outras formas de arte menos completas ou inferiores, a arte universal teria o poder de afetar ou se comunicar com todos os seres humanos, ou pelo menos com os que estariam à sua altura em capacidade de fruição. Ela dispensaria a necessidade das artes de diferentes lugares, já que estaria acima de todas as outras.

Assim, permeando a tudo e a todos, a arte universal europeia nos fez por muitas vezes, nos sentirmos inferiores e incapazes de perceber sua grandeza. E mesmo com ingressos acessíveis, os teatros não atraem muitas pessoas, as que de alguma forma não se encaixam em todo o seu formato de experiência, que corresponde à cultura europeia. Em seu livro *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, a cientista política Françoise Vergès se debruça sobre a questão do museu universal europeu. Suas análises, em diversos momentos, poderiam muito bem funcionar para uma crítica a ideia de teatro universal:

As pessoas vão ao museu para se cultivar não apenas numa história eurocentrada da arte, mas também numa disciplina da visão e do corpo. O museu é visitado em silêncio, com o recolhimento próprio de certa concepção da recepção da beleza conveniente à cultura burguesa (Vergès, 2023, p. 83).

A mentalidade que crê em uma arte ou um teatro universal pode perpetuar práticas de produção em artes cênicas para o público bebê e seus acompanhantes que atuem em seus corpos como “uma arma ideológica”. Não existe estética neutra, assim como não existe fruição descolada da formação em sua cultura.

Frequentar peças de teatro ou performances artísticas europeias, realizadas por artistas pertencentes a ela não atua sobre nossos corpos e de nossos filhos como uma forma de continuidade da colonização cultural. Pelo contrário, ela pode

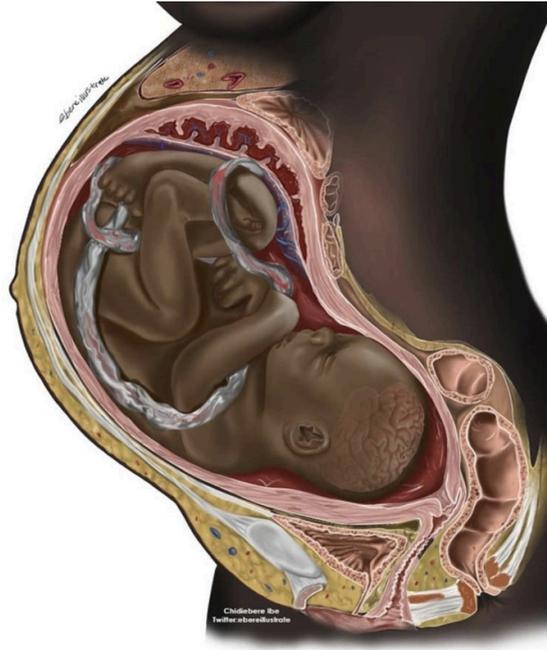
ser responsável por uma abertura de diálogo imaginativo, de expansão em vocabulário sensorial.

O que estamos refletindo aqui, é sobre a produção de artes cênicas dos artistas brasileiros para o público de bebês e seus acompanhantes em nosso país. Pois, se continuarmos a produzir artes cênicas para bebês baseada unicamente no modelo europeu, nossos bebês e seus acompanhantes irão acessar outro tipo de perspectiva única, europeia-universal, que exercerá por outra via, a incessante educação estética europeia que já tanto conhecemos. Isto, se conseguirmos atrair novamente esses pais ou cuidadores que podem ter dificuldades em estabelecer vínculo profundo de fruição com esse modelo.

A hegemonia epistêmica construída estrategicamente pela Europa como parte de seu projeto colonialista iniciado no século XVI nos embalou, apoiou nosso crescimento intelectual e artístico e assim nos colocou para dormir. Um sono longo e produtivo para eles, os nossos outros. Durante esse sono domesticado, construímos todos os tipos de arte guiados por outros ritmos, outras temperaturas, outras sensações corporais, outras crenças, outras lógicas de relações familiares e organização social, acreditando que estávamos realizando nossos próprios sonhos, guiados por nossas realidades.

Portanto, perceber que os bebês possuem cultura e mais do que isso, são pessoas que estão no tempo nevrálgico da constituição de suas raízes culturais, pode ser tão difícil quanto ter “enxergado” nas ilustrações médicas a hegemonia da representação de um bebê branco. Convivemos com ela como se a mesma simbolizasse todos os corpos de bebês do mundo, criando uma ideia de que aquele era o bebê universal. Para ocultar outras existências, de toda ordem, talvez só seja necessário reproduzir uma única, escolhida, e reproduzi-la sem parar sob a ótica de uma generalização, ou seja, que represente a todos.

**Figura 1** – Ilustração médica do nigeriano Chidiebere Ibe mostra feto de pele negra dentro da mãe, também negra



Fonte: g1 (2021, s. p.).

### 2.3 É legal! Mas eles não entendem, né?

Ao pesquisar o chamado teatro para bebês, adentramos inevitavelmente a questão do entendimento dos bebês em relação à peça ou performance teatral. A frase que intitula este subcapítulo foi dita por uma assistente da professora de bebês da creche onde eu e a atriz Denise Munhoz apresentávamos juntas a performance teatral *O grão de estrela*<sup>8</sup> para uma turma de bebês entre um e dois anos de idade no segundo semestre de 2018.

Estávamos guardando alguns objetos que manipulávamos durante a performance teatral, em uma pequena sala que era um anexo da sala principal em que os bebês ficavam a maior parte do tempo, quando a assistente entrou para pegar algo (aquela saleta funcionava como uma espécie de armário dos pertences dos bebês). Como havíamos acabado de apresentar a performance teatral *O grão de estrela* e a assistente da professora era parte do público, perguntei a ela: “E então? O que você achou da apresentação?”. Sua resposta foi: “É legal! Mas eles não entendem, né?”.

Ela disse isso, olhou para mim com um semblante de quem lamenta e saiu em seguida para retornar aos cuidados com os bebês na sala maior. Fiquei

<sup>8</sup> *O grão de estrela* é uma performance teatral para bebês de 0 a 3 anos de idade, inventada por mim e pela também atriz e pesquisadora Denise Munhoz. Seu processo criativo e suas apresentações serão expostos e analisados no capítulo 5.

impactada com o seu comentário, que ali, em um ambiente reservado, sem os olhares de “superiores” ou colegas do trabalho, me parecia de total sinceridade sobre o que ela pensava a respeito daquela performance teatral para os bebês. Alguns dias antes, a diretora e uma professora da instituição haviam visto e recomendado a apresentação para todas as turmas da creche, alegando a beleza e a seriedade do trabalho.

Como uma cuidadora de bebês, que está cinco dias por semana com eles, no mínimo durante quatro horas diárias, nos diz que eles não entendem? Sua fala era muito relevante. Ela de fato conhecia melhor aqueles bebês do que eu, que chegara ali poucas horas antes. Então ouvi-la foi como perceber com mais força uma antiga questão que ainda pulsa, silenciosa, escorrer pelas frestas: tem sentido fazer e apresentar peças teatrais para os bebês?

Sobre isto pensei muitos meses, enquanto a fala de Luiz André Cherubini, diretor do grupo de teatro Sobrevento, no I Encontro Nacional Cultura e Primeira Infância<sup>9</sup>, em Brasília, no ano de 2015, ressoava em mim. Em entrevista à pesquisadora Cibele Witcel de Souza, Cherubini reproduz aquela fala, em que descreve as reações dos bebês durante uma apresentação da peça *Pupila d’água*<sup>10</sup> e oferece sua interpretação de tal observação:

[...] era um espetáculo que falava de água, e os bebês ficavam sozinhos encaixados em almofadas que eram uma espécie de pente. E ficaram meia hora concentrados no espetáculo. E neste espetáculo os artistas se colocavam na postura igual dos bebês, não se valiam de coisas sofisticadas, rebuscadas e exageradas. Não eram pensamentos feitos sobre pensamentos, não eram jogos de palavras, de conceitos. Eram coisas que realmente colocavam todos no mesmo plano que os bebês, ou seja, um espetáculo muito simples, muito tocante e muito poético. A atriz colocou uma gota de água na mão de cada bebê. E os bebês não tomavam essa água, não jogavam fora, não limpavam na roupa, de modo que essa água não era água, porque a água de todo dia eles jogam no chão, a água de todo dia eles bebem. E eles seguravam essa água como se ela fosse uma pedrinha, e naquele momento aquela água tinha uma dimensão poética [...] (Souza, 2010, p. 20).

No pequeno palco do auditório térreo do Museu Nacional da República, em Brasília, pude ver da plateia, com muita proximidade, sua expressão entusiasmada,

<sup>9</sup> Mais informações estão disponíveis no site do Instituto Alana: <https://alana.org.br/alana-participa-de-i-encontro-nacional-cultura-e-primeira-infancia/>. O encontro gerou o documento intitulado *Carta de Brasília*, disponível em: <http://primeirainfancia.org.br/wp-content/uploads/2015/10/carta-de-bras%C3%ADlia-v.2.pdf>.

<sup>10</sup> *Pupila d’água* foi a primeira peça realizada pela companhia hispano-brasileira de teatro para bebês La Casa Incierta. Mais informações disponíveis em: <https://lacasaincierta.com/creation/pupila-de-agua/>.

ouvi a voz de uma emoção séria e grave defender que se os bebês não se relacionaram de forma objetiva e funcional com aquela pequena gota de água que a atriz havia depositado em suas pequeninas mãos, tudo indicava que eles compreendiam o que é poesia ou o estado poético das coisas.

Que grande argumentação lógica a que acaba de ser exposta – pensei assim que ouvi o raciocínio de Cherubini. A partir de uma ação simples dos bebês – que algumas vezes testemunhei da plateia da peça *Pupila d'água*, assistindo-a em creches e em teatros –, explicitam-se suas capacidades de diferenciação perceptiva entre o que se denomina função objetiva (o uso funcional da água) e função poética (a relação com a água como símbolo ou metáfora). Pois se os bebês não podem demonstrar tal capacidade por meio das palavras, eles o podem através de suas ações físicas.

Nas duas falas, na da assistente da professora de bebês e na do diretor de teatro para bebês, existe uma afirmação a respeito do entendimento ou da compreensão dos bebês em relação às artes cênicas. A primeira afirma que os bebês não são capazes de entender a performance teatral ali apresentada. Já a segunda defende que de alguma forma os bebês possuem a capacidade de abstração ou de compreensão da poética ali posta cenicamente.

Após alguns anos, levei a fala de Cherubini para o grupo de pesquisa Infância, vinculado ao Departamento de Psicologia do Desenvolvimento da UnB, do qual eu fazia parte, e me surpreendi com a reação dos psicólogos integrantes do grupo. Nenhum deles demonstrou estar impressionado com o argumento apresentado na fala de Cherubini, ninguém olhou como se aquele raciocínio fizesse todo o sentido. O que eles falaram em seguida foi: não se pode afirmar que os bebês compreenderam o simbólico ou o poético somente por essa ação. E continuaram: o que nos parece é que os bebês se vincularam à atriz e isso fez com que os mesmos reproduzissem os gestos e a relação da atriz com aquelas gotas de água.

Ou seja, na perspectiva desses psicólogos, as ações dos bebês eram uma espécie de reverberação ou contaminação por meio do vínculo que foi estabelecido, durante o espetáculo, entre atriz e bebês. Sem estes terem necessariamente a consciência de que a gota mudou de função objetiva para uma função de metáfora, ou função poética, simbólica. Era somente uma reprodução, ou espelhamento.

Interessante notar que cada uma das pessoas citadas anteriormente elaborou uma interpretação de sua observação, coerente com a lente ou o escopo de

conhecimento do qual fazem parte a respeito dos bebês. As três interpretações foram elaboradas a partir do lugar de observação de cada um deles. Como escreve Cintia Rodríguez, citando Mario Bunge: “pode-se dizer que a observação é uma percepção premeditada e instruída’ ([Bunge], 1967/1984, p. 47), o que significa que é guiada por um corpo de conhecimentos” (Rodríguez, 2009, p. 12).

Quando disse “eles não entendem”, provavelmente a assistente da professora de bebês estava ancorada, mesmo sem ter consciência disto, em uma antiga e longa concepção de como deve ser a recepção do público não só no teatro, mas nas artes de forma geral. Uma concepção em que se acredita que existe uma “verdade” a ser desvelada e que é necessária uma “leitura” dos signos ali apresentados para se chegar a ela.

Durante muito tempo, a obra de arte – e, com ela, o seu criador, o grande artista, o gênio – ocupou uma posição central nesse debate. A sua produção era frequentemente entendida e descrita – ainda que, mais tarde, apenas metaforicamente – em analogia com a criação do mundo por Deus: do mesmo modo que este criou o mundo como uma obra perfeita e holística, assim o artista produz a própria obra. E do mesmo modo que na obra de Deus se esconde a eterna verdade divina, que se revela a quem a souber ler no livro do mundo, também na obra do artista se oculta a verdade. A quem nela mergulhar e, pacientemente, procurar decifrá-la, será concedido o conhecimento, como prêmio pelo seu esforço. O mais tardar, a partir do culto do gênio, por volta de finais do século XVIII, o artista surge como um sujeito autónomo, que cria uma obra autónoma, na qual está encerrada a verdade (Fischer-Lichte, 2019, p. 387).

Esse ideal de percepção que se espera do público corresponde a um tipo de teatro que foi se transformando com o tempo e com ele também a relação com os espectadores. Até o final do século XIX, o teatro europeu e norte-americano concebia a encenação como uma espécie de tradução cênica do texto literário, e seus espectadores como receptores distanciados, aptos ou não a entender o que se passava à sua frente. A partir da virada do século XIX para o XX, a dependência do teatro em relação ao texto literário começa a ser questionada por importantes artistas, integrantes do movimento chamado vanguardas históricas.

As inquietudes desses artistas caminhavam em direção a investigar quais seriam as especificidades do teatro. Mais precisamente, buscavam o que existia na estrutura do teatro que o tornava em si uma arte diferente das demais, para então desenvolvê-lo em toda a sua potência e afastá-lo de sua subordinação histórica à literatura.

O distanciamento em relação ao teatro literário por parte das vanguardas históricas – sobretudo por Craig, pelos futuristas, pelos dadaístas, pelos surrealistas, por Meyerhold, pelo teatro da Bauhaus e por Artaud – levou a que a referência aos significados dos textos literários se tornasse obsoleta. Além do mais, reiterava-se a pretensão de que o teatro deixasse por completo de veicular significados e passasse a preocupar-se com a produção de um efeito. Evocavam-se o circo e o teatro de variedades como modelos opostos aos do teatro literário e do teatro realístico-psicológico (Fischer-Lichte, 2019, p. 331).

A produção de um efeito, a que se refere Fischer-Lichte (2019), é o estabelecimento de uma comunicação estética baseada na materialidade/sensorialidade específica do espetáculo teatral. O encontro entre os corpos de espectadores e atores, no mesmo espaço físico, atravessados por ritmos, falas, luzes, visualidades, cheiros, danças, olhares, sons e silêncios, encontro não reproduzível, e perecível no tempo exato de um acontecimento, constitui o que se denomina materialidade/sensorialidade específica do espetáculo ou da performance teatral.

Os artistas das vanguardas históricas defendiam que toda essa materialidade/sensorialidade parasse de ser utilizada unicamente como meio de veiculação dos significados provindos dos textos literários e se voltasse para sua própria potência de produção de sentidos em sua experiência fenomênica. Ou seja, que o discurso do teatro fosse o próprio teatro.

Durante o movimento de contracultura dos anos 1960, a chamada virada performativa revoluciona os paradigmas das artes e enfim, o novo teatro engendrado pelas vanguardas históricas se concretiza, afirmando-se profunda e amplamente em muitos países do ocidente.

Aquilo que certos teóricos postularam individualmente na viragem do século XIX para o século XX, visando fundar um novo teatro e uma nova ciência, constitui, para os espetáculos teatrais e de performance art, a partir dos anos 60 do século passado, uma *conditio sine qua non* evidente. [...] A fugacidade do acontecimento, o seu caráter único e irrepetível, tornou-se um fator central (Fischer-Lichte, 2019, p. 390).

É circunscrito definitivamente um outro lugar para o espetáculo e para o público, que passa da experiência como espectador – aquele que vê espectros, que nesse contexto seriam as projeções das “verdades” contidas nos textos literários ou na intenção dos artistas –, para a experiência de percipiente – o que percebe a partir da concretude dos efeitos sensoriais em todo o seu corpo e elabora sentidos e significados para o espetáculo ou performance.

Essa elaboração dos sentidos e significados que se articulam a todo instante com as memórias e experiências de vida do percipiente é intrínseca tanto à experiência de expectativa quanto à de percepção. No entanto, para o espectador a articulação está direcionada a desvendar o sentido ao qual a cena se remete, enquanto para o percipiente tal elaboração se faz criando sentidos muito particulares para a experiência teatral. Portanto o teatro deixa de compor, através de sua materialidade, signos que tenham somente a intenção de conduzir o público a um sentido ou significado específico e passa a oferecer sua materialidade/sensorialidade a serviço de cada um deles, posicionando-os como cocriadores dos sentidos do espetáculo.

Voltando à fala da assistente da educadora de bebês, podemos afirmar que ela estava correta: provavelmente os bebês não entendem uma performance teatral, eles a percebem. A percepção do mundo é ininterrupta e anterior à palavra. Havendo percepção, há o relacionar-se com a apresentação teatral. Os bebês trocam com o universo simbólico que a eles se apresenta. De fato, a peça ou a performance afeta os bebês. Com isso, o exercício incessante de produzir sentido continua, só que dessa vez gerado pela presença em contexto extraordinário ou poético. Distinto de seu contexto cotidiano, ordinário, a realidade apresentada no teatro remete a uma outra lógica de signos.

É fundamental ressaltar que o conhecer, nesse caso estar com os bebês tantos dias e horas por semana, pode vir cheio de concepções a respeito deles, o que acaba por estabelecer um véu entre o observador e os bebês, que resiste em ser rompido. Se não houver estudo, preparação atualizada para lidar com os bebês, não será possível enxergá-los ou percebê-los de outras maneiras que não a de seres pré-verbais, pré-rationais, incompletos. Em uma lógica de sociedade em que só é reconhecida a existência plena de seres que articulam seus sentidos através das palavras e de forma racional, os bebês são percebidos como a presença da falta em vários âmbitos das capacidades humanas, inclusive a de fruir artisticamente.

Vamos nos deter, agora, nas falas de Cherubini e dos psicólogos integrantes do grupo de pesquisa em psicologia do desenvolvimento com foco na primeira infância da Universidade de Brasília.

O argumento de Cherubini parecia logicamente contundente, brilhante, e toda a sua vibrante expressão corporal depunha sobre um profundo encantamento em relação às capacidades poéticas dos bebês. O que torna sua observação poderosa,

como pregava o grande psiquiatra Julián de Ajuriaguerra: perdemos muito, dizia, “quando olhamos algo sem sentir o prazer do olhar” (Rodríguez, 2009, p. 11). Porém, o mesmo encantamento também pode imbuir a observação de um esforço em encontrar caminhos de verificação ou constatação da razão de sua existência, percorrendo conclusões que priorizem somente um ponto de vista: o do que crê e quer ver o que de antemão esperou ver. A esse movimento podemos denominar superinterpretação, conceito cunhado por Umberto Eco e comentado a seguir em artigo escrito pela professora de Ciência Política Priscila Cavalcante.

Se um texto torna-se sagrado para uma determinada cultura, o seu processo de leitura torna-se suspeito e pode incorrer no perigo da superinterpretação. Assim, os excessos podem ser verificados tanto no âmbito sagrado, nos textos bíblicos, por exemplo, como na esfera secular. Observa Eco que Thomas Kuhn defendia o argumento de que uma teoria, para ser aceita como paradigma, deveria parecer melhor que as demais, sem necessariamente explicar todos os fatos de que trata. Deve ser a melhor, ainda que não esgote o assunto (Cavalcante, 2008, p. 5010).

Sobre a fala dos pesquisadores em psicologia do desenvolvimento, a rapidez objetiva em definir a ação dos bebês em relação à água como resposta ao vínculo estabelecido com a atriz pode conter uma desconsideração das camadas de cognição envolvidas nessa relação. Apesar da interpretação ser correta, ela parece reduzir as possibilidades de produção de sentido gerada pela “imitação” das ações a partir do vínculo. O sistema de neurônios-espelho, que possivelmente é a raiz do que chamamos de vínculo entre bebês e adultos, gera não só repetição física das ações, mas também compreensão das intenções contidas nelas.

A recente descoberta dos neurônios-espelho no cérebro deixou claro que estamos conectados a outras pessoas desde o início da vida (Iacoboni, 2009; Kohler *et al.*, 2002). Mesmo bebês muito jovens têm alguma capacidade de compreender os comportamentos dos outros ou sentir suas emoções.

[...] O sistema de neurônios-espelho (localizado no lobo frontal) está ativo quando observamos ou imitamos as ações de outras pessoas e parece ser importante para a compreensão das ações e intenções. Acredita-se que esse sistema poderia mediar a compreensão das emoções sentidas pelos outros como se fossem próprias (empatia) [...] (Gerhardt, 2017, p. 48).

Ou seja, o que acontece é também uma contaminação do sentido da ação, um aprendizado, um compartilhamento da lógica interna do gesto. Em última análise, toda imitação feita pelos bebês é um exercício ou modo de compreensão do outro.

Entre a interpretação de Cherubini e a dos psicólogos parece haver um espelhamento. Onde uma é o reflexo da outra ao contrário. E o que falta em uma, se encontra – talvez em excesso – na outra. Possivelmente uma dança das duas, juntas, riscaria uma perspectiva mais robusta e complexa, à altura do que até agora, como sociedade, conseguimos perceber a respeito das capacidades dos bebês.

### **3 TEATRO PARA BEBÊS NO BRASIL: UMA IDEIA QUE VEIO DE ALÉM-MAR**

Pretendo neste capítulo dar a ver o substrato das terras europeias nas quais é inventado o teatro para bebês ou simplesmente, o contexto social no qual ele surge<sup>11</sup>. Por que ele se inicia e se desenvolve fértilmente na segunda metade do século passado e não antes ou depois? Por que em países europeus e não em outros continentes?

Outra característica fundamental para se compreender o que venha a ser esse teatro para bebês europeu, é a sua constituição estética, também denominada poética cênica. Ela é gestada pelas linguagens artísticas de seu tempo, assim como todas as formas de arte.

Junta-se às considerações anteriores a chegada dessa ideia ao Brasil: quais foram as primeiras principais influências, como os artistas de teatro brasileiros entraram em contato com este teatro? Porque é possível observar uma tendência de procedimentos que constituem o teatro para bebês apresentado em cidades como Brasília e São Paulo?

#### **3.1 Das terras europeias**

Uma forma de teatro foi inventada em alguns países europeus para se relacionar especificamente com os seres humanos de até três anos de idade e seus acompanhantes. É uma poética cênica estranha à história do teatro ocidental. É estranha à maior parte das sociedades atuais em vários âmbitos, porque os bebês não eram “visíveis” para esses grupos até pouco tempo atrás. Quiçá até hoje.

Perceber a simbiose entre teatro e sociedade é fundamental para compreender o porquê do surgimento de várias linguagens e poéticas cênicas. A tragédia grega, o drama moderno ou a performance arte, por exemplo, não teriam surgido, não fossem seus contextos histórico-sociais. São construções simbólicas que dialogam com as tensões de seus tempos. Com o chamado teatro para bebês, não seria diferente.

Os artistas que vislumbraram e iniciaram a construção – absurda para a época – de um teatro voltado para os recém-nascidos, estavam vivenciando um momento permeado por contrastantes experiências em relação a estes. Havia uma gama de pesquisas científicas sendo feitas em diversas áreas, defendendo que os

---

<sup>11</sup> Sobre um levantamento das primeiras peças e festivais ocorridos no continente europeu, consultar os excelentes trabalhos de pesquisa de doutorado de Maria Paula Vignola Zurawski (2018) e de mestrado de Fernanda Alvarenga Cabral (2016).

bebês são muito mais do que vínhamos pensando sobre eles, enquanto o senso comum ainda se relacionava com os bebês como se eles fossem tábulas rasas.

Inúmeros relatos dos últimos séculos narram concepções acerca dos bebês que orbitam em torno dos seguintes termos: tábulas rasas, páginas em branco ou seres sem alma. Diferentes nomenclaturas que compartilham de uma mesma perspectiva: a de que os seres humanos, nos primeiros três anos de vida, não configuram uma existência total, completa.

Partindo da perspectiva de Giorgio Agamben, em seu texto *O que é o contemporâneo*, toda arte verdadeiramente contemporânea estabelece uma tensão entre mentalidades do passado e do futuro, ou seja, causa um estranhamento, de forma geral, às pessoas de sua época, por não dialogar diretamente com a mentalidade atual ou senso comum.

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros [...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (Agamben, 2009, p. 62-63).

A Europa que inventa esse teatro estava a viver o trágico século XX para os bebês e suas mães, pais ou cuidadores: as luzes do desenvolvimento científico e tecnológico impulsionavam tanto as pesquisas sobre eles quanto o crescimento dos centros urbanos. Habitar cidades em que o progresso reorganizava ao mesmo tempo as diretrizes para a criação dos bebês e a distribuição do tempo e do espaço urbano, implicava em profundas transformações no modo de vida das famílias e suas comunidades.

A construção da primeira infância como objeto científico coincide com a vontade de regular e de administrar as dinâmicas demográficas das populações governadas, o que acarretou diferentes estratégias para assegurar a sobrevivência, a saúde e a força física dos bebês, entendendo-os como os homens do amanhã, e ao mesmo tempo, como os cimentos sobre os quais se constrói a sociedade (Foucault, 2006). Essas ideias podem ser reconhecidas tanto em pesquisas quanto em produções de divulgação de caráter médico, psicológico, educativo e jurídico, que começam a ganhar volume a partir do final do século XIX e chegam até os nossos dias (Nari, 2004; Costa *et al.*, 2006) (De Grande; Remorini, 2019, p. 13-14).

Pela primeira vez na história os bebês haviam se tornado objetos de um número relevante de pesquisas científicas sob vários aspectos. Essas pesquisas

visavam, de forma geral, diminuir a mortalidade nessa faixa etária para assegurar um número maior de trabalhadores para o futuro da produção nas sociedades ocidentais, pós revolução industrial. No entanto, o desenrolar das pesquisas acabaria por apontar a necessidade de relações de vínculo afetivo de qualidade entre os bebês e seus cuidadores protagonistas para a construção de um adulto saudável.

[...] registra-se uma resignificação, sob diretrizes médicas, dos modos pelos quais as crianças deviam ser atendidas e criadas durante a infância (Colangelo, 2004). Essa perspectiva acerca dos bebês e do seu cuidado se orienta principalmente à sua proteção frente aos riscos que acarretariam as crenças populares e tradicionais do cuidado (Rustoyburu, 2019). Associado a isso, reconhece-se um conjunto de deslocamentos nos arranjos familiares e comunitários com os quais os bebês são introduzidos ao mundo (De Grande; Remorini, 2019, p. 13-14).

À medida em que as “luzes da época” apresentavam a existência de especificidades dos bebês que dependem de relações afetivas seguras e ricas em experiências positivas com seus adultos cuidadores e seu entorno para evoluírem salutarmente, também impunham “suas trevas, o seu escuro especial” capturando a quantidade e a qualidade do tempo dos responsáveis por esses cuidados para com os bebês por meio de jornadas de trabalho exaustivas, em metrópoles nas quais os espaços públicos e o convívio social iam paulatinamente se enfraquecendo como núcleos de vínculos comunitários.

O desenhista, pedagogo e pesquisador italiano Francesco Tonucci possui um extenso trabalho em que analisa a relação entre as crianças e muitas das cidades de seu continente. Seus desenhos e livros denunciam como, a partir dos anos 1950, o processo de esgarçamento do vínculo comunitário se intensifica, estruturado por uma lógica do capital, que também retira as crianças e suas formas de vida (como o brincar, por exemplo) dos espaços públicos.

Nas últimas décadas, e de forma contundente nos últimos cinquenta anos, a cidade, que nasceu como lugar de encontro e troca, descobriu o valor comercial do espaço e rompeu todos os conceitos de equilíbrio e bem-estar. Foi vendida. Até muito recentemente, os pobres e os ricos viviam próximos uns dos outros. É claro que as suas casas eram diferentes, algumas para os pobres e outras para os ricos, mas surgiram nos mesmos bairros. Mais tarde, foi dado um valor diferente ao terreno em função da sua proximidade ao centro da cidade e isso mudou tudo. Os pobres não conseguiram reabilitar os seus barracos insalubres e inservíveis, “preferiram” vendê-los para poderem mudar-se para a periferia, para casas iguais e idênticas às mostradas na televisão.

Os centros históricos transformaram-se em escritórios, bancos, restaurantes fast food, sedes de grandes empresas e residências ricas e sofisticadas. Ao

anoitecer o centro da cidade se esvazia e fica perigoso, as pessoas têm medo de andar sozinhas na rua, tem usuários de drogas, ladrões, bandidos. Os centros históricos, tão diferentes e ricos porque provêm de séculos de história e de cultura, do prazer das coisas belas e não apenas úteis, já não são objeto de cuidado e preocupação dos habitantes. Os lugares mais bonitos do nosso país estão privados de brincadeiras e experiências infantis. (Francesco Tonucci, 1997, p. 25, tradução nossa<sup>12</sup>).

A dificuldade em conciliar o bem-estar das crianças com a realidade hostil das cidades no pós-guerras se impunha. “As coisas úteis”, citadas por Tonucci, haviam cooptado muito das coisas que realmente importavam para o desenvolvimento dos seres-humanos em seus primeiros anos de vida, dentre elas o “prazer das coisas belas e não somente úteis”.

Retomando a imagem apresentada por Agamben em citação no início desse texto, as “outras trevas” ou “escuro especial” que compuseram a vida na Europa do século XX e marcaram definitivamente suas sociedades, foram as duas guerras mundiais ocorridas na primeira metade. Observando produções pós Segunda Guerra Mundial, podemos inferir que a experiência em massa, coletiva, com a morte gerou em artistas da cena a necessidade de elaboração de uma estética que contivesse a potência de reflexão sobre a rota que a civilização estava percorrendo. Para qual direção seguir depois de tamanha desumanização da morte?

E aqui faço um pequeno desvio para citar como exemplo o dançarino japonês Kazuo Ohno, que serviu ao seu país nos campos de batalha da segunda guerra mundial. Ao retornar para casa, em uma atitude artística profundamente política, após as bombas que caíram sobre Hiroshima e Nagasaki, diante de milhares de mortes e sofrimentos, voltou-se para o nascimento. Em vez de revolver o absurdo desastre, ele nos aponta o nascer, que se configura naquele contexto como uma

---

<sup>12</sup> Tradução livre do seguinte trecho do livro *La ciudad de los niños*: “En las últimas décadas, y de modo espectacular en los últimos cincuenta años, la ciudad, nacida como un lugar de encuentro y de intercambio, ha descubierto el valor comercial del espacio y ha trastocado todos los conceptos de equilibrio, de bienestar y de convivencia para seguir sólo programas que tienen por objetivo la ganancia, el interés económico. Hasta hace pocas decenas de años, los pobres y los ricos vivían unos cerca de los otros, compartiendo el mismo espacio; sus casas, obviamente, eran distintas, unas pobres y otras de ricos, pero estaban en los mismos barrios. Después se ha dado un valor distinto al terreno, según su cercanía al centro de la ciudad, y ese hecho alteró todo. Los pobres ya no pudieron arreglar sus casitas malsanas y sin servicios, y han ‘preferido’ venderlas para poder trasladarse a la periferia, en casas todas iguales entre sí e iguales a las que muestra la televisión. Los centros históricos han perdido sus habitantes, se han convertido en oficinas, bancos, fast-food, sedes de representaciones, hoteles ricos y sofisticados. Al bajar la noche, el centro de la ciudad queda vacío y se vuelve peligroso, la gente tiene miedo de acercarse allí sola: están los drogados, los ladrones, los delincuentes. Los centros históricos, tan ricos y diversos, en cuanto nacidos de siglos de historia y de cultura, del placer de las cosas bellas y no sólo útiles, han perdido el cuidado y la preocupación de los residentes. Los lugares más hermosos de nuestro país son negados al juego y a la experiencia de los niños, [...]”.

espécie de renascer através do dançar. Em toda sua trajetória com o Butoh, enfatizou a relação com a mãe e o nascimento. A pesquisadora Ligia Verdi, que foi sua aluna durante anos no Japão, em seu artigo *Kazuo Ohno e a dança do Universo*, nos conta que “o momento da concepção humana é tema central na dança de Kazuo Ohno. Todos os outros derivam dele ou a ele retornam” (Verdi, 2007, s. p.).

O nascimento, tema ampla e profundamente trabalhado nas dramaturgias do teatro para bebês, representa um paradigma estranho ao teatro ocidental que vem focando suas composições na esfera da morte. Em peças escritas, dirigidas, encenadas e analisadas em sua maioria por homens, a morte foi material fértil para a literatura e o teatro ocidental desde a Grécia Antiga até os tempos atuais. *A Ilíada*, de Homero, por exemplo, narrativa fundante da literatura ocidental, é uma imersão em uma poética de mortes incessantes geradas por uma guerra decidida e levada a termo por homens. Analisando as encenações de Maurice Maeterlinck e Tadeus Kantor, Quilici (2015) aponta a influência do tema da morte nas obras desses dois importantes encenadores europeus do século XX.

Numa cultura desencantada e secular, a finitude é evocada como o fator que recoloca o homem diante de limites extremos. Num “mundo desabitado pelos deuses”, o questionamento metafísico pode reaparecer na confrontação do homem com a angústia que a morte suscita (Quilici, 2015, p. 60).

É interessante notar que essa recorrência do tema da morte e a quase não aparição do tema do nascimento talvez não sejam tão naturais quanto se fez parecer. A morte é a grande protagonista das experiências bélicas, das últimas grandes guerras geradas por sociedades patriarcais. Já o nascimento, a gestação de uma nova vida são próprios dos corpos biologicamente femininos.

Entretanto, é importante falar que não só de sentimentos idílicos se faz a experiência do nascimento. Tanto para os pais quanto para o bebê, existem sentimentos contraditórios, inúmeros, como o aconchego e a insegurança, o amor e o medo, lado a lado. Ou seja, o nascer também é da ordem do trágico, assim como a morte. E pouco ou quase nada se refletiu no teatro sobre a dimensão trágica do nascimento, tema muito caro ao teatro para bebês.

Portanto, o teatro que se volta para os bebês e suas mães, pais ou cuidadores, emerge de uma sociedade que está no fervilhar de processos de crises ligadas às perspectivas sobre o início da vida humana. Não à toa os artistas passam

a elaborar artes cênicas voltadas para os bebês e seus cuidadores. A crise era social, coletiva e a proposta de resolução ou alívio de tamanha crise, também teria de ser coletiva.

### 3.1.1 A virada performativa das artes

As primeiras peças de teatro para crianças com menos de cinco anos aconteceram de forma pontual na cidade de Londres durante a década de 1970 (Zurawski, 2018, p. 26). Somente nos anos de 1980 que o teatro para bebês veio a ter uma produção mais significativa em termos de quantidade e alcance de público em países como França, Itália, Bélgica e Inglaterra<sup>13</sup>. Assim sendo, essa poética cênica a qual nos referimos nasce após a revolução ocorrida nas artes ocidentais nos anos de 1960, denominada viragem performativa. O teatro para bebês se constitui não só por um novo público, mas também por novas diretrizes estéticas.

No início dos anos 60 do século passado, registrou-se nas artes do Ocidente em geral uma viragem performativa que não só imprimiu um impulso performativo a cada uma delas, como levou à criação de um novo gênero de arte, a chamada action art (arte-ação) e performance art. As fronteiras entre as diversas artes foram-se tornando cada vez mais fluidas, acompanhando uma tendência crescente para, em vez de obras de arte, se criarem, com uma frequência impressionante, acontecimentos que se concretizavam em espetáculos repetíveis (Fischer-Lichte, 2019, p. 25).

No que concerne à arte do teatro, entre os anos de 1960 e 1970 completa-se uma mudança de concepção que vinha se desenhando desde as vanguardas artísticas: o teatro como uma linguagem independente da literatura. Com esse intuito, os artistas voltam-se radicalmente para o teatro em si, suas bases ou raízes que o constituiriam em sua singularidade. Dentre essas bases ou raízes estéticas estavam os rituais.

Na mesma época, o campo da antropologia também passava por mudanças em seus paradigmas. O antropólogo sueco Victor Turner, em 1957, publicava seus primeiros escritos a respeito de uma pesquisa etnográfica nas aldeias Ndembu, na África Central. Durante sua imersão, notou a potência dos rituais em fornecer conhecimentos a respeito da organização daquela sociedade.

---

<sup>13</sup> Fernanda Alvarenga Cabral, em sua tese de doutorado, escreve: “Esse intercâmbio de companhias de diferentes países, como França, Itália, Bélgica e Inglaterra e a consequente necessidade conjunta de pesquisa e documentação, independentemente do movimento particular de cada companhia, permitiu o desenvolvimento do teatro para bebês, caracterizando, do meu ponto de vista, o ‘pioneirismo’ dessa poética” (Cabral, 2016, p. 22).

Esta percepção de Turner a respeito dos rituais contribuía a um deslocamento do lugar para onde se olha nos estudos sobre as organizações sociais humanas. Enquanto pesquisadores proeminentes na área da antropologia vinham se dedicando a observar os papéis sociais cotidianos e suas relações de status na composição da estrutura social, Victor Turner vê na interrupção ou suspensão de tais papéis e relações um nevrálgico foco de observação. O antropólogo John Dawsey, grande estudioso da teoria de Turner, comenta a seguir.

Victor Turner produz um desvio metodológico no campo da antropologia social britânica. Para se entender uma estrutura, é preciso suscitar um desvio. Busca-se um lugar de onde seja possível detectar os elementos não-óbvios das relações sociais. Estruturas sociais revelam-se com intensidade maior em momentos extraordinários, que se configuram como manifestações de “anti-estrutura”. O antropólogo procura acompanhar os movimentos surpreendentes da vida social (Dawsey, 2005, p. 165).

O que se analisava prioritariamente na antropologia até então, eram as estruturas sociais evoluindo nos cotidianos das culturas observadas. Turner, influenciado por Max Gluckman sobre “ritos de rebelião”, por Van Gennep sobre “ritos de passagem” e por sua mãe Violet Witter, que era atriz de teatro (Dawsey, 2005, p. 164), percebe nas experiências de antiestrutura nessas sociedades, um lugar carregado de potências de reorganização a partir de camadas subjetivas muito profundas.

A função dos rituais foi descrita por Turner como essencial para a manutenção da coesão em sociedades humanas tribais ou pré-industriais. Agindo a partir e sobre crises deflagradas na estrutura do dia a dia, a antiestrutura instaurada nos rituais (mas também em jogos, brincadeiras, entre outras ações) teria o poder de oxigenar a comunicação entre os membros dessas sociedades, atualizando e revitalizando seus vínculos comunitários.

Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se. A essa experiência Turner dá o nome de *communitas*<sup>14</sup> (Dawsey, 2005, p. 166).

---

<sup>14</sup> A definição de Victor Turner para a experiência que ele denomina de *communitas* é mais ampla e complexa do que o sentimento de vínculo comunitário. Ela o abarca e o transcende. Em seu livro *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Turner (2013, p. 127-128) escreve: “Essencialmente, a *communitas* consiste em uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Estes

É como se as experiências de antiestrutura propiciassem um despertar para a ficção da vida cotidiana, ativando a consciência sobre o teatro dos papéis sociais do dia a dia. Para Turner, as situações de liminaridade<sup>15</sup> suscitadas em rituais podem despertar noções a respeito da ficcionalidade do real, como um espelho mágico. Essa função de experiência reflexiva sobre a própria realidade cotidiana é semelhante à do teatro nas sociedades pós Revolução Industrial.

Como não poderia deixar de ser, tendo em vista sua infância ao lado de sua mãe atriz de teatro, Turner identifica nos rituais um modelo de experiência correlacionado à dramaturgia teatral. De acordo com a sua leitura, as duas formas (o ritual e o teatro), seriam compostas por ações simbólicas que propiciariam a situação de liminaridade. John Dawsey (2005, p. 170), discorrendo sobre a teoria de Turner, aponta que “a natureza terapêutica e reflexiva do teatro tem suas fontes na liminaridade”.

A experiência com os rituais em diversas sociedades humanas tornou-se uma das fontes para pensar o teatro. Retornar ao anterior às palavras ou ir além delas e percebê-las como ato, como gesto (Artaud). E continuar, até a linguagem dos movimentos, dos sons, dos ritmos, dos cheiros e das presenças em uma gramática dos encontros não cotidianos.

Parte fundamental da viragem performativa, o diretor de teatro norte americano Richard Schechner, influenciado e em constante diálogo com o antropólogo Victor Turner, engendra um importantíssimo campo denominado Estudos da Performance, em que as artes das cenas e a antropologia da presença se conectam.

---

indivíduos não estão segmentados em função e posições sociais, porém defrontam-se uns com os outros mais propriamente à maneira do ‘Eu e Tu’, de Martin Buber. Juntamente com este confronto direto, imediato e total de identidades humanas, existe a tendência a ocorrer um modelo de sociedade como uma *communitas* homogênea e não estruturada, cujas fronteiras coincidem idealmente com as da espécie humana. A *communitas*, sob este aspecto, é acentuadamente diferente da ‘solidariedade’ de Durkheim, cuja força depende do contraste entre ‘interior ao grupo’ e ‘exterior ao grupo’”.

<sup>15</sup> “Na liminaridade, as relações sociais profanas podem ser descontinuadas, antigos direitos e obrigações são suspensos, a ordem social pode parecer virada de cabeça para baixo, mas, em compensação, os sistemas cosmológicos (como objetos de estudo sério) podem vir a ter importância central [...]” (Turner, 2015, p. 34). “A liminaridade pode envolver uma sequência complexa de episódios no espaço-tempo sagrado, e pode também incluir eventos subversivos ou lúdicos (ou brincadeiras). Os fatores da cultura são isolados, pelo menos até onde seja possível fazê-lo com símbolos multivocais (isto é, com a ajuda de símbolos-veículos-formas sensorialmente perceptíveis) como árvores, imagens, pinturas, dança, etc., cada um deles capazes de assumir não apenas um significado único, mas vários” (Turner, 2015, p. 35).

Eu me voltei para a antropologia não com um problema a resolver com a ciência, mas porque senti uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro se antropologiza, do mesmo modo, a antropologia está sendo teatralizada (fala de Richard Schechner no min 11m40, presente em Dawsey, 2018).

Para Schechner (2012, p. 18),

[...]performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num continuum que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares.

Dessa forma, como já mencionado, as estruturas dos rituais passam a ser objeto de estudo e uma das fontes para onde os artistas da cena se voltam para pensar e criar seus trabalhos. O sentido do teatro se distancia do texto dramático e vai em direção ao centro nervoso do acontecimento, da ação no aqui e agora. Schechner (2012, p. 33) resume seus experimentos com grupos de artistas que realizou no início da década de 1960:

Deslocamos o centro do teatro para a performance, para a ação efetivamente realizada, para a linguagem de cena, procuramos o que eu, mais tarde, chamei “texto performativo” (“performance text”), que podia perfeitamente dispensar o texto dramático, substituía-se à peça.

Sobre essa mudança paradigmática na estética do teatro, nos interessa especificamente o ritual como referência. Isto porque, Carlos Laredo e Antônio Catalano, dois experientes e notórios diretores de artes cênicas para bebês na Europa, disseram em contextos distintos, que para eles uma das importâncias do teatro para bebês e seus acompanhantes está em proporcionar a experiência do ritual, tão apartado da vida nas grandes cidades. É importante perceber que esses artistas não se referem ao teatro e sim ao ritual como experiência de muita relevância para os bebês e seus acompanhantes.

E é que o diálogo secreto entre as atrizes e os bebês em *Pupila d'água* é tão ritual como a hora do banho diário, onde a felicidade extrema e o amor multiplicado se encontram. A hora mítica ou mitológica, como a estrutura arquetípica que os bebês portam em sua memória genética e na arquitetura de seu funcionamento evolutivo. Não paramos para nos questionar o que o bebê no momento do banho entende para ser feliz... (Laredo, 2011, s. p.).

Este comentário conecta o teatro para bebês à perspectiva estética do teatro performativo dos anos 1960/1970. Uma das preocupações de Victor Turner era a perda da experiência com os rituais nas sociedades europeias do século passado.

Para ele, as sociedades industrializadas haviam perdido a experiência ritual e com isso, a chance de elaboração de sentido para o mundo.

O teatro para bebês é, de certa forma, uma resposta produzida por esses artistas para essa crise da experiência social humana nos grandes centros urbanos que perdura até hoje não só no continente europeu, mas na maior parte do mundo globalizado. Ir ao teatro para bebês parece ser uma possibilidade de a família, os bebês e a comunidade urbana estarem conectados. Pertencentes naquele espaço de tempo à um estar ritualístico-poético coletivo, ou seja, de ativação do estado de *communitas*, teorizado por Turner.

Em pesquisa realizada em 2018 na University College London, durante uma apresentação de teatro para bebês e crianças pequenas, constatou-se que aqueles que frequentam o teatro juntos sincronizam seus batimentos cardíacos, o que é mostrado para promover afiliação (conexão próxima) e vínculo social. Natacha Kirkham, uma das pesquisadoras, explica:

Quando as pessoas se comportam de forma semelhante, elas se percebem mais parecidas, o que cria um senso de conexão ou apego. Ir ao teatro com a família e amigos pode, portanto, oferecer o potencial de promover relacionamentos, além do já existente. Benefícios conhecidos de passar o tempo como uma família (WHY THEATRE..., 2018, s. p., tradução nossa).

Os dados coletados pela pesquisa parecem estar depondo sobre um aspecto do estado de *communitas* provocado pelo teatro para bebês.

Portanto, o teatro para bebês por agregar várias pessoas em torno de uma experiência extracotidiana, instaura uma conexão com o coletivo, dissolvendo por alguns instantes o individualismo inerente à vida urbana atual. O que traz inúmeros ganhos à convivência e principalmente à vida de mães, pais, responsáveis e seus bebês, os quais se encontram em um momento em que o sentimento de pertencimento e a rede de apoio se fazem tão necessários.

No entanto, sabemos que as estruturas de rituais se diferem em todo o mundo, apesar de terem importantes pontos de contato. E as relações, em cada cultura, entre o corpo e seus rituais também são distintas. Essas estruturas rituais são uma das principais origens da teatralidade de cada sociedade, forjando e sendo forjada por específicas cosmogonias. Elas agem como fontes de conexão identitária das pessoas consigo mesmas e com as outras. Portanto, ao se referir a estruturas rituais como inspiração para a invenção de uma experiência artística voltada para bebês e seus acompanhantes, tais artistas estão falando intrinsecamente de cultura.

### 3.2 Da chegada ao Brasil

Em leituras de pesquisas feitas sobre o teatro para bebês no Brasil e de entrevistas de artistas dedicados a essa produção, assim como na minha pesquisa, pude identificar duas grandes matrizes que influenciaram o teatro para bebês feito no Brasil. Possivelmente não as únicas, mas talvez as mais relevantes tendo em vista a quantidade de artistas que citaram uma das duas influências. São elas, o teatro para bebês italiano e a companhia La Casa Incierta.

O teatro para bebês italiano ao qual os artistas se referiram foi o elaborado na relação com as creches na região de Reggio Emília e o dos irmãos Roberto e Valeria Frabetti fundadores do La Baracca/Teatro Testoni Ragazzi, em Bolonha.

Neste estudo, focarei na influência direta ou indireta da companhia La Casa Incierta.

Nascida em Madrid, Espanha, no ano 2001, a companhia La Casa Incierta<sup>16</sup>, do diretor e dramaturgo espanhol Carlos Laredo e da atriz brasileira Clarice Cardell, foi a responsável por difundir essa linhagem de teatro para bebês em uma relação direta e contínua e in loco. Como uma espécie de matriz, a Cia irrigou as terras brasileiras e inspirou muito dos artistas pioneiros no teatro para bebês feito e apresentado aqui<sup>17</sup>.

O grupo Sobrevento, sediado em São Paulo, foi um dos primeiros a pesquisarem e produzirem teatro para bebês no Brasil. O diretor e ator Luiz Cherubini contou em várias entrevistas<sup>18</sup> que quando em viagem para a Espanha assistiu a uma das peças do repertório do La Casa Incierta após ter sido pai e ficou arrebatado com a força poética e a relação com o público bebê. Ele e Sandra Vargas, atriz do Sobrevento, haviam tido filhos e perceberam naquele momento a potência do teatro para bebês. Desde então, estabeleceram uma parceria profícua com a companhia La Casa Incierta, como afirma a seguir a atriz, cantora e musicista Fernanda Cabral em sua tese *Teatro para bebê: processos criativos, dramaturgia e escuta*.

---

<sup>16</sup> A Cia La Casa Incierta finalizou seu ciclo de existência durante a pandemia de covid-19.

<sup>17</sup> No Rio de Janeiro, desde 2002, a atriz portuguesa, e com formação artística na Europa, Liliana Rosa produz, com sua companhia Cia. de Teatro para Bebês Liliana Rosa, espetáculos que se distinguem das perspectivas estéticas do teatro para bebês que estamos abordando neste estudo.

<sup>18</sup> Uma dessas entrevistas consta no site da Revista Crescer: <https://revistacrescer.globo.com/A-vida-e-melhor-com-os-filhos/Inspiracao-do-mes/noticia/2013/12/depois-do-nascimento-dos-filhos-casal-cria-teatro-voltado-so-para-bebes.html>.

O Grupo Sobrevento, criado por Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, vem realizando diferentes projetos em parceria com a Cia. La Casa Incierta desde o ano de 2007. Desenvolvem em seu teatro produções próprias destinadas a bebês e também muitas ações formativas como palestras, oficinas e festivais, consolidando um caminho artístico hoje reconhecido pela seriedade e pelo alto nível das suas criações. Entre as obras da companhia, destacam-se *A Bailarina* e *Meu jardim*, ambas produzidas em 2011 (Cabral, 2016, p. 27).

No ano de 2011 foi criado o Festival Primeiro Olhar, dedicado às artes cênicas para bebês e primeira infância, produzido pela companhia La Casa Incierta e o grupo Sobrevento<sup>19</sup>. Considerado o mais importante festival destinado para esse público no Brasil, ele teve edições em Brasília e São Paulo. Em 2024 realizou sua décima edição em Brasília (em razão da pandemia, algumas edições foram adiadas).

Com uma extensa programação, o referido festival costuma trazer importantes artistas europeus que realizam trabalhos para bebês e suas famílias ou acompanhantes. Nas últimas edições, a curadoria abarcou artistas e produções de países latino americanos como México, Argentina e Chile. Produções brasileiras também compõem sua programação, além de peças do repertório da companhia La Casa Incierta e do grupo Sobrevento.

Muitas foram as produções de teatro e performance para bebês brasileiras motivadas pelo Festival Primeiro Olhar. Um dos exemplos é a peça *Achadouros*, que estreou em Brasília em 2016, com as atrizes Caísa Tibúrcio e Nara Faria e direção de Zé Regino. Em entrevista (cf. Apêndice C), Caísa relembra:

A primeira vez que eu comecei a falar, a ouvir um trabalho artístico específico para a primeira infância ou para bebês foi com o La Casa Incierta, mesmo. E, então, acho que, sem dúvida, eles foram muito importantes nessas influências. [...] assisti a um espetáculo que a *Maíra* estava trabalhando, que fazia parte de uma exposição de arte para a primeira infância, no CCBB que o La Casa Incierta estava dentro e eles fizeram um trabalho aqui para a primeira infância. E era a *Maíra* e a *Eliane*, dos *Buritis*. Era um trabalho, assim, hoje eu vejo bem dentro da linguagem das direções que o *Carlos* faz. Então, eu lembro que o meu filho era pequenininho ainda, era meu primeiro filho e eu fiquei muito tocada, assim, foi muito emocionante assistir, eu fiquei muito mexida, muito inspirada, achei muito forte e gostei muito de assistir.

Outro ponto forte do festival é o espaço dedicado à formação de artistas e arte educadores. Na edição do ano de 2015, o maestro, performer e educador musical português Paulo Lameiro, com mais de duas décadas realizando concertos, aulas e festivais para os bebês em toda a Europa, ocupou esse espaço. Foram sete dias no

---

<sup>19</sup> Mais informações disponíveis em: <https://redefibra.org.br/primeiro-olhar-df/>.

Museu da República (Brasília, DF) em que dois deles foram dedicados a um grande número de apresentações gratuitas feitas pelos artistas que cursaram a oficina.

A passagem de Paulo Lameiro por Brasília foi rápida, porém intensiva e consistente. Seu método de trabalho e sua estrutura de construção de performances cênicas para bebês e seus acompanhantes se abria para a cultura local, introduzindo o samba na parte que é destinada a uma canção de despedida.

A estrutura de apresentação, ou “guión”, como Paulo Lameiro denomina em seu português de Portugal, nutriu a construção do teatro performativo *O grão de estrela*, que criei junto com a atriz Denise Munhoz. Estimuladas pela participação na oficina e tendo já visto alguns espetáculos e aulas da companhia La Casa Incierta, iniciamos os ensaios.

Outra atriz e criadora de muitas peças de teatro para bebês que narra sobre a influência que recebeu da companhia La Casa Incierta é Cirila Targhetta, do Coletivo Antônia. Em entrevista (cf. Apêndice D), diz ter conhecido o teatro para bebês ao assistir uma palestra feita por Clarice Cardell na UnB quando ainda era aluna da graduação em artes cênicas nessa mesma universidade.

Eu conheci em 2007, na época em que eu estava na graduação, na Universidade de Brasília e assisti uma palestra da Clarice Cardell, na UnB. Achei curioso o tema e na palestra ela mostrava alguns vídeos da companhia La Casa Incierta e achei muito impactante: como assim, bebês! E algumas imagens de bebês com o nariz escorrendo e vidrados no trabalho da Clarice Cardell e da Fernanda Cabral e aí eu fiquei encantada com esse trabalho, abriu um universo na minha cabeça.

A atriz, cantora e musicista brasileira Fernanda Cabral, que colaborou com a companhia La Casa Incierta desde o início, quando também residia na cidade de Madrid, descreve como esta parceria constituiu suas escolhas estéticas na criação da peça de teatro para bebês denominada *O farol*, que estreou em Brasília, no ano de 2016:

A experiência e o aprendizado de tantos anos com La Casa Incierta me trouxeram o desejo de traçar um caminho de pesquisa próprio, mais autoral, o que se refletiu, em certo sentido, na elaboração de *O Farol* (2015), obra para a qual convidei a atriz Clarice Cardell na função de diretora. Percebo que minhas escolhas estéticas e estudos realizados neste processo criativo são fruto de uma linha de trabalho que dá continuidade àquela que iniciei há alguns anos com esta companhia (Cabral, 2016, p. 26).

São muitos os relatos da influência direta e indireta (por meio da curadoria do Festival Primeiro Olhar) da companhia La Casa Incierta em cidades brasileiras que produziram teatro para bebês, como Brasília e São Paulo a partir de meados dos

anos 2000. Essa influência acabou por desenhar uma tendência de repetição de procedimentos que compõem a maioria das peças da Cia hispano-brasileira.

Veremos, no capítulo 4, o que são esses procedimentos e a tendência de repetição dos mesmos em peças de teatro para bebês. A mútua influência de concepções estéticas sobre uma determinada forma de arte sempre ocorreu e continuará ocorrendo. Entretanto, tratamos aqui de um diálogo que não ocorre por vias de igualdade, por mais que todos os artistas envolvidos tenham se relacionado com seus ofícios com a mais alta ética e respeito. O que acontece quando uma percepção de mundo dominante encontra outra percepção de mundo subalternizada, é que a segunda tem a tendência de acreditar que a primeira é a sua própria.

Paradoxalmente, não à toa e nem “do nada” tantos artistas brasileiros experientes foram tocados e se inspiraram pelo trabalho da companhia La Casa Incierta. A sua belíssima dramaturgia complexa e ritualística, assim como a atuação de grandíssima sensibilidade e potência artística de Clarice Cardell – e em *Pupila d’água*, da atriz Fernanda Cabral –, emociona profundamente. Narro no capítulo 5, *O grão de estrela, ou um teatro performativo para bebês baseado em culturas brasileiras*, um pouco das minhas impressões sobre a companhia. No entanto, é importante nos determos com mais atenção para essa influência e perceber suas verdadeiras bases e funções, para podermos identificar as nossas, brasileiras. De modo a evitar um eco atualizado da colonização cultural europeia.

#### **4 TENDÊNCIAS DE REPETIÇÃO DE PROCEDIMENTOS DE COMPANHIAS EUROPEIAS EM TEATROS PARA BEBÊS FEITOS NO BRASIL**

No Ocidente, as pessoas tendem a padronizar tudo. Assim, se você descreve um ritual, as pessoas acham que ele se aplica a todas as situações. A despeito de cada caso ser diferente, todos seguirão a mesma fórmula. No ritual, essa padronização não funciona. O ritual tem de ser específico para as pessoas envolvidas. Se você tenta padronizar as coisas, na verdade acaba afastando o espírito das pessoas e trazendo insinceridade (Somé, 2007, p. 56).

Ao se direcionar a um público específico, que tradicionalmente não era considerado prioritário, o teatro para bebês inaugura uma potência de poética cênica. Tal poética é construída por diferentes linguagens artísticas, exercendo uma liberdade própria dentro do amplo universo do teatro performativo contemporâneo, no qual as fronteiras entre teatro e performance são constantemente borradas, quando não apagadas.

Nesse sentido, sua delimitação está, como o próprio nome diz, em ser para e com os bebês. “Para” porque a intenção é o encontro com os bebês, desde o treinamento até a apresentação. Caminhando no sentido de nos abirmos para uma relação de troca, em que por diversos momentos nos tornamos aprendizes dos bebês. Como disse Carlos Laredo, diretor da companhia de teatro para bebês La Casa Incierta: “os bebês não são destinatários, e sim inspiradores!” (informação verbal<sup>20</sup>). “Com” porque é a partir dos bebês, de uma aproximação ao seu universo particular, por meio da observação em creches e da articulação de conhecimentos de vários campos – como a psicologia, a pedagogia, a antropologia, a neurociência e a arte – que se cria um teatro para bebês com profundo respeito a essa fase da vida. São sempre tentativas de aproximação à experiência do nascimento, das descobertas, do encantamento e do medo de bebês e seus cuidadores, dentre outros sentimentos e sensações.

Em outras palavras, o chamado teatro para bebês não configura uma nova linguagem cênica, como tantas surgidas no século XX, principalmente no continente europeu. Seu projeto estético não intenciona a construção de uma nova materialidade cênica que reorganize ou crie um léxico cênico mais potente na comunicação com as pessoas de seu tempo. O que o teatro para bebês mira

---

<sup>20</sup> Proferida em aula no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, primeiro semestre letivo de 2015, como convidado da disciplina ministrada por Fernanda Alvarenga Cabral.

esteticamente é um novo “para com quem” e um despertar da percepção em relação às capacidades dos bebês, público antes nada ou pouquíssimo considerado.

Dessa forma, a potência criativa no âmbito do teatro para bebês se dá a partir da ampliação e aprofundamento da percepção dos artistas em relação a este público. Percepção que se exercita e desenvolve por diversos caminhos. Alguns deles, mais sistemáticos, já conhecidos por fazedores de teatro para bebês, são: o convívio com filhos ou parentes bebês; a observação em creches; o estudo e acompanhamento das pesquisas em neurociências, psicologia, pedagogia, antropologia e outras áreas do conhecimento; processos criativos específicos para atores-performers que trabalham nas artes cênicas para com os bebês e seus acompanhantes.

O que este estudo intenta acrescentar a este caminho já habitual ou conhecido de “ampliação e aprofundamento da percepção dos artistas em relação a este público”, é a ênfase na consideração de suas culturas.

Como sabemos, o Brasil é um país continental e formado por ricas e diversas expressões culturais. No âmbito do que podemos nomear como suas raízes teatrais ou performativas, encontramos vasto léxico que em muito se diferencia do léxico das teatralidades europeias. Exemplos são o cavalo-marinho, a capoeira, o carnaval, o maracatu, as procissões e as rodas de samba.

Lembrando que o termo cultura não se refere estritamente às manifestações populares (cultura popular), mas abrange também toda a história da arte teatral e performativa brasileira como bem podemos citar como representantes, o Teatro Oficina (SP), o grupo Tá Na Rua (Fundado por Amir Haddad no Rio de Janeiro) e a obra do diretor Hugo Rodas (DF), assim com Hélio Oiticica, Bispo do Rosário e Naná Vasconcelos.

O esforço deste capítulo é dar a ver uma espécie de forma de teatro para bebês que é possível observar permeando produções dessa arte no Brasil. Configuram uma tendência influenciada pelas companhias ou grupos de teatro que em terras brasileiras exerceram uma importante divulgação dessa poética política em fundamento.

Entretanto, para essa poética realizar efetivamente sua função política, faz-se necessário que os artistas se abram para uma troca também com as culturas brasileiras. Para podermos reinventar essa poética cênica de modo que ela possa se tornar mais potente e comunicativa também para com outros bebês e suas famílias

brasileiras. E não somente os que têm, em sua maioria, frequentado os teatros, mesmo com ingressos gratuitos, como narra em entrevista (cf. Apêndice D) a atriz Cirila Targhetta, fundadora do Coletivo Antônia dedicado a criações em artes cênicas para a primeiríssima infância:

[...] a gente se apresentava nos Serviços Sociais do Comércio (Sescs), o Palco Giratório é um projeto do Sesc, então onde tinha o Edu Sesc, que é a escola do Sesc a gente se apresentava ou em teatros abertos ao público, mas sempre numa divulgação muito do Sesc para o público consumidor do Sesc. E trazendo essa informação eu já trago esse recorte do perfil de pessoas que consumiram o nosso trabalho, que são bebês que vão ao teatro, as figuras de referência: pai, mãe, avó, avô, entre outros que levam as suas crianças ao teatro ou são crianças que estudam numa escola particular e que tem o teatro na sua escola ou que a escola leva, que são os Edus Sescs. Então, o perfil socioeconômico era muito parecido. [...] Eles têm diferenças porque seres humanos têm diferenças na forma de recepção ou fenotípicas de cada região, por exemplo, na região Norte há as crianças com tons de pele parecidos com os indígenas, já no Sul, as crianças eram embranquecidas, eu acho o perfil socioeconômico parecido, mas se a gente for contar a quantidade de crianças negras que assistiram o nosso trabalho é muito pequeno [...].

#### **4.1 Ecos da colonização cultural europeia**

(Escrita iniciada durante a pandemia de covid-19)

Estou em quarentena. Estamos. Eu e a maior parte das pessoas do mundo, neste exato momento, estamos confinados em nossas moradias para nos protegermos do contágio de um vírus que causa uma doença altamente letal e ainda sem vacina ou remédios. O isolamento social é a única opção, até agora, para evitarmos as mortes de um número desolador de seres humanos em todo o planeta. Por causa disso, quase tudo parou: escolas, comércios, turismo, cinemas, shows e, claro, os teatros.

Não podemos nos encontrar mais, seja pela própria consciência do risco de contaminação ou por força da lei de cidades e países. Os teatros estão todos fechados e é proibido reunir pessoas em função de qualquer evento, seja ele missa, culto, festa, nascimento ou enterro. Esta realidade e a pesquisa à qual me dedico em meio a tudo isto, que aqui se apresenta, me fez lembrar de uma fala do dramaturgo alemão Heiner Müller.

Em um congresso internacional no Canadá, no ano de 1995, com o título *Por que o teatro? Decisões para o novo século*, a entrevistadora perguntou a Müller: “quando escutou que o tema era ‘por que teatro?’, o que pensou?”, sua resposta foi a seguinte:

Acredito que a única alternativa de chegar a encontrar uma resposta seria fechar todos os teatros do mundo durante um ano. Se poderia continuar remunerando as pessoas sem que realizassem seus trabalhos artísticos, mas por um ano não fariam nada e, talvez, se saberia “por que o teatro”. Ficaria claro o que falta, se é que realmente falta. Também pode acontecer que as pessoas naquele ano, se acostumem a viver sem o teatro. (Nexoteatro, 20--, tradução nossa)

O “novo século”, como é chamado o século XXI no título do congresso, nos proporciona agora, já em seu início, tal experimento social. Com ressalvas em relação à continuidade da remuneração de artistas, técnicos e funcionários dos teatros, ao tempo em que estes ficarão fechados – podendo ser mais do que um ano – e ao que motivou seus fechamentos.

Provavelmente, Heiner Müller não apostaria que sua proposta de resolução, ou pelo menos de aproximação da resposta a uma pergunta há tanto feita, iria se realizar em consequência de uma calamidade de saúde mundial. Penso que a construiu hipoteticamente, como quem desenha em sua imaginação cenários sociais utópicos. No entanto, o contexto em que tal experimento se impõe agora, nas sociedades humanas da maior parte do planeta, está mais próximo de uma distopia.

Fechar os teatros não foi uma escolha, mas uma condição imposta para termos alguma chance de sobreviver como espécie. E, diante da escassez de suprimentos para as necessidades básicas, como comida, água, habitação e produtos para higiene, que atinge centenas de milhares de pessoas no planeta, devido à crise econômica causada pela pandemia, a ausência do teatro é pouco ou nada sentida em países com grandes desigualdades sociais, como é o caso do Brasil.

Dessa forma, quando findarem estes tempos pandêmicos, poderemos nos deparar não com uma resposta, como dito por Müller, mas com várias. Vindas de um mundo inteiro de teatros fechados. Respostas nunca dadas à clássica e, acredito eu, eterna pergunta “Por que o teatro?”. Nenhuma dessas respostas fugirá aos contextos em que foram geradas: a pandemia iniciada em 2020, que impossibilitou qualquer encontro coletivo físico e a complexa configuração socioeconômica que se construiu no país ou cidade em que a pessoa vivia no momento da pandemia, a depender de como a chegada do vírus foi administrada pelos governos e cidadãos.

Ou seja, os contextos serão constituídos por uma experiência mundial e outra local, fundamentalmente. Sabemos que muitas outras camadas ou aspectos da vida de uma pessoa interferem e constituem os contextos de suas experiências. Mas o

espírito do tempo, ou *Zeitgeist*, e a relação que cada lugar ou cultura estabelece com ele, formam juntos o que podemos chamar de contexto histórico.

Dito isto, a proposta de Heiner Müller analisada com mais acuidade ou com literalidade, se torna inviável. Ao pensar em uma só resposta para a pergunta “Por que o teatro?”, vinda de um mundo inteiro de teatros fechados, Müller desconsiderou os inúmeros contextos diferentes que existem onde há teatro no mundo. Culturas surgidas nos mais diferentes biomas, com histórias, crenças, organizações políticas e econômicas diversas, geram relações com o teatro também profundamente distintas. Aliás, geram teatros, teatralidades, distintos.

Para muitos brasileiros, por exemplo, a frase “também pode acontecer que as pessoas naquele ano, se acostumem a viver sem o teatro”, não faz sentido. Porque, em pesquisa recente, feita com 33 milhões de habitantes de capitais do país, constatou-se que cerca de um terço da população nunca foi ao teatro (Leiva; Meirelles, 2018). Certamente, em cidades que não são capitais, essa porcentagem da população que nunca foi a uma apresentação teatral, aumenta por causa da pouca oferta. Portanto, não é possível que esses cidadãos brasileiros se “acostumem a viver” sem uma experiência que nunca tiveram ou ainda: que não se habituaram a ter.

Talvez o experimento pensado por Müller para responder à questão “Por que o teatro?”, reformulado para a realidade brasileira, faça sentido assim:

*Acredito que a única alternativa de chegar a encontrar uma resposta seria reabrir todos os teatros públicos que estão fechados por abandono ou má administração dos governos durante um ano. Além de se inaugurar teatros em regiões onde não há os mesmos. Se poderia remunerar dignamente as pessoas que realizassem seus trabalhos artísticos, por um ano e, talvez, se saberia “por que o teatro”. Ficaria claro se ele falta, se é que realmente falta. Também pode acontecer que as pessoas naquele ano, se acostumem a viver com o teatro.*

A ideia de Müller é mais uma dentre outras ideias de notórios artistas, europeus ou não, que naturalizam a perspectiva europeia. Na fala do grande dramaturgo alemão algo ingênuo e/ou opressivo se desenha, mesmo que sem intenção: a Europa como o centro do mundo. Ou melhor: a experiência europeia de teatro como universal.

Tal perspectiva, que pressupõe o transporte da cultura europeia tal e qual é na Europa para países colonizados em outros continentes, é formadora do Brasil. E por imposição, embate ou diálogo, estamos há mais de quinhentos anos sendo constituídos por ela.

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (Holanda, 2006, p. 19).

A cultura brasileira é o encontro das culturas indígenas, europeias e africanas. Somos também europeus. Entretanto, as matrizes culturais indígenas e africanas têm sido silenciadas em ambientes de poder. O teatro é um deles. O artista e pesquisador de artes cênicas Zeca Ligiéro (2011, p. 73) aponta que

Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética exercida pela elite euro-brasileira, muitos foram os momentos em que as duas tradições, ameríndias e africanas, se encontraram. Natural que disso resultasse não somente na miscigenação de seus descendentes, como no intercâmbio de suas tradições. [...]. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares.

O Brasil é um país colonizado pela Europa desde 1500 e que até hoje atualiza essa condição por caminhos diversos. O chamado teatro para bebês configura um desses caminhos, por meio de sua estética. Surgido na Europa dos anos 1970, ele chega ao Brasil na segunda metade da década de 2000 e vem se expandindo nas grandes cidades com o surgimento de novas companhias de teatro voltadas para esse público.

Trazido ou influenciado por grupos provenientes de países como Espanha, Itália, França e Portugal, pioneiros nas artes cênicas para pessoas de até 3 anos de idade, o teatro para bebês parece reafirmar a tradição eurocêntrica no teatro brasileiro. Foi em viagem à Espanha, por exemplo, que os integrantes da Cia Sobrevento – uma das mais estáveis e reconhecidas de São Paulo –, ao assistirem um dos espetáculos da premiada companhia La Casa Incierta, decidiram fazer uma peça destinada para essa faixa etária.

Ocupando inúmeros teatros importantes nas grandes capitais como São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, as peças de teatro para bebês seguem e seguem uma espécie de protocolo construído por grupos de teatro europeus em cerca de

trinta anos de pesquisas e experiências cênicas com bebês e seus acompanhantes em toda a Europa e em viagens a outros continentes.

Por mais que seja defendido, por artistas europeus e brasileiros, que não existe uma fôrma, uma receita para se fazer um teatro voltado para bebês e seus acompanhantes, o que se constata na maior parte dos espetáculos apresentados no Brasil é que um formato se repete, reproduzindo, com variações, uma espécie de protocolo do teatro para bebês. A opinião do diretor da companhia La Casa Incierta, Carlos Laredo, em artigo de Llergo Ojalvo e Ceballos Viro, publicado em 2019, ou seja, após sua longa experiência de estadia no Brasil, corrobora com o que estou dizendo:

Em muitos trabalhos para a primeira infância tenho visto muito pouca experimentação e muitas tentativas de aplicação de uma receita, assim como em outros trabalhos para outros públicos. Nesse nível, e pelo que entendo, é-me difícil encontrar uma singularidade (Llergo Ojalvo; Ceballos Viro, 2019, p. 90).

Esse “protocolo” ao qual me refiro, adotado em várias e importantes peças de teatro para bebês feitas no Brasil, constitui-se de procedimentos que foram construídos por artistas europeus em suas pesquisas e experiências com bebês e seus acompanhantes, também europeus em sua maioria. São como o corpo de um ritual inventado por artistas visionários, experientes e profundamente dedicados às artes cênicas para bebês, mas na Europa.

Como foram precursores, na história do teatro ocidental, na criação em artes cênicas especificamente para pessoas com até três anos de idade e seus acompanhantes, esses artistas precisaram inventar a sua arte. Dessa forma, desenvolveram uma escuta atenta e sutil para com o seu público durante todo o processo de seus trabalhos de composição e apresentação. E, alimentados por suas próprias experiências e observações, assim como por estudos e colaborações de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, tais artistas construíram relevantes procedimentos.

Não esqueçamos todo o rito das artes cênicas voltadas para crianças ou adultos: desde o espaço físico até a dramaturgia cênica, todo ele foi pensado e construído por e para uma sociedade em que não se cogitava sequer a possibilidade da presença de bebês e seus acompanhantes no teatro. Portanto, fez-se necessária a invenção de um ritual de teatro correlacionado ao universo psicofísico de bebês e seus acompanhantes. Uma outra forma para se relacionar com as especificidades

desse público é, provavelmente, o que o teatro para bebês tem de mais potente em seu discurso de provocação da transformação de mentalidades em relação aos bebês. É uma arte política não só no que tange a sua interferência na vida social de cidades em que o lugar dos bebês e seus acompanhantes é nas margens, mas também, e principalmente, por inventar uma forma de experiência estética nas artes cênicas, em função desse público.

Há uma frase do Lukács, do jovem Lukács, da qual eu sempre me lembro: "o que é verdadeiramente social na arte é a forma". Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é de ele ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e que tratem de temas políticos. É a forma que vai definir (Lehmann, 2003, p. 9).

Essa invenção europeia de uma forma para se realizar artes cênicas voltadas para bebês e seus acompanhantes carrega em si uma perspectiva de respeito profundo aos mesmos, primando pela experiência poética. E existe um princípio aqui para o qual é fundamental chamar a atenção: esse formato ao qual nos referimos neste estudo se propõe a realizar experiências artísticas e não um entretenimento.

É fundamental observarmos que existem teatros sendo feitos para bebês no Brasil e na Europa que não alteraram em nada ou quase nada seus rituais em função de seu público. Desde a chegada ao prédio ou espaço onde ocorrerá a apresentação, sua organização espacial da relação entre cena e público, sua dramaturgia e, claro, seu número de pagantes de ingressos, tudo está igual ou muito próximo às artes cênicas destinadas para crianças grandes ou adultos.

É possível presenciar experiências de teatro para bebês, em que mais de trezentas pessoas (entre bebês e acompanhantes) compram lugares na plateia de teatros de palco italiano imensos. A cena acontece em um palco tão distante que, provavelmente, a tela de uma televisão teria mais força de presença e talvez mais possibilidades de afetar esses bebês e seus acompanhantes. De forma geral, são montagens teatrais baseadas em desenhos, filmes ou séries que as famílias são habituadas a assistir pela televisão ou internet e ocupam uma demanda por programas de encontro social com bebês nas cidades.

É explícito o ganho em qualidade entre um formato e outro. A estética europeia é um avanço em relação a uma estética para adultos utilizada para bebês, sendo eles brasileiros ou não, porque corresponde, em certa medida, a especificidades humanas dessa faixa etária. Como por exemplo a proximidade física

possibilitada por um público em menor quantidade (cerca de quarenta bebês, cada um com até dois acompanhantes) e a dramaturgia, que se inspira nas experiências de bebês e seus cuidadores.

Conforme defendido anteriormente, a invenção de uma forma de apresentação ou ritual das artes cênicas voltada para bebês e seus acompanhantes é transformadora por si. Mas, ao aportar em outras terras, distantes e profundamente distintas das primeiras onde foi esculpida, tal estética precisa se abrir para a cultura em que está inserida e se metamorfosear, ampliando e afirmando a sua potência política para permanecer em seu lugar de respeito e inspiração a partir dos bebês.

Minha hipótese inicial era a de que existiria uma “forma”, uma estrutura com procedimentos específicos, nas apresentações de artes cênicas para bebês feitas por companhias estáveis da Europa e que são reproduzidas em peças e/ou performances voltadas para o mesmo público no Brasil. Porém, no percurso da pesquisa, constatei que a produção de teatros e performances europeias, de companhias estáveis, é atualmente muito mais vasta e diversa em seus formatos estéticos do que a brasileira. O que me fez compreender que a hipótese inicial não procedia.

Então, em vez de pesquisar o que seria uma espécie de matriz estética ou “uma estrutura com procedimentos específicos” utilizadas em grande parte das produções europeias e relacioná-la com as produções brasileiras, resolvi “olhar” para as peças de teatro a que assisti no Brasil e tentar identificar o que nelas havia de comum, que se repetia mesmo com variações.

Fiz entrevistas semiestruturadas com alguns de seus criadores perguntando qual ou quais foram seus primeiros contatos com o teatro para bebês. Também encontrei entrevistas (em textos de pesquisas acadêmicas e na mídia) com outros artistas que realizam esse teatro, em que eles relatam quais foram suas influências fundantes no teatro para bebês. E conectei com as minhas observações sobre os formatos das peças.

Ou seja, inverti a lógica inicial que era a de olhar para a Europa e em seguida identificar as possíveis reproduções de suas estéticas em artes cênicas para bebês no Brasil e passei a analisar o por que estávamos (e ainda estamos) realizando um formato de teatro para bebês com procedimentos muito parecidos entre si, configurando uma tendência.

Correlacionando os referidos procedimentos estéticos e as entrevistas com os artistas, pude identificar que essa tendência se deve à histórica difusão do teatro para bebês no Brasil, feita pela companhia La Casa Incierta. Alguns dos procedimentos que se repetem na maior parte dessas peças foram elencados a seguir e serão categorias de comparação nesta pesquisa:

**Quadro 1 – Procedimentos em teatro para bebês**

<b>Recepção do público</b>	Os bebês e seus acompanhantes são recebidos pelos artistas no saguão ou na antessala do teatro minutos antes do início da peça. É feita uma espécie de mediação da experiência teatral, que compreende uma conversa com os bebês e seus acompanhantes
<b>Espaço teatral</b>	Sem palco italiano, atores-performers e público muito próximos. Quebra da quarta parede.
<b>Número limite de bebês e seus acompanhantes por espetáculo</b>	Sempre em torno de 40 bebês e um ou dois acompanhantes adultos para cada.
<b>Interação entre artistas e bebês durante o espetáculo</b>	A limitação da movimentação dos bebês por seus acompanhantes. Muitas vezes sentados em seus colos ou bem perto para os acompanhantes poderem segurá-los e evitarem que adentrem o espaço da cena.
<b>“Despedida” ou a finalização da apresentação</b>	Os performers marcam o fim do espetáculo, dizendo alguma palavra ou cantando músicas que comuniquem isso de forma objetiva. Como dizer a palavra “acabou” ou cantar uma música de despedida.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

É possível observar todos os procedimentos descritos, em peças da companhia La Casa Incierta (Espanha-Brasil) e em performances musicais do maestro Paulo Lameiro (Portugal) (Lameiro, 2011). Cada companhia ou espetáculo percorrerá estes procedimentos à sua maneira, mas não deixará de realizá-los.

Todas as peças de teatro para bebês do repertório da companhia La Casa Incierta a que assisti eram compostas por esses procedimentos mencionados. São elas: *Pupila d’água*, *Café frágil*, *A geometria dos sonhos*, *A gruta da garganta* e *O canto do medo*.

É possível observar os mesmos procedimentos na estrutura das peças brasileiras de teatro para bebês:

- *O farol* (Stúdio Sereia);
- *Achadouros* (Coletivo Criadouros);
- *Voa* (Coletivo Antônia);
- *Bubuia* (Coletivo Antônia), com diferença no espaço teatral.

Outros procedimentos que se repetem em peças para bebês apresentadas em São Paulo foram identificados e descritos pela pesquisadora Maria Paula Vignola

Zurawski em sua tese *Tramas e dramas no teatro para bebês: entre significações e sentidos*, defendida na USP em 2018.

No que diz respeito à contemplação e à participação, os doze espetáculos assistidos para a realização desta pesquisa se constituem da mesma forma: todos têm uma primeira parte, que varia de vinte minutos a meia hora, na qual os bebês e “seus adultos” devem contemplar o espetáculo, sem entrar na área cênica; e somente a partir de um momento, sempre determinado pelos artistas, são convidados a compartilhar o espaço e os objetos e interagir com atrizes e atores. Distanciam-se, assim, de propostas de cocriação, em que a agência das crianças é reconhecida e incorporada ao espetáculo desde o início (Zurawski, 2018, p. 31).

No Brasil, muitos dos acompanhantes dos bebês nas peças, que são mães, pais, familiares ou cuidadores, foram afetados por percepções contraditórias a respeito da experiência teatral com eles. Além do encantamento e da emoção por perceberem que os bebês que acompanharam estavam com a atenção profundamente voltada para a apresentação, também tiveram impressões de que “algo ali não fazia sentido” ou que “alguma coisa estava fora da ordem”, como canta Caetano Veloso. Talvez estivesse fora da ordem das culturas brasileiras. Por exemplo, a necessidade de conter os corpos dos bebês que já engatinham ou andam em um espaço tão limitado – muitas vezes nos seus colos – durante toda a apresentação.

O Teatro para bebês tem buscado dialogar com algumas das discontinuidades em relação aos enigmas propostos pelas infâncias, como quando as crianças se surpreendem para “além do esperado”, espantando-se audivelmente e se expressando por meio de movimentações não esperadas, não se “controlando” (se é que deveriam?), ou quando escapam (das barreiras de contenção formadas pelos/as adultos/as) e invadem a cena, transgredindo e subvertendo os códigos teatrais por desconhecimento, desejo ou ambos. O que nos dizem os/as bebês que “invadem” o espaço da cena, comunicando através de ações que pretendem experienciar aquele espaço de outras maneiras? (Silva, 2017, p. 92).

O universo psicofísico dos bebês é constituído também pela cultura em que eles estão imersos. A troca entre o corpo de um bebê e o mundo a sua volta é o que constrói sua especificidade emocional, física e psíquica. Várias áreas do conhecimento científico têm se aprofundado nessa questão. Algumas delas, como a psicologia do desenvolvimento, por meio da perspectiva teórica da pragmática do objeto, assim como a antropologia, serão fontes para esta pesquisa.

[...] simultaneamente, a carne é caminho de abertura ao mundo. Testando-se, o indivíduo testa o acontecimento do mundo. Sentir é ao mesmo tempo desdobrar-se como sujeito e acolher a profusão do exterior. Mas a complexão física é apenas um dos elementos do funcionamento dos

sentidos. O primeiro limite é menos a carne em si mesma do que aquilo que a cultura faz dela. Não é tanto o corpo que se interpõe entre o homem e o mundo quanto um universo simbólico. A biologia desaparece ante o que a cultura lhe empresta de aptidão. Se o corpo e os sentidos são os mediadores de nossa relação com o mundo, eles não o são senão através do simbólico que os atravessa (Le Breton, 2016, p. 25).

Assim sendo, inventar uma forma estética de arte cênica que pretenda se comunicar com os bebês e seus acompanhantes necessita da escuta para com a cultura circundante. Caso contrário, pode-se incorrer em mais uma conformação colonial, onde a opressão acontece através da experiência estética. Perceba que, ao pesquisar uma forma de teatro para bebês que se inspire na cultura brasileira, estamos interseccionando uma existência humana tratada como “inferior” a uma cultura desvalorizada. Os bebês e o teatro brasileiro têm em comum a incidência sobre ambos de uma perspectiva de subalternidade.

A discussão sobre o teatro brasileiro ainda é de ordem minoritária no panorama internacional. Visto nesse contexto, parece ocupar um lugar “subalterno”. Segundo Mignolo (2003, p. 259), “subalterno” não constitui uma categoria, mas sim uma perspectiva. Para esse teórico, “[...] a atual versão dos estudos subalternos da América Latina está dentro do arcabouço delineado por Darcy Ribeiro, com sua visão da colonização como uma subalternização de povos e culturas”. (Belém, 2016, p. 121).

Adrielle Nunes da Silva, em sua dissertação defendida na USP em 2017, com o título *Teatro para bebês: desafios em cena para as artes e a educação na primeiríssima infância*, levanta vários questionamentos a respeito das peças de teatro para pessoas de até 36 meses de idade. Muitos desses se referem à relação com a cultura brasileira:

O que significa falar em teatro para bebês, que busca abordar o pertencimento, em um país com um passado histórico de antropofagia, mas também de opressão e de apaziguamento das raízes e matrizes culturais indígenas e africanas? (Silva, 2017, p. 24).

Os procedimentos descritos no Quadro 1 têm se mostrado eficazes em tornar a experiência estética de bebês e seus acompanhantes no teatro, organizada e concêntrica de forma geral. Mas, eles serão os únicos? Os próprios criadores desses procedimentos dizem que não. Portanto, o que este estudo pretende, é provocar reinvenções ou invenções de outros procedimentos que levem em consideração as especificidades das culturas brasileiras.

## 5 O GRÃO DE ESTRELA, OU UM TEATRO PERFORMATIVO PARA BEBÊS BASEADO EM CULTURAS BRASILEIRAS

*Eu entrei na minha sala e estava tudo transformado. Duas mulheres, que eu nunca havia visto antes, conversaram comigo e meus amigos, antes das portas se abrirem. Quando se abriram, estava tudo fora dos lugares de “todo dia”. As cadeiras e mesas afastadas do centro da sala, “coladas” nas paredes. Uma música com volume que tomava todo o ambiente, saía da caixa de som. Era a voz de um bebê cantando em uma língua que eu não conhecia.*

*As duas mulheres, junto com nossas professoras, foram nos guiando e mostrando os lugares em que podíamos nos sentar. E então, depois de todos nos sentarmos em duas fileiras, uma de frente para a outra, as duas mulheres agacharam entre nós e iniciaram. Não sei dizer ao certo o que iniciaram, mas algo começou a acontecer a partir dali. Algo que não era do mundo “real”. Parecia uma brincadeira séria ou um mundo inventado<sup>21</sup>.*

O *grão de estrela* é um teatro performativo<sup>22</sup> feito para bebês de 0 a 3 anos. Ele foi inventado depois de uma jornada de muito estudo e pesquisa teórico-prática sobre o chamado teatro para bebês. Jornada essa que se iniciou no final do ano de 2014, quando a também atriz, professora e pesquisadora das artes cênicas Denise Munhoz me convidou para atuarmos juntas em uma peça voltada para este público. A partir de então, eu me perguntei: o que e como é um teatro feito para bebês?

O teatro para bebês era pouco conhecido no Brasil e não havia livros nem metodologias ou cursos formalizados aos quais pudéssemos recorrer para compreendermos suas bases, seus porquês, seus princípios. Desta forma, percorremos um caminho do aprendizado direto com os artistas que já faziam teatro para bebês há pelo menos uma década. E que, por sua vez, tinham aprendido com outros artistas e com suas próprias experiências.

Encontramo-nos com alguns dos mais importantes inventores de artes cênicas para bebês da Europa e do Brasil. Entre peças e performances

---

<sup>21</sup> Narrativa de minha autoria, imaginando o que um bebê com mais de dois anos de idade contaria se lhe fosse perguntado sobre a experiência de receber a apresentação do teatro performativo *O grão de estrela* em sua sala da creche.

<sup>22</sup> Usarei este conceito de teatro performativo, assim como o de ator-performer, porque identifico estruturas próprias do teatro dramático e da performance arte em *O grão de estrela*.

apresentadas por eles, direção de nossos processos criativos, aulas como alunas especiais na Universidade de Brasília, observações em creches, residência artística, oficinas e cursos em festivais de teatro voltados para bebês, transformamos nossas percepções e formamos nossos princípios éticos e políticos nessa arte.

Também pudemos ler livros de várias áreas de conhecimento sobre os bebês e toda uma bibliografia indicada por esses mesmos artistas cênicos, na qual se encontravam também textos não publicados, escritos por eles. Fizemos exercícios práticos de teatro, nos sentimos perdidas, construímos performances sozinhas e sendo dirigidas uma pela outra, nos deparamos com a emoção dos bebês diante das cenas, ensaiamos, continuamos pesquisando. Apresentamos essas cenas em creches, na UnB e no Museu da República. Enfim, foram anos de certa obsessão pelo aprendizado das artes cênicas para com os bebês.

Considero importante traçar o caminho de contato, aprendizado e investigação com/no teatro para bebês que percorri juntamente com a atriz Denise Munhoz para que sejam explicitados a perspectiva e os princípios éticos que fundamentaram todo o processo criativo do teatro performativo para seres humanos de zero a três anos denominado *O grão de estrela*.

A seguir, descrevo essa formação inicial no teatro para bebês que foi a base sobre a qual construímos a peça de teatro performativo *O grão de estrela*. Esta, teve como diretriz constituir uma das reinvenções possíveis do teatro para bebês a partir das culturas brasileiras. Após, relato o processo criativo da referida peça. E por fim, as apresentações serão o foco.

*O grão de estrela* foi alimentado por todas estas referências. Do início, com a aventura da perspectiva estética da La Casa Incierta, passando por Paulo Lameiro com sua interação celebrativa-musical e culminando nas culturas brasileiras. O intuito foi se conectar com os bebês, viver uma aventura estética para e com eles, considerando suas especificidades psicofísicas e culturais.

## 5.1 Formação

A companhia hispano-brasileira de teatro para bebês La Casa Incierta<sup>23</sup> escolhera Brasília como uma de suas sedes desde 2013 e vinha, cada vez mais,

---

<sup>23</sup> Mais informações sobre a trajetória da companhia de teatro La Casa Incierta em <https://culturaparabebes.wordpress.com/reflexoes-sobre-a-estetica-e-a-primeira-infancia-por-carlos-lar-edo/>.

apresentando suas peças e produzindo festivais no Brasil. A pioneira e premiada companhia se tornaria a nossa primeira “terra”, por meio da qual adentraríamos nas artes cênicas feitas para bebês e seus acompanhantes. A partir dela, nos seriam abertos vários outros caminhos.

Fernanda Cabral, atriz e compositora musical da primeira peça da La Casa Incierta, intitulada *Pupila d'água*, foi a primeira artista que nos guiou nessa aventura por terrenos estéticos desconhecidos. Convidamos Fernanda para dirigir a peça que pretendíamos montar e ela aceitou.

Como escrevi, não havia no Brasil publicações de textos dramáticos voltados para os bebês. Então, partindo do que acreditava ser a melhor estrutura dramática para se comunicar poeticamente com os bebês, Denise compôs um texto que nós duas julgávamos de alta qualidade. E o texto era de fato, penso até hoje, poética e politicamente potente, mas para crianças pequenas, não para os bebês.

A diretora então propõe que participássemos como alunas em um curso que ela ministraria no primeiro semestre de 2015. Funcionaria, segundo ela, como um início de processo criativo, no qual poderíamos compreender os princípios do teatro para bebês feito pela companhia La Casa Incierta e por alguns outros grupos da Europa.

Chamado *Teatro para bebês: uma poética rítmica-dramática à construção cênica*, o curso oferecido pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) fazia parte de seu mestrado. Até onde sabemos, foi o primeiro curso sobre teatro para bebês a ser oferecido em uma universidade brasileira.

O texto a seguir procura contar sobre o meu processo de aprendizado durante o semestre do referido curso, assim como refletir a respeito de alguns princípios.

### **5.1.1 Sobre a minha primeira experiência de composição cênica como atriz-performer no teatro para bebês**

Primeiro vem a sensação, no peito, na cabeça, querendo sair pela boca. Mas não vai sair assim, tão fácil como uma palavra, porque essa sensação sobre a qual escrevo não se significa só em palavras, vem de outra ordem e, como tal, quer um destino outro. Como dizê-la, essa sensação, senão em palavras? Porque minha sensação pede outra linguagem, outra poesia que a das palavras. Ela pede que o meu corpo inteiro a diga, ela pede o encontro de presenças físicas. Primeiro ela é só

sensação, é caótica, mesmo quando suave, e ao tentar percebê-la, organizá-la, segui-la em sua anatomia, eu descubro o seu caminho, para onde desaguá-la, para ser, fora de mim. A minha sensação é uma poesia e também quer se construir fora de mim, em poesia, como poesia. Então, deixá-la sair e ser é o meu trabalho. Mas como fazer o meu trabalho quando essa sensação não se instaura? Como criar uma cena de teatro quando não existe essa força motriz?

No processo, sobre o qual refletimos aqui, de criar uma cena de teatro para bebês, essa sensação geradora de *poiesis* não me aconteceu *a priori*. Eu a busquei e passei por muitos momentos exaustivos durante os ensaios, pelo esvaziamento de sentido. Queria, com comprometimento e respeito, criar experiências de teatro sincero para bebês, mas não sabia como fazer isso. Eu me perguntava: será que os bebês se interessam por isso? Ou melhor, o que é um bebê?

Estava fascinada já havia alguns anos pelos bebês e percebia o quanto eles eram invisíveis para a sociedade contemporânea urbana, principalmente nos seus espaços de encontro, físicos ou imateriais como é o caso da produção cultural e artística. No entanto, somente durante esta busca pude perceber como eles eram pouco visíveis para mim também.

Se me perguntassem naquele mesmo momento o que gostaria de dizer para adultos, responderia, com fúria poética. Mas “dizer” para os bebês exige uma sensibilidade para a qual não estamos trabalhados em nossa maioria, incluindo os artistas. Mesmo tendo sido um bebê, você não se recorda conscientemente, o que dificulta a empatia, o “colocar-se no lugar do outro”.

Então procurava e procurava intelectualmente o que e como dizer algo necessário para os bebês. Já havia iniciado algumas leituras sobre esse universo, mas, claro, todas escritas por adultos também. E realmente é difícil crer totalmente em observações subjetivas sobre um ser que não se manifesta como você ou como o próprio observador. Li por exemplo, o livro espanhol traduzido para o português com o título *Diário de um bebê: o que seu filho vê, sente e vivencia*. Por mais sensível e experiente que seja o autor Daniel Stern em sua área (psiquiatria infantil), ele não teria como afirmar com certeza como será a vida interior dos bebês. E, justamente por saber disso, ele escreve na introdução de seu livro:

Isso não significa que eu tenha elaborado este diário a partir de um só material. O material desse diário é em parte especulação, parte imaginação, parte fatos reais – todos emergindo de nosso conhecimento atual sobre os bebês (Stern, 1991, p. 16).

Fui então observar os bebês em uma creche. Vi como eles se relacionam ali, como são tratados. Como eles subvertiam o sentido de seus brinquedos com naturalidade e como tinham personalidades muito diferentes umas das outras. O que mais me tocou neste momento foram as questões pedagógicas e políticas que ali se apresentavam. E dessas, não me surgiu nenhum desejo de comunicação através das artes cênicas com aqueles bebês. Eu continuava no plano intelectual.

Foi só quando escrevi a carta para a minha bebê, a bebê que eu fui, que a sensação poética descrita no início desse texto me veio. Para além do que eu poderia planejar criar para os bebês, irromperam questões que não faziam parte das minhas primeiras cenas construídas no decorrer do curso (anteriores à escrita da carta). Parece-me que ali, ao escrever a carta, eu pude estar poeticamente com o bebê em mim e não somente analisar suas vidas<sup>24</sup>. Este regresso poético à experiência de ser bebê me causou caminhos que eu provavelmente não descobriria ou construiria somente através das leituras, debates e observações.

Tal carta constituía um exercício de criação poética proposto por Fernanda Cabral. É impressionante a potência deste exercício, não só para a composição da cena, mas também para construir uma empatia profunda com os bebês. Considero, inclusive, a escrita desta carta como um caminho de transformação pessoal, política e artística da minha visão para com os bebês.

Cassiano Sydow Quilici, em seu livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, escreve sobre o trabalho do ator sobre si mesmo e reflete sobre o treinamento do ator ser um caminho mais amplo que um “processo de adestramento em uma linguagem”:

Todos os grandes artistas pedagogos do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, etc.) entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual (Quilici, 2015, p. 174).

Por acessar estados integrados de percepção por meio da escrita performativa, o exercício da feitura da carta para “minha bebê” causou uma espécie de metamorfose emocional, imprimindo no meu corpo uma memória poética sólida de um existir inicial, de um nascimento do ser. A partir de então, se configurou uma

---

<sup>24</sup> Se pensarmos que a fase dos 0 aos 3 anos de idade é anterior à idade em que conseguimos guardar lembranças conscientes, em termos de quantidade e qualidade dessas, torna-se ainda mais distante este acesso à memória.

base para a criação cênica baseada no reconhecimento do outro (o bebê) para quem e com quem atuo.

Outro aspecto que este exercício de escrita poética e performativa me trouxe foi o ritmo interno da minha cena. Uma espécie de subtexto rítmico. Ou seja, a carta funcionaria como um processo artístico que está entre o treinamento (por instaurar este reconhecimento profundo do bebê por meio da abertura poética) e a composição cênica (por ser material de subtexto, texto e tessitura dramatúrgica).

A seguir, está parte da minha primeira carta poética para “minha bebê”. Transcrevo-a para que você tenha uma ideia do que estou falando e possa, se este for o intento, tomá-la como exemplo para a escrita de sua própria carta. Digo antes que ela não foi fácil para mim e que me conduziu, durante sua produção, a uma espécie de catarse.

*Olá, Camila querida. Você nasceu. Quem te espera aqui é uma menina. Meu amor, ela está aqui há pouco mais que você. Mas olha como você entra no mar quando ela te abraça. Você saiu e, agora, pela primeira vez, começa a sentir a sua própria pele pelo toque do ar. É assim aqui, um mar de ar. Mas assim que a saudade do mar for insuportável, abraça essa mulher que te deixou atravessá-la para até aqui chegar. Quem é filha de menina é sempre filha de avó também. Então vai ter ela, sua avó: o seu manancial de amor sem fim. Você é a primeira, a primeira a chegar até aqui para se relacionar como filha, abençoada, como filha desta adolescente que ainda não terminou de se formar. Duas se formando juntas.*

*É estranho, o ar. Tudo parece exigir uma força maior para existir. O gesto tem outro sentido. Não nado mais. Eu. Quero é nadar. É estranho. Será que só lá dentro, lá no mar, eu podia confiar? Era tudo o todo. E de repente começou a convulsionar. Arrancaram-me o todo e trouxeram-me até aqui também. Doeu. Doeu tanto. As passagens são doídas e gloriosas ao mesmo tempo. É estranha a pele. Ter pele, essa divisão de algo em mim que delimita. Delimitar. Nascer é delimitar. E novamente, como tudo que é vivo, é contraditório: delimitar é doloroso e libertador. Separou. Separou o seu todo do todo dela. Não sei, acho que você vai ser sempre um pouco ela. Não olhe para trás, ou olhe. Olhe, olhe agora com o olhar de hoje. Sinto tanto por você ter tido que cuidar de mim, tão jovem. Essa menina/mulher que irá cuidar de você, lhe ensinará a olhar para o mundo com poesia. Só isso basta. E a grande poesia é criada por contradições. Observe. Você quis assim. Você recebeu*

*esta graça. Como a planta precisa das várias estações para viver, a beleza é construída de oposições. Não existe poesia sem contraste. Somos assim. Por que aconteceu a delimitação? Não sei. Mas sinta o risco, ele nos religa. Toque a membrana do prazer da vida no irromper do ar em seu pulmão. Vá lá, sinta. Deixe a vida te atravessar, ela quer passar. Parabéns, meu amor, a travessia mais exigente você finalizou. Agora, vá! É um país imenso e você tem raízes antigas aqui. Você tem condições de saber, dentro de você, que não há o que perdoar. Você nasceu pronta espiritualmente, não se deixe perder disso. Olhe, tenha coragem de olhar. Agora parece tudo um pouco nebuloso, mas com o tempo as imagens também irão começar a se delimitar. E o seu corpo inteiro lhe dirá por onde ir. Vá!*

Depois da carta feita, a proposta foi que selecionássemos as palavras e/ou frases de maior sentido para nós. De maior reverberação poética. Como uma edição em que extrairíamos o sumo dos significados e/ou símbolos criados em nossa carta. Após algumas edições, que eram seguidas de experimentações, improvisos de movimentos, e reeditadas, o texto gerado foi esse:

*É estranho, o ar. Não nado mais. Eu. Quero é nadar. É estranho. Era tudo o todo. É estranha a pele. Delimitar. Nascer é delimitar. Separou. Não olhe. Olhe, olhe agora. Sinta o risco, ele nos religa. O irromper do ar em seu pulmão. Sinta. Vá!*

Desta forma, então, todo o texto da carta foi encenado como um subtexto. Todo ele estava presente nos meus movimentos, em cada respiração e olhar. Como também no figurino. Toda a dramaturgia da cena – visual, de movimentos, sonora, relacional – foi construída a partir do texto da carta. No entanto, o que foi dito foram somente as palavras e frases da edição acima.

Interessante notar que esta experiência, da escrita automática na confecção da carta como processo criativo, se conecta à concepção de muitos criadores de teatro para bebês que defendem uma dramaturgia não linear para esse público. A argumentação está em que o tempo vivenciado pelos bebês não seria um tempo cronológico e sim mítico, desprovido da noção de causa e efeito.

A técnica de associação aleatória de estados interiores é a principal ferramenta da psicanálise. A diferença é que, na análise, o corpo geralmente fica imóvel, e a expressão é verbal. Essa técnica também é semelhante ao “fluxo de consciência” e à “escrita automática”, instrumentos

populares no começo do século vinte. Todos esses procedimentos estão relacionados com a ideia de que por trás dos fenômenos aparentes, existe uma consciência humana mais primitiva e mais autêntica (isto é, menos condicionada pelas circunstâncias sociais). Essa é uma versão moderna de crenças muito antigas e que existem no mundo inteiro, de que as consciências são múltiplas e que existem muitas realidades paralelas e simultâneas. Arieti relaciona o raciocínio dos esquizofrênicos com os sonhos e com a livre associação. Segundo ele, essa maneira de pensar têm uma lógica especial, que ele chama de paleológica, ou lógica antiga. A paleológica não é causal, não é aristotélica. Ela funciona pela associação de predicados e não sujeitos, e ela é completamente concreta. A paleológica cria *linguagens particulares* que precisam ser interpretadas para serem entendidas. A poesia é uma forma de linguagem semi particular, uma forma artística que tem apenas o suficiente da *linguagem pública* para continuar acessível. As associações de um performer não são reveladas para o público, elas formam o alicerce da linguagem pública da performance. Os workshops e ensaios são necessários para que o performer possa se conscientizar das suas associações, e para encontrar correlatos objetivos que possam ligar essas associações particulares à linguagem pública da performance (Schechner, 2009, p. 343).

Ou seja, o processo criativo estruturado a partir da escrita automática de uma carta de autoficção se ligaria em forma e conteúdo à intenção de construir nas atrizes-performers uma aproximação ao que seriam alguns aspectos da experiência de vida dos bebês, provocando assim a desconstrução do adultocentrismo e resultando em uma presença mais empática em cena.

“Bebês não são destinatários, e sim inspiradores”, como disse o diretor de teatro Carlos Laredo. Desta maneira, é importante ouvir o que eles são, o que estão a nos dizer. E ouvir é diferente de impor antigas concepções sobre os bebês, é acessar uma percepção de um universo mais sutil que o nosso, dos adultos.

Ao final do processo, compreendi que não terei uma resposta exata sobre como os bebês percebem e/ou sentem o mundo à sua volta. O que terei, pesquisando de todas as formas possíveis, será uma aproximação disso. Mas o que importa é desejar saber o que se passa na vida interior dos bebês. Esse movimento já é uma aproximação importante e necessária, não só para os próprios bebês, mas para todos nós, porque se trata de querer, a partir disso, nos relacionarmos com eles da melhor forma. Ou seja, torná-los cada vez mais visíveis para nós, adultos. E isto é um ato de respeito e valorização do outro.

**Figura 2** – Apresentação aberta de performance à comunidade na UnB



Fonte: Acervo da autora (jul. 2015).

Nota: Apresentação gerada pelo processo criativo proposto na disciplina *Teatro para bebês: uma poética rítmica-dramatúrgica à construção cênica*, do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes (IdA), da Universidade de Brasília (UnB).

As tentativas de aproximação ao universo de outros seres humanos que não utilizam a linguagem das palavras para “dizerem por si” são contraditoriamente constituídas. Como uma trágica intenção da qual não podemos nos abster sem esbarrarmos na barbárie, a pesquisa em todas as áreas do conhecimento, inclusive a das artes, acerca do universo particular dos bebês se constrói e avança. Ao mesmo tempo em que há o desejo íntegro de compreender os bebês em suas plenas capacidades e estabelecer parâmetros de um respeito profundo pelo início da experiência dos seres humanos, também existe a ilusão e a arrogância em se julgar capaz de colocar-se no lugar de um outro, de imaginar e sentir como um outro<sup>25</sup>.

A postura de escuta, como abordada na dissertação de mestrado de Fernanda Alvarenga Cabral, intitulada *Teatro para bebês: processos criativos, dramaturgia e escuta*, pode nos amparar nessa experiência tensionada entre a

<sup>25</sup> A antropóloga Alma Gottlieb, em seu livro *Tudo começa na outra vida: a cultura dos recém-nascidos no oeste da África*, discorre sobre isto: “Neste início do século XXI, a presunção antropológica de escrever para um Outro está sob amplo ataque, dentro e além dessa área de estudo. Não é o ato de ‘imaginar por’ um Outro – e um Outro sem voz – ainda mais problemático? Mesmo assim, é exatamente tal tipo de imaginação que repousa no coração da antropologia cultural. [...]. Viver em um mundo em que desistimos do sonho de entender as razões para os comportamentos, sentimentos e opiniões de outros seres humanos ou grupos de seres humanos [...] é uma ideia assustadora. No plano ideológico, esse mundo pavimenta o caminho para a guerra, com sua suposição de que o Outro seja epistemologicamente problemático e assim, um candidato legítimo para a extinção” (Gottlieb, 2012, p. 20).

vontade ética de compreender os bebês e o equívoco de utilizar uma “lente” já conhecida ou formatada sobre os mesmos.

O meu primeiro contato, como artista interessada em participar de um espetáculo para bebês, partiu do entendimento inicial de que a criação estaria inevitavelmente ligada a um processo e a uma prática de pesquisa. Inicialmente, deveríamos, como artistas, tentar nos aproximar ao máximo desse universo da primeira infância, sem ideias pré-concebidas, e realizar, com a devida periodicidade, a observação nas creches de forma “neutra” e sem interferência no ambiente dos bebês (Cabral, 2016, p. 57).

Aproximar-se do universo dos bebês como quem vai aos primeiros ensaios de uma peça ou performance teatral. Nada esperar, nada projetar, tentar ao máximo neutralizar as expectativas para que a presença esteja ampliada e aberta a receber e perceber o aqui e agora no jogo de ensaio. Identificar, como quem escuta com o corpo inteiro, o que emerge e o que atravessa a/na dinâmica daquele encontro de criação específico. Talvez, essa seja uma postura de escuta semelhante à da ideal quando em observação de bebês.

### **5.1.2 La Casa Incierta**

Eram muitas as sensações de caminhar pelas terras da companhia La Casa Incierta. Camadas geológicas de sentidos, de substratos simbólicos. Genética, mitológica, biológica, temporal. Todas elas iam transformando nossa percepção sobre os bebês. Em meio a conversas que percorriam desde as últimas pesquisas da neurociência, passando pelo conhecimento de culturas matriarcais até suas experiências como artistas cênicos com mais de quatorze anos de experiência – estávamos no ano de 2015 – com este público, nossa “ideia” de bebês ia se revolucionando.

Migrávamos, aos poucos, do senso comum para uma compreensão outra a respeito do que constituiria a experiência dos primeiros anos de vida dos seres humanos. A partir desta compreensão, era-nos apresentada a ética na relação com os bebês que fundamentava uma espécie de léxico de estrutura dramatúrgica para a invenção de peças de teatro para bebês.

Um ponto caro, que pude perceber na companhia La Casa Incierta era conceber a diferença entre fazer entretenimento e fazer arte para com os bebês. Não que uma forma não estivesse (e esteja), muitas vezes, permeada pela outra. Mas a compreensão da diferença entre as duas era um fundamento, mesmo que em

uma divisão de ordem teórica, para que, a partir dela, princípios de criação de cenas e espetáculos pudessem ser escolhidos de forma consciente.

A atriz Clarice Cardell, brasileira, e o diretor Carlos Laredo, espanhol, construíram peças de teatro para bebês e seus acompanhantes, banhadas de referências das mais diversas áreas de conhecimento. Muitos rios de sentidos cruzavam a terra da La Casa Incierta. Ao ver a apresentação de *A geometria dos sonhos*, um de seus espetáculos, lembrei-me dos estudos fenomenológicos de Bachelard sobre a relação da imaginação com as matérias elementares (ar, água, fogo e ar). Nessa peça, uma pedra sonha em ser nuvem. “A imaginação material dramatiza o mundo em profundidade. Encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima” (Bachelard, 1997, p. 155).

Ali, uma das estruturas tradicionais do drama, ou o personagem do herói, é vivida por uma pedra. Há uma correspondência entre a clássica saga humana e a jornada da personagem Pedra. A pedra sonha em ser nuvem, ou um elemento sonha em se transmutar e ser outro, como em muitos dos dramas humanos: entre a pessoa e seu desejo, algo se interpõe como um obstáculo, e ultrapassá-lo se torna sua meta. Uma profunda poética dos elementos constituindo uma metáfora da travessia humana. “Uma coisa é certa, em todo caso: o devaneio na criança é um devaneio materialista. A criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas” (Bachelard, 1997, p. 9).

Nesse ponto, podemos nos remeter ao tradicional equívoco de que para os bebês somente o sensorial superficial e fácil comunica. Como se os bebês não compreendessem camadas de significados mais complexas e profundas, se oferecem a eles sempre as mesmas cores, os mesmos sons, as mesmas narrativas simplórias, impulsionando assim a construção de experiências estéticas baseadas em uma camada superficial da materialidade/sensorialidade ou priorizando o entretenimento. Quando já é sabido que os bebês se interessam e mantêm suas atenções por composições estéticas altamente complexas das mais variadas formas de arte.

Isto posto, é da relação dos bebês com os elementos da natureza (que é plenamente sensorial) que surgem construções de sentido fundantes. O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard, escreve no trecho a seguir sobre como sua experiência com o território natural de seus primeiros anos, formou inclusive sua compreensão dos conceitos.

Nasci numa região de riachos e rios [...]. Meu prazer é ainda acompanhar o riacho, caminhar ao longo das margens, no sentido certo, no sentido da água que corre, da água que leva a vida alhures, à povoação vizinha. Meu “alhures” não vai mais longe. Tinha quase trinta anos quando vi o Oceano pela primeira vez. Assim, neste livro, falarei mal do mar, falarei indiretamente, ouvindo o que dizem os livros dos poetas, falarei dele permanecendo sob a influência dos clichês escolares relativos ao infinito. No tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade (Bachelard, 1997, p. 8).

Bachelard também nos diz de como a imaginação pessoal e, por conseguinte, a imaginação coletiva ou a cultura têm suas raízes na relação do corpo com os elementos da natureza. Portanto, é coerente que as culturas e narrativas mitológicas provenientes de um determinado ecossistema como os das culturas anglo-saxônicas se difere das surgidas em florestas afro-ameríndias.

Carlos Laredo, diretor da companhia, fala e escreve por diversas vezes sobre como percebe as narrativas mitológicas sendo revividas, atualizadas pelos bebês em suas ações e brincadeiras cotidianas nas creches em que os observou. Como se as imagens arquetípicas estivessem em suas memórias corporais. Como se fossem parte estruturante de suas anatomias psicofísicas. E estivessem nos bebês como estão as heranças genéticas:

Com as estruturas arquetípicas herdadas, os recém-nascidos participam da vida do símbolo dentro do mito e dentro da poética. Vivem na poética. Nas creches, podemos observá-los recriando o sentido profundo dos antigos mitos como o de Sísifo, o de Narciso ou o de Deucalião para citar alguns exemplos (Laredo, [201-], s. p.).

Gandhy Piorski também observa esse viver-reviver dos mitos nas brincadeiras, passando a todo instante por processos de reformulação:

Uma gestação de filigranas do mais fino imaginar lúdico inicia-se, todos os dias, sobre as dores da cultura. Uma teia de alegria anímica envolve e tonifica insistentemente a dureza do mundo adulto pelo gesto do brincar. Diariamente, despercebidos, pequenos mitos reformulam-se nas imagens da brincadeira. Reformulando-se no subterrâneo, no inconsciente da cultura local, pois os conteúdos da infância ainda vivem no porão do olhar cultural (Piorski, 2016, p. 33).

A partir dessas perspectivas, que percebem nas brincadeiras da primeiríssima infância uma atualização do mito, como um reviver trazido do inconsciente de gerações e gerações humanas, como seria uma observação por meio das mitologias africanas e/ou indígenas? Porque sabemos que o arquétipo que está na mitologia

grega se aproxima da africana, por exemplo, mas não o é totalmente correspondente.

### 5.1.3 Paulo Lameiro

Paulo Lameiro é um maestro e performer português que dirige e atua em poéticas cênicas voltadas para o público bebê desde a década de 1990. Construiu ao longo de todo esse tempo, baseado em suas experiências, uma estrutura dramática que propõe momentos de contemplação e de interação com os bebês e seus acompanhantes. Particpei de uma residência artística ministrada por ele, seguida de apresentações públicas durante sete dias no Museu da República, em Brasília, no ano de 2015.

Pude perceber como os bebês e seus acompanhantes se sentiam envolvidos e emocionados ao participar de uma arte cênica em que a contemplação e a interação física, mediada ou não por objetos, se instaurava organicamente com uma rítmica performativa contínua.

Interagir ou simplesmente contemplar o ritual: sabemos que nenhuma dessas experiências corporais nos indica a qualidade ou a intensidade da fruição estética dos participantes. É, pelo menos até hoje, insondável se uma pessoa frui mais ou menos ao estar em movimento ou parada. No entanto, a linguagem dos toques físicos e das “trocas” de bebês entre os colos dos participantes em uma dança durante a poética cênica parecem ter especial potência por se tratar de uma fase absolutamente corporal para bebês e seus cuidadores, assim como por dialogar diretamente com a característica interativa das culturas brasileiras.

## 5.2 Processo criativo e apresentações

Trata-se de uma performance de 22 minutos feita para bebês entre 4 meses e 3 anos, que foi apresentada na Creche Centro de Educação Infantil 1 (CEI 1), na Asa Norte, em Brasília-DF, durante os meses de maio e junho de 2018, pelo projeto *Transdiscibrincando: poéticas para bebês*, de Denise Munhoz, aprovado pelo edital do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) de 2016. A concepção, a direção e a atuação são de Camila de Sant’Anna e Denise Munhoz<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> A atriz, professora e pesquisadora de artes cênicas Denise Munhoz descreve belamente a encenação de *O grão de estrela* em sua dissertação de mestrado defendida no Departamento de Artes Cênicas da UnB, no ano de 2019, intitulada *Poéticas para bebês e crianças pequenas: práticas performativas na creche*.

A criação da peça apoia-se na letra da música *Estrela do mar*, interpretada no início dos anos 1950 por Dalva de Oliveira. Esta canção é uma marchinha de carnaval muito conhecida no Brasil. A escolha se deve a uma investigação criativa, quando nos propusemos o retorno às mais remotas lembranças de nossas infâncias. Qual seria a nossa lembrança mais antiga? Até onde poderíamos nos aproximar das nossas memórias de quando éramos bebês?

O maestro-performer Paulo Lameiro fez a mesma pergunta no primeiro dia de sua oficina de teatro para bebês em Brasília, mas com o foco na audição: qual é a memória mais antiga que você tem de um som na sua infância?

O mais distante que Camila pôde chegar foi aos seus dois anos, quando ouvia o barulho das tias, mãe e avó conversando em tom de voz muito alto, e riam e gritavam chamando o nome de seus primos ao fundo, enquanto seu pai lhe dava banho na banheira do apartamento de sua avó. Denise se lembrou da música que sua mãe cantava para ela e seus irmãos durante toda a sua infância. Sua mãe, com talentos para cantora, cantava à capela, e sempre, a composição *Estrela do mar*.

Ao ouvir tal canção, as duas se encantaram e perceberam nela uma potencialidade poética e de identidade cultural para a comunicação com os bebês. Dessa forma, a letra de *Estrela do mar*, composta por Marino Pinto e Paulo Soledade, tornou-se a base poética sobre a qual iniciamos nossa aventura na construção das cenas.

*Estrela do mar*

Um pequenino grão de areia  
Era um eterno sonhador  
Olhando o céu, viu uma estrela  
Imaginou coisas de amor

Passaram anos, muitos anos  
Ela no céu, ele no mar  
Dizem que nunca o pobrezinho  
Pode com ela se encontrar  
Se houve ou se não houve  
Alguma coisa entre eles dois  
Ninguém soube até hoje explicar  
O que há de verdade  
É que depois, muito depois  
Apareceu a estrela do mar.

**Referências**

- Cultura popular brasileira (carnaval de rua, procissões religiosas);
- Cultura indígena brasileira;
- Música clássica brasileira;
- Músicas africanas;

- Os quatro elementos da natureza (terra, fogo, água e ar);
- Performances interativas com bebês e crianças pequenas.

### *Resumo*

A peça *O grão de estrela* se inicia com a recepção dos bebês pelas duas atrizes. Ao som de *Moliba Makasi*, música de roda tradicional do Congo, na África, as crianças vão adentrando o espaço destinado a elas durante a apresentação, sendo guiadas pelas atrizes.

O espaço foi pensado a partir das referências da teatralidade brasileira, especificamente os carnavais de rua e as procissões religiosas. A arquitetura do importante Teatro Oficina Uzyna Uzona de São Paulo, concebido por Zé Celso Martinez Corrêa e pela arquiteta Lina Bo Bardi, inspirada na cultura popular brasileira, também foi uma forte influência.

Uma construção espacial que posiciona os bebês e crianças pequenas e seus acompanhantes em duas fileiras dispostas uma de frente para a outra. No espaço entre as duas, a peça acontece. Como um carnaval de rua ou uma procissão. Ou como um rio, que passa por entre as margens, onde está seu público. Na verdade, o público é a própria margem, a dar forma ao rio que é essa peça de teatro-performativo transcorrendo por entre ele.

Depois de todos se sentarem em seus devidos lugares, ainda com a música *Moliba Makasi*, as duas atrizes sentam-se. Uma de frente para a outra, começam a remar e cantar enquanto a música mecânica vai diminuindo de volume até sumir. Elas cantam e remam. Logo depois, uma delas toca um instrumento usado por povos indígenas brasileiros para chamar os pássaros, uma espécie de apito. E chama os pássaros. A outra atriz canta à capela. O dia nasce e elas chegaram em alguma terra firme.

O silêncio e os dois remos, feitos de bambu, se tornam instrumentos de dança e de jogo. Uma música clássica brasileira se inicia e as duas atrizes se aventuram em suas próprias cestas. Durante um tempo, o público não sabe o que tem dentro das cestas que encanta tanto as atrizes. Até que a areia é mostrada. A sagrada areia. E se inicia uma jornada em que, ao som da música da clássica *Dança brasileira*, composta por Mozart Camargo Guarnieri, as duas atrizes dançam com as suas cestas, levando-as para cada bebê, criança ou adulto. Cada um deles recebe um punhado de areia.

Volta-se ao centro do espaço de peça e as atrizes começam a procurar os seus próprios grãos de areia. Durante esta procura, elas se distraem e contracenam uma brincadeira cômica. Quando de repente encontram seus grãos, uma dança com inspiração no frevo acontece ao som de outra música clássica: *Mourão*, do compositor brasileiro César Guerra-Peixe.

A música indígena *Tchori tchori*<sup>27</sup> adentra o espaço e anuncia que a festa acabou. Algo ameaçador irá se iniciar e as duas atrizes se voltam, em passos e gestos de cangaçueiras, para uma grande cesta. Uma delas abre a caixa e a outra consegue dar o bote com as suas mãos, na grande cobra de pano. As duas atrizes manipulam a grande cobra, passando com ela pelo público.

A cobra se tenciona. Cada atriz a puxa por uma ponta e como se estivessem atirando uma flecha, dizem a primeira fala da peça:

Um pequenino grão de areia  
Era um eterno sonhador  
Olhando o céu, viu uma estrela  
Imaginou coisas de amor

A cobra se abre e vira um grande tecido, que as atrizes manipulam fazendo muito vento. Trovões se anunciam. Depois esse mesmo tecido é levado por cima do público, criando uma brincadeira sensorial com todos. Após essa dinâmica, o tecido começa a ser dobrado ritualmente. Silêncio durante este ato. Enrolando o tecido, depois de dobrado, as atrizes falam o seguinte texto:

Um pequenino grão de areia  
Era um eterno sonhador  
Olhando o céu, viu uma estrela  
Imaginou coisas de amor

Passaram anos, muitos anos  
Ela no céu, ele no mar  
Dizem que nunca o pobrezinho  
Pode com ela se encontrar  
Se houve ou se não houve  
Alguma coisa entre eles dois  
Ninguém soube até hoje explicar

Ao final dessa fala, o tecido está retornando à grande cesta enquanto um estandarte com uma estrela do mar sai da mesma. Depois que o estandarte é montado e exibido ao público. Uma das atrizes diz:

---

<sup>27</sup> Mais informações e acesso à música na página <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/as-transformacoes-da-musica-indigena-e-de-quem-a-ouve-de-perto/>.

O que há de verdade  
É que depois, muito depois  
Apareceu a estrela do mar.

E então a marchinha *Estrela do mar* toma o espaço e o público é chamado para dançar. O estandarte é passado para os espectadores. Todos guiados, ora por bebês, ora por adultos, seguimos celebrando ao som da marchinha, na “festiva procissão”.

FIM

**Figura 3** – Apresentação da performance *O grão de estrela* pelo projeto *Transdiscibrincando: poéticas para bebês*



Fonte: Acervo da autora (16 maio 2018).

**Figura 4** – Apresentação da performance *O grão de estrela* pelo projeto *Transdiscibrincando: poéticas para bebês*



Fonte: Acervo da autora (23 maio 2018).

*Estreia no berçário da professora Pâmela: bebês de 1 ano e 6 meses até 2 anos*

Percebemos que o bebê que estava chorando muito quando chegamos, que não parava de chorar, foi parando e manteve uma atenção muito intensa e cortante.

Algumas crianças tiveram resistência em aceitar a areia na palma da mão. Se relacionaram com ela de formas diversas. Uma comeu. Outras gostaram do punhado de areia em seus pezinhos.

As duas crianças que não estavam no dia em que a Denise foi fazer outras dinâmicas poéticas choraram hoje. Choraram muito.

A atenção das crianças era mais forte quando estávamos empenhadas em fazer algo. Como o “pegar as estrelas do céu”. Na dança, eles dispersavam. Porém, isso não quer dizer que a dança não seja forte cenicamente para os bebês, desde que tenha intenção.

O nome das crianças que chorarem pode ser dito pelas professoras durante a peça. Ideia nossa! (baseada na técnica ou método de Paulo Lameiro, onde ele pergunta para cada acompanhante adulto dos bebês, qual o nome deles e os saúda introduzindo seus nomes na música).

Foi percebido que é necessário colocar palavras em alguns momentos da peça.

**Figura 5** – Apresentação da performance *O grão de estrela* pelo projeto *Transdiscibrincando: poéticas para bebês*



Fonte: Acervo da autora (2 maio 2018).

*Apresentações em duas turmas diferentes: pela manhã, no Berçário II; e, à tarde, no Berçário I*

As duas turmas, de bebês entre 6 meses e 2 anos, já haviam recebido a peça, porém no dia em que a mesma foi apresentada, muitos “alunos(as)” tinham faltado e resolvemos voltar agora, cerca de 1 mês depois.

Tanto no Berçário I, quanto no Berçário II, as professoras e as monitoras sentaram-se com os bebês para experienciar a peça e isso, podemos dizer, não é sempre que acontece. Muitas vezes, as professoras e também as monitoras, de alguma forma, entendem que a peça é direcionada estritamente para os bebês e não os acompanham nessa aventura estética. Escolhem ficar de fora do espaço circunscrito para a plateia, permanecendo sentadas em cadeiras distantes ou ainda aproveitando o tempo para fazerem seus diários de classe ou escreverem recados nas agendas dos bebês. Esta postura por parte das educadoras surte um efeito negativo para o envolvimento dos bebês com a peça.

Paulo Lameiro, identificou em quase três décadas de trabalho em arte e educação com bebês, que ao estabelecermos uma relação primeiro com os acompanhantes dos mesmos que chegam aos seus concertos ou aulas-espetáculos, através de olhares, conversas e toque físico, os bebês tendem a desconfiar menos

dos artistas e educadores. A desconfiança ou medo dos bebês em relação aos adultos desconhecidos é parte essencial de seu instinto de sobrevivência.

Só então, depois de os bebês presenciarem uma resposta positiva de seus acompanhantes-responsáveis aos sorrisos, conversas e toques dos artistas e educadores, que devemos conversar e tocar os bebês. Sendo esta última relação imprescindível de ser iniciada.

Tal apaziguamento da desconfiança em relação a um adulto desconhecido que se posicionará em seguida a uma distância próxima deles durante muito tempo, representa um grande ganho na fruição da peça, performance, concerto ou aula-espetáculo pelos bebês. Ao perceberem que aqueles seres humanos, muito maiores que eles em tamanho, são aceitos pelos seus cuidadores, eles passam de um estado de alerta ao perigo para um estado de tranquilidade, o que prepara a recepção dos bebês para a aventura estética que ali se desenvolverá.

Caminhando nessa direção, entendemos que as professoras e monitoras exercem um papel de substituição desses acompanhantes-responsáveis dos bebês em situações de apresentações artísticas no ambiente escolar. Elas ocupam ali, na escola, um papel de protetoras e a quem os bebês se voltam em situações não conhecidas, para buscarem não só abrigo, mas uma mediação para uma vivência mais segura.

A peça que apresentamos, configura certamente, uma dessas situações não conhecidas para os bebês dessa creche. Apesar de alguns estarem vendo pela segunda vez, para muitos a peça era algo novo. E mesmo os que já haviam visto, se apoiavam no envolvimento das educadoras com a apresentação.

Uma das formas que encontramos para incorporar a presença das educadoras que se posicionam distantes do espaço da plateia, é ir até elas com a cobra. A cobra é um tecido retorcido enorme, que manipulamos e criamos movimentos ondulados como o de uma cobra. De fato, é uma cobra de pano que vai se arrastando pelo ar até as educadoras e se enrosca aos seus corpos para só depois voltar ao espaço da performance.

Geralmente, obtemos iluminantes reações: as professoras param um pouco de escrever em seus diários e sorriem, se divertindo com a abordagem e curiosas, permanecem olhando mais algum tempo para a peça. As monitoras que além de se posicionarem distantes, geralmente têm uma postura desanimada e apática, se emocionam e suas feições de repente ganham vida. É como se as buscássemos e

elas, principalmente as monitoras, se percebessem a partir dali integrantes do público, parte da peça, assim como os bebês.

Nas duas turmas, podemos perceber a qualidade de atenção dos bebês. Muitos silêncios estendidos no tempo. Poucos choros e muito pontuais. No caso do Berçário I, o bebê mais novo, de cinco meses, já estava chorando quando chegamos e assim seguiu no colo da professora, intercalando com momentos de silêncio de concentração nos acontecimentos da peça. No Berçário II, o momento da cobra gerou tensão e medo que em alguns se transformou em choro curto, que terminou ao iniciar a cena seguinte.

A cobra, dessa vez, não beijou os bebês e professoras, ato que julgamos de sedução fácil e apelativa para conquistar o público. Resolvemos então, explorar a presença misteriosa e magnética da cobra, deixando para os bebês viverem o que ela causava neles. Foi interessantíssimo perceber que não foram todas as crianças que tiveram medo da cobra. Na verdade, de cerca de 20 bebês em cada turma, só uns cinco expressaram claramente seus medos. Outros, expressavam um misto de tensão e atração, outro, curiosidade desconfiada, outros alegria e curiosidade e outros timidez e alegria por estarem sendo tocados pela cobra de pano! Enfim, foram inúmeras emoções em suas gradações e misturas.

**Figura 6** – Apresentação da performance *O grão de estrela* pelo projeto *Transdiscibrincando: poéticas para bebês*



Fonte: Acervo da autora (2 maio 2018).

## 6 REVERBERAÇÕES FINAIS

Me lembro agora de uma das primeiras reuniões de trabalho de mesa para construirmos a peça performativa para bebês chamada *O grão de estrela*, ao fundo tocava a canção *De onde vem o baião*, de Gilberto Gil (1991). A peça ainda não tinha título, não tinha dramaturgia, não tinha nada. A não ser nós, atrizes brasileiras, querendo fazer um teatro para bebês com referências da cultura africana especificamente, a princípio. Havíamos levado o estudo que fizemos para o encontro, sobre mitologia africana. E em meio ao livro *Mitologia dos orixás*, escrito por Reginaldo Prandi, e às fotografias de Pierre Verger, pensávamos conversando.

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança  
 Suspira uma substância sustentada por um sopro divino  
 Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança  
 Pela sanfona afora até o coração do menino

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança  
 É como se Deus irradiasse uma forte energia  
 Que sobe pelo chão  
 E se transforma em ondas de baião, xaxado e xote  
 Que balança a trança do cabelo da menina, e quanta alegria!

De onde é que vem o baião?  
 Vem debaixo do barro do chão  
 De onde é que vêm o xote e o xaxado?  
 Vêm debaixo do barro do chão  
 De onde vêm a esperança, a substância  
 Espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?  
 Vêm debaixo do barro do chão

(Gil, 1999, s. p.).

“Para o africano, o céu está sob a terra – o mundo dos ancestrais –, mas as forças da natureza estão em volta e devem ser incorporadas pelos dançarinos” (Ligiéro, 2011, p. 146). Na cosmovisão dos indígenas Yanomami, o céu pode desabar sobre nós e é por meio dos trabalhos rituais de seus xamãs que ele é sustentado. Em uma espécie de manejo do céu para reequilibrá-lo em relação à floresta (Kopenawa; Albert, 2015, p. 193-217).

O teatro para bebês parece querer sustentar o céu, que está pesando sobre a civilização ocidental porque parou de cultivar a vida em si. A vida descolada do propósito de produção e consumo já não é possível para a maioria de nós. Somos o “povo da mercadoria”, como bem definido por Davi Kopenawa. E esse nosso sistema de organização social cooptou muito da nossa conexão com os bebês.

Ou não temos tempo ou não temos energia. E mais que isso, nossa subjetividade também foi tão alterada ou esculpida pelos valores de nossa época, o das sociedades pós-industriais, que muitas vezes não conseguimos simplesmente estar verdadeiramente com nossos bebês. Presentes, respeitando-os em seus universos desconhecidos para nós. Escutar é também emudecer o que se sabe à priori sobre eles e se abrir para ser afetado, respondendo a isso com toda a delicadeza e respeito de quem está caminhando em novas terras.

Os bebês são sempre, e em si, o próprio ritual atualizado (Schechner), a experiência liminar (Turner) presentificada e a seriedade humana do brincar (Turner). Mas muitas vezes, mães, pais e cuidadores dos bebês não conseguem experienciar tais estados em presença de “seus” bebês. O diretor Carlos Laredo escreve um pouco sobre isso:

Ver e observar como os adultos se comportam com os bebês e as crianças no Teatro é uma amostra desta tragédia do Teatro, desta situação crítica do teatro como rito social. Ao semearmos os guardiões do modelo patriarcal, colheremos os seus frutos. É notável o contraste entre a fragilidade dos bebês e a dureza do adulto que acompanham. Um passeio na ponte de duas pedras, como os olhos prontos a devorar tudo, com a emoção à flor da pele. Frágil como uma manhã sem pele. Você não precisa fazer esforços para se concentrar porque está dentro do acontecimento, dentro do drama. Seu corpo é menor, vibra mais com maior ressonância, com frequências mais altas e mais baixas que um adulto, cheio de nuances. Ele não participa de nenhum ato teatral com todo o corpo, mas com toda a alma. Nenhum momento preciso que você está vivendo. O intérprete fica acompanhado. Quando o bebê contempla uma obra de arte, ele está criando, a sua visão do tempo, não a história do tempo, mas o próprio tempo. Se um bebê vê tinta, sua atividade neural é a mesma que pintar com pincéis. Se um bebê vê uma dança, sua atividade neural é a mesma de quando ele dança (Laredo, 2012, s. p.).

Ao levarem os bebês a uma apresentação de teatro, os adultos percebem e sentem essa entrega e concentração dos bebês em relação à peça. Ficam emocionados, surpreendidos. Podemos dizer que vivem uma catarse ou um rearranjo e uma cisão (Turner) com a concepção que tinham sobre os bebês antes da peça. Laredo fala sobre isto em seus artigos<sup>28</sup> assim como a atriz Cirila Targhetta relata em entrevista (cf. Apêndice D):

Eu lembro de uma cena que a gente apresentou aqui em Brasília, lá no Sesc Garagem, o Voa, acho que foi na sessão de estreia, me deixou tão desconcertada, acabou o espetáculo e aí veio um pai, que já não é tão comum ver com um bebê muito pequeno, acho que tinha seis meses, chorando: Eu queria dizer muito obrigado. E o pai chorando muito. Eu pedi

---

<sup>28</sup> Artigos escritos pelo diretor e dramaturgo Carlos Laredo, disponíveis na opção “artículos” no site: <https://culturaparabebes.wordpress.com/>.

para segurar o bebê. E o pai chorando. Daí chegou a mãe do bebê. E a mãe pegou o bebê. E ele chorando falou bem assim: Eu estou muito emocionado porque é a primeira vez que a minha filha vem ao teatro. E é muito comum os adultos chorarem assistindo a gente. É muito comum.

Portanto, ao percorrer as aberturas de percepção proporcionadas pela pesquisa, constatei que o centro nevrálgico do teatro para bebês é a experiência coletiva de um outro estado de relação entre adultos e bebês e entre famílias e sociedade. Porque o que é reelaborado acontece quando se adentra o estado de *communitas*, proporcionado por esse ritual secular coletivo que é o teatro. Em seu livro *Do ritual ao teatro*, é especialmente tocante a este estudo o trecho em que Turner recorre a Martin Buber<sup>29</sup> para tentar explicar um dos aspectos do que venha a ser *communitas*:

As noções de Martin Buber de um relacionamento Eu-e-Tu e de um Nós Essencial formado por pessoas que seguem em direção a uma meta em comum escolhida livremente são percepções intuitivas de uma ordem ou qualidade não transacional do relacionamento humano, no sentido de que as pessoas não necessariamente iniciam ações umas com as outras na expectativa de uma reação que satisfaça seus interesses (Turner, 2015, p. 62-63).

Tomando a estrutura ritual de Victor Turner, observo que o teatro para bebês é uma resposta para a crise que vivemos hoje em relação aos cuidados com os recém-nascidos nessas sociedades ocidentais. Essa poética cênica ocuparia a função da regeneração diante da crise e ampliação da mesma, dentro do modelo de Turner. A antropóloga Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti (2013, p. 416) nos apresenta tal modelo:

1. crise: tudo começa com o reconhecimento de uma crise que irrompe no cotidiano tornando manifestas tensões latentes inerentes às relações e interações sociais.
2. ampliação da crise: os sujeitos/atores atingidos atuam e acionam suas redes de parentela, relações de vizinhança e amizade; a crise se amplia gradualmente, atingindo novas esferas e envolvendo cada vez mais atores.
3. regeneração: alguns dos sujeitos/atores envolvidos mobilizam-se em prol de soluções e esforços de conciliação que implicam sempre a realização de ações rituais e amplos rituais coletivos.
4. rearranjo ou cisão: se bem-sucedidos, os esforços da fase anterior implicam um rearranjo e redefinições de posições e relações e, se malsucedidos, configuram o rompimento do grupo aldeão, traduzido na sua cisão que segue as clivagens de parentesco e na criação de uma nova aldeia organizada, contudo, segundo os mesmos princípios estruturais.

---

<sup>29</sup> O pedagogo e filósofo austríaco e israelense Martin Buber (1878-1965), foi um dos precursores nas pesquisas a respeito dos bebês. Escreveu os livros *Eu e tu* (1923) e *Sobre comunidade (com textos escritos pelo autor entre 1905 e 1948)*, entre outros.

O estado de *communitas* é uma das especificidades da experiência dos bebês e suas famílias no teatro. Quando a pesquisadora Marina Marcondes Machado defende a não necessidade de se levar os bebês ao teatro porque a performatividade acontece no cotidiano da vida, estava a falar de coisas distintas: uma é a performatividade social ou a forma de observação poética sobre a performatividade social cotidiana. Outra, é a performatividade ritual, em coletivo, todos juntos imersos em um estado de intensificação e condensação de vida poética.

Enfim, comer bolachas, começar a falar, balbuciar, cantar e sorrir são ações comuns, ordinárias dos modos de vida das crianças pequenas, nos mais diferentes locais e culturas. Para tais experiências estésicas e estéticas se tornarem significativas não há necessidade da sala de espetáculo, e sim de uma vida convidativa, dia após dia; um estar junto, co-presença entre criança e adulto, entre criança e criança, entre criança e mundo compartilhado (Machado, 2011, p. 60).

A autora ao relatar a experiência no metrô parece descrever outro lugar possível de experiência estética, distinta da do teatro. Em seu artigo citado, Marina Marcondes Machado cria duas propostas de experiência estética para bebês ou crianças pequenas. São propostas fabulosas, repletas de ludicidade e poesia. Entretanto, elas não “incluem”, “abarcam” uma característica/aspecto/elemento que compõe a experiência nos teatros para bebês: a situação em *communitas*, ou o fruir em coletivo. O teatro para bebês é, como as duas propostas, um convite à expansão da percepção poética sobre o cotidiano. Mas, ele é também sobre “construir um horizonte de vida coletiva” (Preciado, 2018, p. 21).

Para essa construção de “um horizonte de vida coletiva”, faz-se necessário considerar o chão, o território onde tal vida coletiva nasce e experiencia seus processos, seus dramas, suas redenções, suas festas, seus jogos, suas políticas, suas artes, seus mercados de troca, suas curas e suas celebrações. Estas são o corpo de sua gramática estética.

Há de se considerar as forças motrizes das culturas, assim como seus contextos sociais atuais. Em uma encruzilhada em que as raízes apontam para o futuro e se atualizam em relação aos atravessamentos das questões coletivas de sua época.

Uma dessas questões fortemente brasileira é o enorme número de mães solo. Por dia, quase quinhentos bebês são registrados no país sem o nome do pai na

certidão de nascimento<sup>30</sup>. Soma-se a esta paisagem, ocuparmos o quinto lugar em número de feminicídios do planeta<sup>31</sup>. O teatro para bebês, em razão de dados tão alarmantes, se relaciona inevitavelmente com esse contexto no Brasil: “olhando” para ele ou se alienando do mesmo. A antropóloga Alma Gottlieb, dá a ver algumas disfunções sociais dadas como “naturais”, quando diz que “é significativo que ninguém tenha seriamente proposto a existência de um instinto paternal”. E continua:

Em resumo, considerando-se as muitas falhas críticas na postulação do instinto maternal, proponho que a ideia revela muito mais das preocupações culturais ocidentais do que de um imperativo biologicamente estabelecido. A maternidade, assim como a paternidade, é um *status* cultural que se atinge – mas modelado pela sociedade de forma tão convincente que sua essência, embora variável nas diferentes culturas, pode bem acabar parecendo natural, inevitável (Gottlieb, 2012, p. 101).

Ainda sobre as nossas matrizes culturais, somos formados por perspectivas e cosmovisões que foram negadas e excluídas do projeto epistemológico europeu sobre suas colônias. Em decorrência disso e sabendo que a visão europeia não foi capaz de organizar sociedades equilibradas, não só é lógico reinventarmos o teatro para bebês baseado em nossas culturas como contribui para o enriquecimento de perspectivas sobre outras lógicas de existência e organização. O líder indígena Ailton Krenak, discorre a respeito:

Acredito que nossa ideia de tempo, nossa maneira de contá-lo e de enxergá-lo como uma flecha – sempre indo para algum lugar –, está na base do nosso engano, na origem de nosso descolamento da vida. Nossos parentes Tukano, Desana, Baniwa contam histórias de um tempo antes do tempo. Essas narrativas, que são plurais, os maias e outros ameríndios também têm. São histórias de antes de este mundo existir e que, inclusive, aludem à sua duração. A proximidade com essas narrativas expande muito nosso sentido de ser, nos tira o medo e também o preconceito contra os outros seres. Os outros seres são junto conosco, e a recriação do mundo é um evento possível o tempo inteiro (Krenak, 2020, p. 37).

Sendo assim, o que este estudo propõe é: sejamos nós mesmos em comunidade, juntos, e caminhemos! Nos apresentaram o teatro para bebês e agora seria preciso descobrir o que ele pode ser quando reinventado pelas matrizes culturais brasileiras, por toda a tradição e contemporaneidade das artes do país assim como por suas específicas questões e problemas sociais.

---

<sup>30</sup> Segundo matéria de reportagem do jornal Correio Braziliense (2023).

<sup>31</sup> O Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial de feminicídio. Em 2022, 3913 mulheres foram mortas e, em 2023, esse número cresceu 2,6% atingindo a maior alta histórica, segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, de acordo com reportagem do Jornal Estadão (Delboni, 2024).

Talvez, por meio dessa reinvenção, aconteça de (parafraseando a canção de Gilberto Gil, escrita no início deste capítulo) debaixo do barro do chão do teatro onde se dança e atua, suspirar uma substância sustentada por um sopro divino, que sobe pelos pés da gente e de repente se lança, pelos corpos dos atores-performers até os corações dos bebês e seus acompanhantes brasileiros.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANTUNES, Flávia. Os bebês choram em diferentes idiomas? **bebê.com.br**, [Online], 19 nov. 2019. Disponível em: <https://bebe.abril.com.br/desenvolvimento-infantil/os-bebes-choram-em-diferentes-idiomas/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASILIO, Andressa. Depois do nascimento dos filhos, casal cria teatro voltado só para bebês. **Revista Crescer**. 26 dez. 2013. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/A-vida-e-melhor-com-os-filhos/Inspiracao-do-mes/noticia/2013/12/depois-do-nascimento-dos-filhos-casal-cria-teatro-voltado-so-para-bebe-s.html>. Acesso em: 14 ago. 2020.

BATISTA, Cecília Guarnieri; SMOLKA, Ana Luiza. Resenha: Del Ritmo al Símbolo. Los Signos en el Nacimiento de la Inteligencia. O novo livro de Cíntia Rodríguez. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, 21(2), p. 345-348, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/NwpwMj8tgSTRw4zTqHX5N5J/?lang=pt>. Acesso em: 6 set. 2024.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 16, n. 1, p. 120-131, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BETHLEHEM, R. A. I.; SEIDLITZ, J.; WHITE, S. R.; VOGEL, J. W.; ANDERSON, K. M.; ADAMSON, C. *et al.* Brain charts for the human lifespan. **Nature**, [Online], v. 604, p. 525-533, 2022. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41586-022-04554-y>. Acesso em: 22 out. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da Terra. *In*: CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (org.). **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo; Belo Horizonte: Ubu Editora; Piseagrama, 2023. p. 7-17.

BOAL, Augusto. Quando nasce o bebê: o pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 189-195, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57309>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BOM DIA BRASIL. Brasil tem mais de 11 milhões de mães que criam os filhos sozinhas. **g1**, [Online], 12 maio 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/05/12/brasil-tem-mais-de-11-milhoes-de-maes-que-criam-os-filhos-sozinhas.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CABRAL, Fernanda Alvarenga. **Teatro para bebês**: processos criativos, dramaturgia e escuta. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/21954>. Acesso em: 1º set. 2024.

CARNEIRO NETO, Dib. Sobrevento chega aos 30 com mostra de seis infantis. **Revista Crescer**, [Online], 8 jan. 2016. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib-Carneiro-Neto/noticia/2016/01/sobrevento-chega-aos-30-com-mostra-de-seis-infantis.html>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CAVALCANTE, Priscila da Mata. Limites à interpretação: interpretações intolerantes e intoleráveis. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 16., 15-17 nov. 2007, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. P. 5004-5017. Disponível em: [http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/bh/priscila\\_da\\_mata\\_cavalcante3.pdf](http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/bh/priscila_da_mata_cavalcante3.pdf). Acesso em: 1º set. 2024.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/PHhyQhsQNVsfD3nqNXX3phb/?lang=pt>. Acesso em: 1º set. 2024.

CONCLI, Raphael. As transformações da música indígena e de quem a ouve de perto. **Jornal da USP**, São Paulo, 8 ago. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/as-transformacoes-da-musica-indigena-e-de-quem-a-ouve-de-perto/>. Acesso em: 5 set. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. Por dia, quase 500 crianças são registradas sem o nome do pai no Brasil. **Correio Braziliense**, [Online], 13 ago. 2023. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2023/08/5116706-por-dia-quase-500-criancas-sao-registradas-sem-o-nome-do-pai-no-brasil.html>. Acesso em: 3 set. 2024.

CRESPI, Livia; NORO, Deisi; NÓBILE, Márcia Finimundi. Neurodesenvolvimento na Primeira Infância: aspectos significativos para o atendimento escolar na Educação Infantil. **Ensino em Re-Vista**, Uberlândia, v. 27, n. especial, p. 1517-1541, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/57449>. Acesso em: 22 out. 2024.

CUMINALE, Natalia. Nos três primeiros anos de vida de uma criança, o cérebro realiza mais conexões neurais do que na idade adulta. **Revista Veja**, [Online], [2015?]. Disponível em: [https://amavi.org.br/arquivo/areas-tecnicas/educacao-desporto/freiavi/2015/Revista\\_Veja\\_11\\_01\\_2015\\_p80\\_87\\_Texto\\_Transcrito.pdf](https://amavi.org.br/arquivo/areas-tecnicas/educacao-desporto/freiavi/2015/Revista_Veja_11_01_2015_p80_87_Texto_Transcrito.pdf). Acesso em: 31 ago. 2024.

DAWSEY, John C. Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner. **GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 379-439, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/article/view/142800/141984>. Acesso em: 31 ago. 2024.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 1º set. 2024.

DE GRANDE, Paulo; REMORINI, Carolina. É um bebê! Olhares das Ciências Sociais sobre os primeiros anos de vida. **Revista Desidades**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 25, p. 10-26, out./dez. 2019. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/desi/n25/n25a02.pdf>. Acesso em: 1º set. 2024.

DE ONDE vem o baião. Intérprete e compositor: Gilberto Gil. *In*: PARABOLICAMARÁ. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: WEA, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AT5FGAWMvdQ>. Acesso em: 3 set. 2024.

DELBONI, Carolina. Semana Internacional da Mulher: conquistas e desafios marcam os últimos 10 anos. **Estadão**, São Paulo, 4 mar. 2024. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/carolina-delboni/semana-internacional-da-mulher-conquistas-e-desafios-marcam-os-ultimos-10-anos/>. Acesso em: 3 set. 2024.

DIDONET, Vital. A importância da educação nos primeiros anos de vida. Importância da educação infantil. *In*: SIMPÓSIO EDUCAÇÃO INFANTIL, 23-25 abr. 2002, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: UNESCO, 2003. p. 83-97. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131340>. Acesso em: 6 set. 2024.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2019.

G1. Ilustração de mãe e feto negros viraliza: conheça o estudante de medicina da Nigéria por trás do desenho. **G1**, [Online], 14 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/noticia/2021/12/14/ilustracao-de-mae-e-feto-negros-viraliza-conheca-o-estudante-de-medicina-da-nigeria-por-tras-do-desenho.ghtml>. Acesso em: 31 ago. 2024.

GERHARDT, Sue. **Por que o amor é importante**: como o afeto molda o cérebro do bebê. Tradução de Maiza Ritomy Ide. 2. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

GOLDSCHMIED, Elinor; JACKSON, Sonia. **Educação de 0 a 3 anos**: o atendimento em creche. Porto Alegre: Penso Editora, 2016.

GOTTLIEB, Alma. **Tudo começa na outra vida**: a cultura dos recém-nascidos no oeste da África. Tradução de Mara Sobreira. São Paulo: Editora Unifesp, 2012.

HISTÓRIAS pra ninar gente grande. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Danilo Firmino, Deivid Domenico, Luiz Carlos Máximo, Mama, Manu da Cuíca, Márcio Bola, Ronie Oliveira, Tomaz Miranda. *In*: MANGUEIRA, a menina dos meus olhos. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Biscoito Fino, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OKdsx\\_ojqio](https://www.youtube.com/watch?v=OKdsx_ojqio). Acesso em: 31 ago. 2024.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JORNAL DO BRASIL. Mães solo têm mais dificuldade para entrar no mercado de trabalho. **Jornal do Brasil**, [Online], 14 maio 2023. Disponível em: <https://www.jb.com.br/brasil/2023/05/1043804-maes-solo-tem-mais-dificuldade-para-entrar-no-mercado-de-trabalho.html>. Acesso em: 31 ago. 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAMEIRO, Paulo. **Conciertos para bebés**: porque el bebé ya es un público hoy. [Entrevista concedida à Revista de Pensamento Musical]. Leiria: Sociedade Artística Musical do Pouso, 2011.

LAREDO, Carlos. Arte y primera infancia. **Le Furet**, [online], n. 68, p. 1-4, ago. 2012. Disponível em: <https://www.fundacioncirculoremolino.com/shared-files/1455/ARTE-Y-PRIMERA-INFANCIA-Carlos-Laredo-.docx.pdf>. Acesso em: 6 set. 2024.

LAREDO, Carlos. Criação de *Pupila d'água* – Revista Lazarillo. **Cultura para Bebés**, [Online, 25 fev. 2011]. [Artigo de Carlos Laredo para a revista espanhola “Lazarillo”]. Disponível em: <https://culturaparabebes.wordpress.com/criacao-de-pupila-da-gua-revista-lazarillo/>. Acesso em: 6 set. 2024.

LAREDO, Carlos. Reflexões sobre a estética e a primeira infância. **Cultura para Bebés**, [Online, 201-]. Disponível em: <https://culturaparabebes.wordpress.com/reflexoes-sobre-a-estetica-e-a-primeira-infancia-por-carlos-laredo/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 9-19, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 6 set. 2024.

LEIVA, João; MEIRELLES, Ricardo (org.). **Cultura nas capitais**: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street, 2018.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond; Faperj, 2011.

LIMA, Denise Munhoz de. **Poéticas para bebês e crianças pequenas**: práticas performativas na creche. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de

Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/38281>. Acesso em: 1º set. 2024.

LLERGO OJALVO, Evo; CEBALLOS VIRO, Ignacio. Teatro para la primerísima infancia. **Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil**, [Online], n. 17, p. 83-100, 2019. Disponível em: <https://revistas.uvigo.es/index.php/ALLIJ/article/view/1426>. Acesso em: 1º set. 2024.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatralidades na tenra infância, ou Bolacha recheada na cena contemporânea. **Lamparina – Revista de Ensino do Teatro**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 59-67, 2011.

NEXOTEATRO. Entrevista a Heiner Müller. “El teatro es crisis”. [Entrevista publicada originalmente em: HORNIGK, Frank; LINZER, Martin; RADDATZ, Frank; STORCH, Wolfgang; TESCHKE, Holger (ed.), Kalkfell Für Heiner Müller – Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit, 1996. Tradução ao espanhol de M. Soledad Lagos-Kassai]. [20--]. Disponível em: <http://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PECINATO, Beatriz. Mães solo não devem ser sinônimo de abandono, mas de opção. **Jornal da USP**, São Paulo, 19 out. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/maes-solo-nao-deve-ser-sinonimo-de-abandono/>. Acesso em: 31 ago. 2024.

PIORSKI, Gandhi. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

PRECIADO, Paul B. La Izquierda bajo la piel. Um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018. P. 11-21.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RODRÍGUEZ, Cintia. El adulto como guía: ¿el eslabón perdido del desarrollo temprano? **Padres y Maestros**, Madrid, n. 344, p. 23-26, abr. 2012. Disponível em: <https://revistas.comillas.edu/index.php/padresymaestros/article/view/526>. Acesso em: 1º set. 2024.

RODRÍGUEZ, Cintia. **O nascimento da inteligência: do ritmo ao símbolo**. Tradução de Valério Campos. Porto Alegre: Artmed, 2009.

RODRÍGUEZ, Cintia; MORO, Christiane. **El mágico número tres: cuando los niños aún no hablan**. Barcelona: Paidós, 1999.

ROGÉRIO, Cristiane. Grupo Sobrevento e o porquê do teatro para bebês. **Esconderijos do Tempo**, [Online], 22 ago. 2014. [Entrevista com o diretor do grupo Sobrevento, Luiz André Cherubini]. Disponível em: <http://www.esconderijos.com.br/grupo-sobrevento-e-o-porque-do-teatro-para-bebes/>. Acesso em: 6 set. 2024.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior e outros. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 333-365, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SILVA, Adrielle Nunes da. **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: 1º set. 2024.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução de Deborah Weinberg. 2. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

SOUZA, Cibele Witcel de. As linguagens teatrais produzidas para e pelas crianças da Educação Infantil. **Série Iniciação Científica FEUSP**, São Paulo, v. 6, p. 1-38, 2010. Disponível em: <https://pesquisaepimeirainfanciainguagemeculturasinfantis.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/cibelewitcelsouza.pdf>. Acesso em: 1º set. 2024.

STERN, Daniel N. **Diário de um bebê**: o que seu filho vê, sente e vivencia. Tradução de Daise Batista. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

TONUCCI, Francesco. **La ciudad de los niños**. Madrid~: Fundacion G.S. Ruiperez, 1997.

TURNER, Victor W. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Tradução de Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica de Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 2013.

UNIVERSAL. *In*: DICIONÁRIO Caldas Aulete. [Online]: Aulete Digital, [20--]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/universal>. Acesso em: 31 ago. 2024.

VERDI, Lúgia. Kazuo Ohno e a dança do Universo. **Revista Humanidades**, Brasília, n. 54, 2007. [Edição especial: cem anos de imigração japonesa no Brasil].

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WHY THEATRE could make your kids happier, healthier people. **Belfast Telegraph**, Belfast, 12 fev. 2018. Disponível em:

<https://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/theatre-arts/why-theatre-could-make-your-kids-happier-healthier-people-36591317.html>. Acesso em: 10 ago. 2019.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Tradução de Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

ZIIMER, Carl. Evolução humana: Por que os bebês nascem tão indefesos? A ciência traz uma nova (e surpreendente) explicação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 ago. 2023. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2023/08/06/evolucao-humana-por-que-os-bebes-nascem-tao-indefesos-a-ciencia-traz-uma-nova-e-surpreendente-explicacao.ghtml>. Acesso em: 6 set. 2024.

ZURAWSKI, Maria Paula Vignola. **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: 1º set. 2024.

## APÊNDICES

### Apêndice A – Entrevista com Clarice Cardell

Oi, Camila, vou começar a responder aqui. Eu estava em Madri, com o meu ex-companheiro Carlos Laredo, que dirigiu, no ano de 2001, o Festival Teatrália, que é um dos festivais mais importantes e pela primeira vez eu vi iniciativas de espetáculos criados para públicos de 0 a 03 anos de idade. Eu assisti o primeiro espetáculo de uma companhia francesa que fazia um espetáculo de sombras muito bonito e pela primeira vez assisti em Acalá de Henares (município da Espanha) uma apresentação para um grupo de quarenta bebês de fraldas, estava quente e, lembro-me que fiquei muito impactada com essa experiência e falei: isso é possível! E foi aí que surgiu o desejo. E, a partir disso, comecei a assistir a outros espetáculos, entre eles, o do Laurent Dupont, chamado *L'ear de lo*. Esse espetáculo me impactou profundamente, mais ou menos nesta época eu estava grávida e foi aí que comecei a ter muito desejo de tentar criar para esse público que me parecia muito interessante. Meu primeiro movimento de tentar fazer esse espetáculo de teatro para bebês era porque me parecia um território profundamente misterioso. Eu não sabia como abordar isso e foi um impulso junto com o fato de eu ter ficado grávida e ter surgido pela primeira vez o convívio com um bebê na minha vida me trouxe esse desejo. Tanto que o nosso primeiro espetáculo para bebês, da minha ex-companhia chamada La Casa Incierta surge justamente oito meses depois que a minha filha tinha nascido.

Entre os princípios que norteiam a minha criação de teatro para bebês, existe o de não subjugar a capacidade e as potências de uma criança de 0 a 05 anos. Muito mais do que o princípio de que existe uma horizontalidade de poder de que eu, adulta, que algo sei e que as crianças, que ainda estão como páginas em branco e que eu tenho algo a ensinar a elas. Eu tenho o olhar para elas como de pessoas que são potentes e que têm uma capacidade artística e poética superior à minha e uma sensibilidade muitas vezes superior à minha, então a partir desse respeito, este é um dos primeiros princípios norteadores que parte da minha premissa com as crianças.

Outra premissa é entender o teatro como um elemento catártico, de possibilidade de encontro estético e, justamente, nesse sentido, não esquecer que o drama é o elemento central no encontro com o público em geral e, principalmente, com o público da primeira infância, que é um público muito sensível, aberto e conectado com o que está acontecendo de verdade. Então nesse sentido, um compromisso de como artista estar ao máximo em carne crua no palco para estar à altura desse público. Tem uma frase da minha mestra de teatro Irina Kouberskaya, que ela diz que o ato de nascer é um ato heroico e todos os seres humanos quando nascem são heróis nesse impulso de vida e de heroicidade de que é vir ao mundo. E que as crianças assim que nascem ainda tem isso muito vivo e, nós muitas vezes, vamos nos mecanizando pela vida e vamos nos esquecendo. Então, como artistas ao trabalhar para esse público, nós temos que fazer o esforço de estar na altura desse nível de heroicidade deles.

Sobre o processo criativo das peças, é muito variável, porque cada processo é um processo. Mas os primeiros processos da nossa companhia surgiram de um processo de escuta, então tínhamos como um protocolo de ir para a creches, procurando não em ir em momentos dirigidos e, sim em tempos de jogos livres das crianças, que são momentos profundamente inspiradores de ver como elementos e dramas que surgem ali nesse encontro. Mas isso a gente fez em um dos espetáculos e muitos outros não, pois passaram por outras motivações. Eu sempre tenho como princípio de caminho tentar encontrar uma temática que me atravessasse como artista, que me importe e, muitas vezes, a partir de questões pessoais e que me inquietam pessoalmente como artista. Eu trabalho a partir deste ponto de partida e depois, a partir daí, a pesquisa vai se abrindo para pesquisar em outras fontes. Trabalhar para o público da primeira infância é trabalhar questões humanas essenciais, então muitas vezes a gente foi pesquisar no campo da psicologia, da antropologia, da filosofia, da pedagogia e de outras áreas do conhecimento e, isso é sempre muito rico. Neste momento, por exemplo, eu estou criando roteiros de uma série de vídeo dança, que são filmes, mas no nível de processo criativo é próximo e estou lendo muito sobre psicologia e tem sido profundamente inspirador para mim. Então tem os caminhos do encontro com as crianças, que são sempre muito ricos e fontes de disparates e de poesia e é sempre muito interessante pesquisar de formas transversais para o processo de criação.

Tendo apresentado nossos espetáculos em países muito diferentes, uma coisa que me chamou a atenção é como mesmo tão pequenos os traços culturais já estão tão marcados. A gente trabalhou muito na Espanha, Portugal, Itália, França e Bélgica e uma pequena experiência na Holanda, na Martinica Francesa; muitas experiências em vários lugares do Brasil desde contextos periféricos, de comunidades indígenas e quilombolas a contextos urbanos com realidades sociais; na Rússia, em Israel. Existe um denominador comum em todos esses países que é o público profundamente curioso e aberto, mas existem comportamentos culturais que são muito marcados, por exemplo, quando estive na Rússia me chamou a atenção o silêncio e o nível de concentração que o público tinha; quando estive na Martinica Francesa, que era um público africano ou em vários lugares do Brasil, onde tinha a predominância de um público negro como existe uma outra corporalidade, outra relação com o corpo. Então, daí pode-se derivar um pensamento de como mesmo que tenhamos tão pouco tempo de vida como já estamos imersos numa cultura e como já existe um comportamento cultural que se demonstra já em tão pouco tempo no contexto teatral.

Eu sempre digo que não existem regras no campo estético, na criação de espetáculos para a primeira infância, nesse sentido, não só como criadores de espetáculos para a primeira infância como também para programadores de festivais a gente pode perceber milhões de possibilidades estéticas de criação, mas, sim existem alguns procedimentos que a meu ver são fundamentais para que possa acontecer um encontro estético entre esse público que seja importante: o limite de 40 bebês, quando são de 0 a 03 anos; mais ou menos 50 ou no máximo 60 numa situação específica, numa creche quando são de 03 a 05 anos de idade. Essa quantidade de público é muito importante para efetivamente ter esse espaço de intimidade e que possa acontecer esse encontro. E regular que não seja uma quantidade muito desproporcional de número de adultos, no caso quando é feito em público familiar porque existe o fenômeno frequente de que muitas vezes vem assistir uma criança com toda uma família junto e, isso é muito prejudicial para o processo porque a criança se sente assistida assistindo o teatro.

A recepção do público no saguão ou na antessala é fundamental. Eu acho que no teatro para bebês a preparação do público é muito importante para que efetivamente o ritual do encontro se dê. Então, a gente sempre faz esse trabalho na antessala do

teatro com os pais e professores. Em creches quando a gente se apresenta nós fazemos uma apresentação, uma oficina antes, de duração de dois dias para conversar com essas escolas sobre todos os preceitos como que para preparar o terreno para receber melhor essa semente. E no público de final de semana um bom acolhimento faz toda a diferença. Ou seja quando você fala para os pais desde coisas básicas: como colocar as crianças para que elas tenham maior visibilidade e privilegiando de que as crianças não tenham um adulto na frente delas e que isso já vai criar uma certa dispersão, ou tanto para desligar o telefone, como para dizer que a participação espontânea das crianças é bem-vinda, mas que efetivamente se uma criança se tiver chorando ou não estiver interessada ou não tiver a fim de assistir ao espetáculo que ela pode sair e se acalmar e voltar. A criança tem que ser respeitada, esses princípios são muito importantes porque existem muitas patologias de relações parentais que surgem no contexto de um espetáculo de teatro e esse trabalho de mediação com o público é muito importante e começa na entrada do público.

Eu acho mais do que a questão de as crianças estarem no colo ou próximas dos pais para não entrarem no espaço, eu acho que não é exatamente isso quando as crianças têm um artista que sabe delimitar muito bem as regras do jogo e, por isso, na entrada do público é importante dizer que as regras do jogo desse espetáculo são: é um espetáculo interativo: todos entrem, é um espaço contemplativo: fiquem sentadas. Isso tem que ser definido não só na fala, mas com a própria encenação do espetáculo. E quando essas regras estão muito bem estabelecidas os bebês entendem perfeitamente, em contexto de creche é muito raro em um espetáculo onde a proposta seja contemplativa, na minha experiência, que uma criança tenha entrado em cena, isso normalmente acontece porque existe uma questão da criança com os pais e que está alheia à relação com os artistas. Por isso, é tão importante esse processo da mediação antes e durante o espetáculo. É muito importante essa proximidade das crianças porque é fundamental de se entender que o espetáculo não é para os bebês e, sim para as famílias que vão assistir e é importante criar esse ritual triangular entre artistas, adultos e bebê e que nessa comunhão a emoção e o fluir estético aconteça de tal maneira em que o pai e a mãe estejam imersos na experiência estética junto com a criança e, assim possam compartilhar esse momento juntos. Eu acho que a função do teatro para a primeira infância no

contexto familiar tem essa função de dar um lócus na sociedade para que essas famílias tenham um desfrute comum estético e, portanto, nesse processo muitas fichas possam cair para os pais sobre essas crianças, nesse contexto, a gente faz um trabalho pedagógico com as crianças não no sentido vertical de nós ensinarmos nada para ela, mas de propor elementos estéticos que ampliem o paladar dessas crianças e que coloquem uma amplitude de visão das crianças sobre as possibilidades estéticas que os pais possam ter com os seus filhos.

A finalização do espetáculo, como eu digo mais uma vez não tem nenhuma regra ou fórmula, particularmente gosto de dizer que o espetáculo acabou, mas muitos espetáculos que eu finalizo eu não digo que acabou e, isso depende muito da encenação e, muitas vezes no processo de alguns espetáculos seja meu ou de outras companhias estas gostam de que esteja diluído esse sentido de finalização de uma encenação. Isso tudo poderia ser a mesma coisa que para um espetáculo adulto, ou seja, aí eu não vejo nenhuma especificidade na questão da primeira infância. É verdade que algumas coisas se repetem, como quase que fórmulas que muitas pessoas tem a necessidade de repetir experiências que foram bem-sucedidas e mais ou menos vão se criando algumas fórmulas no teatro para bebês, ou seja, existe uma coisa muito comum que finalizado o espetáculo algumas companhias sempre tenham o momento de interação que chamam as crianças para o palco para participarem e vivenciarem e tocarem alguns instrumentos e, isso pode ser feito em alguns espetáculos que nós fizemos, tivemos essa experiência e em outros, não. Eu acho que isso não é uma fórmula, não é uma necessidade, depende da proposta estética de cada artista.

Eu não acredito que o teatro para bebês criado na Europa necessite de reelaborações que leve em consideração a cultura brasileira, eu acho que cada obra estética reflete as suas expressões culturais de cada país, é claro que uma obra de teatro para a primeira infância criada na Europa vai trazer os códigos culturais dos artistas europeus, assim como criada no Brasil terá os códigos culturais dos artistas brasileiros. Eu como brasileira que trabalhei 18 anos na Europa eu sempre acho que eu trouxe com a minha participação dos meus elementos culturais elementos para a cultura brasileira. E vejo nos espetáculos europeus, agora recentemente, estive num festival na Europa vi um espetáculo feito por artistas africanos e existe esse intercâmbio, mas eu teria uma certa dificuldade de demarcar um território de uma

arte para a primeira infância europeia, brasileira, latino-americana. Eu acho que sempre todos os espetáculos estão impregnados das particularidades culturais dos artistas que as compõe, mas eu não consigo ver uma unidade estética no teatro para a primeira infância europeu, feito no Brasil ou na América Latina eu não consigo ter essa delimitação clara para mim.

Eu acho que a arte para a primeira infância engendra um projeto político de entendimento da infância, muitas revoluções estão sendo feitas nas últimas décadas no mundo no campo das mulheres, dos entendimentos identitários e existe uma grande revolução que está gestando-se no mundo que é o lugar de entendimento e respeito da infância. Então, quando se faz teatro para a primeira infância tem uma subversão de um senso comum de que as crianças são páginas em branco, crianças de 0 a 03 anos, principalmente, na primeira infância, são crianças que não entendem ou não tem uma capacidade. Eu acho que o teatro para a primeira infância tem esse projeto político de reivindicar o ser humano como completo, potente e em toda a sua complexidade e potência quando chega ao mundo. O lema, da minha ex-companhia que se chamava La Casa Incierta, que hoje em dia não existe mais foi fechada no ano 2000 e, hoje a minha companhia se chama Primeiro Olhar; a potência do que era a minha companhia La Casa Incierta e do que se chama hoje Primeiro Olhar é esse entendimento que os bebês nascem poetas, os seres humanos nascem com uma complexidade e capacidade máxima de encontro estético com artistas e eu acho que isso é uma das maiores potências do teatro para a primeira infância no mundo. Reivindicar esse ser humano com essa potencialidade e tentar construir um lugar para que tanto em creches com um público de adultos, de professores e crianças, como num público familiar tenha esse espaço para esse encontro estético coletivo nessa construção ritual desse espaço de transformação e de encontro com o essencial e com o humano em toda a sua potência.

## **Apêndice B – Entrevista com Paulo Lameiro**

Olá, Camila! Muito boa tarde, boa noite! Não sei que horas você irá me ouvir. Lembro-me de você. Lembro-me bem deste grupo e do festival que foi muito especial e que eu guardo na minha memória. Fiquei contente em receber o seu e-mail. Vou procurar responder sinopticamente as suas quatro perguntas, sendo que qualquer uma delas é tema para muita reflexão que não somente num texto, numa gravação. Sobre a primeira questão relativamente ao roteiro, ao guia das ações que fazemos com os bebês, em resto um guia que nós implementamos genericamente em vários projetos que não somente com bebês porque na verdade encontram um conjunto de parâmetros e de dimensões que se desenvolve de acordo com o contexto em que isso se desenrola. Nós fazemos em Portugal um programa de formação intensiva que se chama Músicas e Fraldas que tem cinco níveis e, um dos níveis deste programa de formação é dedicado exclusivamente ao guia de tal forma, e além é importante, contudo não é muito eficiente ou eficaz para partilhar consigo o guia em si os seus pontos na medida em que cada um deles obedece a um conjunto de dados mais complexos que implicam em formação específica para a área de trabalho dentro das artes formativas contexto muito se é uma exceção que se repete para o mesmo grupo, mas é uma exceção que acontece uma única vez, tudo isso tem uma implicações, de qualquer forma eu posso dizer-lhe que o guia trabalha uma primeira fase em que o que são os aspectos estruturais da ação desde o momento de preparação como é que as pessoas tomam conhecimento da ação que vão assistir, o que é dito sobre o que vai acontecer, o que as pessoas sabem sobre o que vai acontecer, isso é muito importante para as expectativas e a atitude que as pessoas trazem é muito diferente, por exemplo, num concerto ou oficina o depois para além desse momento de conteúdo de preparação da ação propriamente dita, e também um capítulo muito importante para o acolhimento desde o espaço físico, ao rodizio que se faz antes de começar a ação fora da sala ou do espaço onde vai acontecer, bem como o processo de entrada como se entra como se estar, como se organizam o espaço e as pessoas diante desse espaço bem como, o final exatamente com a mesma preocupação, o final dentro da sala de aula e não fora da sala de aula do concerto é importante. Depois que por ventura, Camila tiver mais interesse e mais curiosidade em ver como as apresentações em si que acontecem dentro da sessão e aí, digamos que três níveis de atividades num primeiro conjunto

que tem a ver com performance pura, isto é, aquilo que se oferece ao público na perspectiva do público contemplar, ouvir, ver o segundo o espaço em que a convite participação orientada, vamos chamar assim, ou seja nós convidamos as famílias e os bebês para ações, sejam elas de movimento, som em que parte do pressuposto que o professor, o animador, o maestro quem é responsável e também é importante é que se é uma ação feita em monocidência, com uma única pessoa ou com duas pessoas ou com um grupo de pessoas, tudo isso é afeta muito e implica o guia, mas esse é o momento de profunda participação, vamos chamar de mais orientada ou mais prevista e depois há um terceiro bloco de ações que são mais livres e que tem muito mais espaço de criatividade ou de participação livre totalmente livre por parte das crianças e dos seus acompanhantes no caso de serem pais com bebês. De qualquer forma, é sempre muito importante que haja uma consciência de como é que se sucedem cada um desses momentos o que que articula e, depois para terminar e é talvez mais aquilo que as surpreenda quem assiste a uma sessão com esse modelo implementado pelas nossas equipes é que não se sabe quando é que se passa de um para o outro, ou seja, se efetivamente o guia for bem concebido e implementado na verdade é uma obra total que tem um contínuo em que não há a consciência de que se vai determinar o momento que vai começar outro momento ainda que isso acontece. Assim, é o que eu posso acrescentar e responder à sua primeira pergunta.

Na questão em que coloca sobre as idades, sobre a divisão das idades pensando em bebês, primeira infância em particular, nós estruturamos as nossas aulas e os nossos grupos na verdade tendo em conta a idade, ainda que existem diferenças entre idades cronológicas e não a idade biológica da criança, mas também a idade musical, isto é o nível em que a criança já está. Há pessoas idosas que mantem a idade musical muito inicial, portanto muito rudimentar, em contrapartida as crianças, os pequenos têm a idade musical muito avançada, portanto, deve sempre considerar que há uma idade biológica e uma idade musical quando nós trabalhamos com essas crianças, ainda assim, é muito importante para maior parte das atividades terem em conta um primeiro grupo de bebês que permanecem ao colo do adulto que o traz, portanto são bebês que ainda não engatinham nem caminham estão ao colo porque isso implica que os adultos estejam com as mãos ocupadas ou pelo menos os braços ocupadas a cuidar do bebê que não se pode levantar facilmente com o bebê

nos braços e as atividades se desenrolam especificamente para a díade adulto-bebê, tendo em conta exatamente que as suas limitações do movimentos particularidades do movimento da criança. Depois há um segundo momento muito importante que é quando a criança começa a engatinhar e a andar, ainda sem muita segurança e é o segundo nível etário que nós trabalhamos. Depois, há um terceiro nível onde ele já se movimenta com segurança e com bastante autonomia, portanto já se dirige, já consegue movimentar-se livremente na sala. Esses três níveis podemos arrumá-los basicamente de 0 a 06 meses. Dos 06 aos 18 meses. E dos 18 meses aos 36 meses. Mas, estas barreiras são sempre que variam, muitas vezes nós por questões práticas das matriculas do ano letivo em especial para os grupos que fazem sessões de música regularmente e nós temos no projeto Berço das Artes temos músicos, grupos que vem durante 06 anos, todas as semanas fazer aulas, neste caso, muitas vezes é mais importante ter um encontro estudando caso a caso as idades para organizar, mas basicamente nós temos esta estrutura de 0 a 06 meses, de 06 a 18 meses, de 18 a 36 meses. Depois, de 04 anos a 06 anos. Também é muito importante ter em conta se a criança ao menos nos limites já vai à creche ou não ou já vai à escola ou jardim de infância ou não porque aquelas crianças que tem 06 anos, mas ainda não vão porque fizeram antes a pouco tempo não vão ainda à escola ou não vão ao jardim de infância tem também características recomendam que nós tenhamos em conta essas experiências sociais, digamos assim, mais ou menos em relação com outras crianças e com outros pais porque na verdade isso é muito importante a criança não vem sozinha, portanto quando nós vamos a falar de idades, normalmente, falamos as idades das crianças, acontece não temos agora tempo para falar sobre isso, mas ainda assim, todas as nossas atividades para crianças contemplam não só com bebês, mas crianças de 03 a 06 anos e até mais tarde, mais velhas contemplam a participação ativa dos pais que não devem vir as aulas e aos concertos simplesmente para oferecer ao seu bebê uma atividade para ele para o seu bebê, mas é uma atividade efetivamente holística, global que é para a díade e, muitas vezes, a tríade porque nós temos o pai e a mãe ou às vezes duas mães ou dois pais que também um final crescente e, portanto temos que ter em conta se quiser também as idades quer biológicas, quer sociais, quer musicais do adulto que acompanhou o bebê.

A terceira questão que você coloca que também é muito interessante ao qual passei a abdicar mais atenção depois de fazer essencialmente o concerto para bebês um pouquinho por todo o mundo, nós podemos de fato inferir que o ser humano é igual em todo o planeta, seja na sua essência o ser humano é biologicamente em termos cognitivos igual em todo o planeta e, portanto pode ser português ou chinês a criança é a mesma, mas com o adiantar da idade, portanto com a idade e neste caso os pais que são centrais adultos como nós seres humanos adquirimos competências sociais, práticas sociais que tem a ver com a cultura, com os hábitos, com as tradições e com a história é normal que uma sessão, um concerto, uma oficina pra bebês com pais que acontece na cultura chinesa são diferente daquilo que acontece no Brasil e, também é verdade, que mesmo dentro de um mesmo país nós em Portugal fazer concertos no Norte do país ou em Lisboa ou fazer concertos numa região rural ou numa região mais urbana também há muitas diferenças. Estas são de diversas naturezas, a circunstância mexe o que eu posso dizer que são aspectos fundamentais para esta particularidade cultural. Imagine quando nós fazemos um concerto nos países nórdicos, na Noruega, na Suécia, na Dinamarca, na Finlândia a prática usual de uma mãe que tem um filho é ficar com o filho pelo menos 03 anos, ou seja, não começa a trabalhar logo ao 5º mês do bebê, ao contrário de Portugal, que os bebês ficam com as mães ou pais durante os primeiros 04 meses e depois vão para a creche, isso faz com que a relação, o vínculo emocional afetivo de proteção são diferentes porque uma mãe que está diariamente com o seu bebê ao longo de 03 anos comporta-se de forma distinta com o seu bebê de uma mãe que a partir do 5º mês entrega o seu bebê aos profissionais ou outros professores, cuidadores da infância. O que quer dizer que algumas atividades em que nós por exemplo, nos concertos para bebês para dar um exemplo concreto, é comum os cantores, desde o acolhimento até o momento vários durante o concerto, nós cantamos com um bebê ao colo, agarramos um bebê e cantamos com um bebê ao colo ou às vezes propomos uma dança em que retiramos o bebê de uma mãe e entregamos o bebê a outra mãe, o que quer dizer é que em determinada altura as mães estão a dançar com bebês, mas que não é o seu bebê, mas o bebê de outras mães também presentes, ora estas práticas são verdadeiramente entendidas, presenciadas de formas distintas num país, numa cultura em que os pais tem mais vínculos, mais tempo de brincadeira, mais ações regulares com o seu bebê e também por isso, um instinto de proteção diferente. Nós quando delegamos a

responsabilidade de um bebê, quando aos 05 anos ao educador de infância termos que confiar nos outros, mais do que mães e pais ficam com o seu bebê verdadeiramente só ao seu encargo. E, portanto, isso implica quando nós vamos oferecer uma sessão de música ou do quer que seja, temos de contar com essas particularidades e diferenças. Lembro-me também, já agora caso chinês em que imagino que nós estávamos a fazer um concerto para 60 bebês em que nós às vezes, os intérpretes dedicam durante o concerto em tempo real ficam a cantar com esse bebê ou ficar a tocar para ele algum tempo. Nós e os nossos músicos surpreendidos ficamos muito surpreendidos à primeira vez que fomos à China porque os pais começaram a controlar o tempo que nós estávamos com cada um dos bebês e quando o pai verificava que já estávamos com mais tempo com o bebê do pai vizinho do que com o seu bebê imediatamente chamava o artista agarrava-o e tinha que vir agora para ficar e tocar para o meu porque já ficou muito tempo a tocar para o outro bebê. Em países com milhões de habitantes e com sistema de educação e competição muito grande isso também se verifica, não que os bebês sejam diferentes, os bebês chineses não são diferentes dos bebês brasileiros, mas na verdade neste contexto relacional faz com que nós tenhamos que considerar essas diferenças culturais.

A sua última questão que eu achei muito curiosa porque se lembrava que de alguma forma eu tinha falado entre aquelas culturas onde os bebês ou as pessoas são mais interativas, se emocionam mais, comunicam mais do que outras culturas onde isso não acontece é muito possível, não sei exatamente, o que eu disse, mas seguramente eu falo sempre disso que da relação entre contemplação e interação e falo disso porque muitos dos métodos de educação principalmente nas últimas duas décadas é dado muito espaço privilegia-se imenso a tirar do bebê participar, o bebê faz coisas, então nós estimulamos, muitas vezes só estimulamos a criança a fazer, a participar, a mexer, a tocar e, isto é muito importante, é verdade que é muito importante, mas se nós não oferecermos igualmente espaços de silêncio, objetos artísticos, sejam eles os sons, coreografias, poemas ou quer que seja. Onde aprende-se, exercita-se a contemplar o outro eu perco capacidade, mas eu movo essas capacidades de contemplação. Ora a catarse estética, o prazer pelo belo é antes de mais nada um prazer íntimo, pessoal, único cada um de nós desde de bebês não existe música ou teatro para bebês porque os bebês também são

Camilas, Paulos, Marias, Catarinas, Joãos. Não há bebês há pessoas, então, cada pessoa tem efetivamente tem gostos, preferências, reações, medos muito diferentes, ora o que acontece em culturas latinas, em particular nós sentimos quando estivemos no Brasil e eu já estive no Brasil em vários contextos, em várias cidades, com vários projetos sente-se imediatamente porque vós sois pessoas muito comunicativas, muito. Não necessariamente extrovertida, mas a relação é muito importante e há uma confiança no outro, há naturalmente uma tentação de nós exigirmos quase ao outro uma participação imediata e, portanto estabelece uma relação de muita ação e quando nós nos deixamos fascinar por concertos, espetáculos, momentos em que estão todas as crianças a viver, a participar, a tocar como uma grande festa, as vezes em que o curso parece algo extraordinariamente positivo que é o envolvimento direto estamos a impedir a criança de aprender outras competências que do meu ponto de vista são essenciais à arte, no caso concreto a música e, portanto eu me preocupo e trabalho muitas vezes essa necessidade de oferecer contemplação, por exemplo, viver com o silêncio, aliás a Camila sabe que quando nós temos aqueles amigos ou pessoas que conhecemos estão sempre a falar, são os tagarelas, como eu, está sempre a falar, tem sempre coisas a dizer, mas muitas vezes pessoas estão sempre a falar que não param sequer para ouvir o outro verdadeiramente não é só para respirar para depois a continuar a dizer aquilo que estávamos a dizer a dois minutos atrás e porque as pessoas estão sempre a falar e na verdade tem receio do silêncio. Tem receio de parar, do inesperado, do que se possa pensar do que nós adultos estamos a dizer, ora com todas as pessoas, mas também com crianças porque estamos numa fase onde estamos a corrigir aprendizagens, colecionar ferramenta de descodificação do mundo e da nossa relação com o mundo eu considero muito importante que nós possamos oferecer estas ferramentas de mais contemplação e praticar mais contemplação isto não é uma situação que diz respeito, especificamente, ao Brasil, mas se quiser, mas diz respeito em todos os países há estes métodos, há essa preocupação, mas há culturas naturalmente que são mais efusivas, mais participativas e que estimulam e privilegiam mais essa participação. Em verdade, é possível que eu tenha dedicado algum tempo a falar disso quando estive convosco e fizemos as nossas oficinas. Pronto! Ficam estas notas, o possível depois que eu estava a ler o seu trabalho e espero que tenha um bom mestrado e que possa continuar a fazer um bom trabalho. Beijinhos grandes. Um grande abraço. Um gosto ter falado consigo.



## Apêndice C – Entrevista com Caísa Tibúrcio

Oi, Camila. Então, primeira vez que eu comecei a falar, a ouvir um trabalho artístico específico para a primeira infância ou para bebês foi com o La Casa Incierta, mesmo. E, então, acho que, sem dúvida, eles foram muito importantes nessas influências. E, quando eu estava grávida do meu filho eu já tinha ouvido o La Casa Incierta, eu acho que foi a Maíra que comentou e, depois quando eu era do Esquadrão assisti um espetáculo que a Maíra estava trabalhando, que fazia parte de uma exposição de arte para a primeira infância, no CCBB que o La Casa Incierta estava dentro e eles fizeram um trabalho aqui para a primeira infância. E era a Maíra e a Eliane, dos Buritis. Era um trabalho, assim, hoje eu vejo bem dentro da linguagem das direções que o Carlos faz. Então, eu lembro que o meu filho era pequenininho ainda, era meu primeiro filho e eu fiquei muito tocada, assim, foi muito emocionante assistir, eu fiquei muito mexida, muito inspirado, achei muito forte e gostei muito de assistir.

E, quando eu estava grávida eu também assisti um trabalho do La Casa Incierta, eu acho, o Desfazendo coisas aqui. Então, eu tinha ficado com aquela pulguinha atrás da orelha, assim, como uma coisa acesa e tal, mas aí depois fui trabalhando com outras linguagens, foi a época que eu fiquei um tempo no Esquadrão, não tinha muito me atentado assim para isso, mas eu acho que ali já estava plantado uma primeira referência, uma primeira influência, uma primeira inspiração porque foi a partir desses trabalhos que eu comecei a me interessar de alguma maneira, mesmo que estivesse ficado guardado ali, eu não tivesse falado: “Ah, vou fazer, eu quero fazer uma coisa para a primeira infância, para teatro para bebês”. Eu não tinha pensado nisso, mas eu já tinha ficado muito emocionada, eu tinha gostado muito do que eu tinha visto, eu tinha achado muito sensível, muito especial. Depois, quando o meu filho já era um pouquinho maior eu me lembro também que eu assisti um trabalho do Zé Regino, que era a Cirila e a Tati, eu acho que ainda elas não tinham formado o grupo Antônia, não tinha esse nome, o coletivo Antônia, mas eu acho que elas já trabalhavam juntas. E o Zé também já tinha entrado em contato com os trabalhos do Carlos Laredo, do La Casa Incierta e, aí, eu acho que o espetáculo Alma de Peixe, já tinha um olhar do Zé em cima dessa possibilidade, dessa linguagem, mas eu acho que também foi movido pela pulguinha do teatro para

bebês que a Clarice, o Carlos, o Zé comenta sobre isso. Então, como chegou aqui em Brasília foi muito, mesmo pelo o La Casa Incierta e, sem dúvida para mim foi assim. E, depois foi, realmente, o trabalho com o Zé, que foi a outra pessoa com quem eu falava sobre isso; eu não tinha assistido outras coisas, depois com os festivais que a Clarice foi fazendo aqui, e, também quando fui à São Paulo, a gente foi num festival em São Paulo, logo no início, em que a gente começou a fazer Achadouros, eu não vou me lembrar a cidade. E também lá no Sul, em Florianópolis, tinha um festival de teatro para bebês, também para a primeira infância. Hoje, todos esses festivais fazem parte de uma rede, eu vejo que hoje eles continuam fazendo, engatinhando e a Clarice, o Carlos iam e davam palestras e eu assistia muitas coisas deles lá falando e lá também eu pude assistir outros trabalhos. Então, a cada novo trabalho que a gente assiste, também a gente recebe esses festivais que tem de teatro para a primeira infância, festival é sempre esse lugar que você também acaba tendo bastante referência de outras possibilidades. Depois, eu fui acompanhando os trabalhos que a Clarice trazia, as pessoas que ela dava oficinas, eu não pude fazer todas as oficinas, mas eu fiz algumas muito interessantes. Então, a Sandra Vargas, a do Sobrevento, também são influências bem fortes porque eu admiro muito o trabalho deles e já pude trocar com ela bastante em oficinas, em montagens, tudo, então, a gente já conversou sobre isso, o que o Sobrevento fala, o André e a Sandra; é sempre muito inspiradora também a forma como eles fazem de tratar a arte para a primeira infância, então, é outro grupo assim também que eu me considero bastante influenciada, assim, no sentido como referência, influenciado a gente não sabe porque quando a gente faz é outra coisa, mas de ter como inspiração, como referência. O Zé também porque ele tem esse olhar para os trabalhos, foi a pessoa com quem a gente trocou bastante no Achadouros, então, sem dúvida, também é uma referência porque foi a partir das coisas de como ele apresentou o trabalho nas creches, de como ele entende, então, isso vai entrando assim na gente.

Hoje em dia, eu admiro muito um grupo que eu vi aqui em Brasília, no festival da Clarice e reencontrei eles lá no México, mas agora me fugiu o nome, mas porque eu sou muito ruim de nome; é uma dupla, acho que eles são um casal, eu já vi uns dois espetáculos deles, mas eles têm muitos trabalhos que são muito bonitos: de dança também, teatro, uns com intervenção e outros, não, eles, tem vários formatos e, tem

um trabalho muito também de pesquisa na arte, na educação, na arte-educação. Eu vou tentar achar eles aqui para te mandar, se você quiser, você me pergunta, ou às vezes você já até sabe. Eles moram no México, um é chileno e o outro parece que é de outro país. E, lá eu estive agora neste festival do México, que era de arte para a primeira infância, agora no mês passado e foi muito legal também porque a gente pôde conhecer artistas de outros países para a primeira infância e a gente vê, realmente, que tem muitas formas porque é uma abordagem mais recente e aí, às vezes, a gente fica achando que circula tudo dentro de uma mesma referência, mas a gente começa a ver muitas possibilidades, assim, quando começa a ver trabalhos de outros países, igual teve um lá da Polônia, muito diferente assim também, sabe.

Então, realmente, as minhas referências são talvez mais brasileiras, mas o La Casa Incierta, acho que não, mas aí, foi a partir do momento que eles vieram para cá e a forma como eles fizeram o teatro aqui, trabalhando também com jovens em situações de rua, fizeram trabalhos indígenas, logo no início, um outro trabalho de arte-educação muito também voltado para dentro das creches também uma coisa que eu acho que é muito da nossa realidade.

Eu acho que é isso, não sei se eu falei tudo, a gente vai se falando então. Eu vou ser mais rápida agora nas respostas. Um beijo.

## Apêndice D – Entrevista com Cirila Targhetta

**Camila:** Eu gostaria de saber como você conheceu o teatro para bebês e por que decidiu se dedicar a ele.

**Cirila:** Eu conheci em 2007, na época em que eu estava na graduação, na Universidade de Brasília e assisti uma palestra da Clarice Cardell, na UnB. Achei curioso o tema e na palestra ela mostrava alguns vídeos da companhia La Casa Incierta e achei muito impactante: como assim, bebês! E algumas imagens de bebês com o nariz escorrendo e vidrados no trabalho da Clarice Cardell e da Fernanda Cabral e aí eu fiquei encantada com esse trabalho, abriu um universo na minha cabeça. E na época eu tinha acabado de fazer uma disciplina como atriz chamada Direção Teatral e quem dava essa disciplina era o professor José Regino. Eu já tinha feito essa disciplina a convite das alunas dele e, daí a gente fez um texto e eu havia conhecido o Zé e a gente tinha se dado super bem com o Zé. E em 2007 para 2008, eu gosto muito de escrever, eu escrevi um conto que eu queria encenar, aí abriu um edital do Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Daí eu convidei o professor Zé Regino para participar do projeto na direção teatral, mas eu gostaria que fosse um espetáculo de bebês. Ele aceitou a empreitada. O FAC saiu em 2008 e em 2009 nós estreamos o Alma de Peixe.

**Camila:** O Zé Regino nunca tinha feito teatro para bebês até então?

**Cirila:** Não, foi o primeiro trabalho dele e meu também, foi uma estreia para a equipe toda. Foi um processo bem curioso porque na época a gente tinha uma galera, eu me formei em 2008 e eu tinha duas parceiras que também se formaram e saíram de Brasília e aí o espetáculo virou muitas coisas até ser o que é, que não existe mais, que era eu e a Tatiana Bittar em cena, que é a minha companheira lá no Coletivo Antônia.

**Camila:** Eu fui pesquisar no site de vocês, eu fiquei um pouco tocada porque o meu último trabalho foi dedicado ao feminismo infantil e o conto me pareceu com um toque feminista. É sobre uma menina que estava procurando se encontrar quando se via no espelho.

**Cirila:** Na verdade, o conto é bem diferente do trabalho, mas é basicamente uma história sobre perda, não sei nem se tem esse viés muito feminista.

**Camila:** Acho que a minha interpretação...

**Cirila:** Acho que pode ser uma perspectiva. É a história de uma menina que ganha um peixe e se apaixona por ele, não no sentido afetivo, mas como um maravilhamento, um encantamento. E esse peixe a leva para conhecer o universo dele, ela mergulha no mar, daí tem a relação dela com as águas e aí ela faz ao contrário: coloca o peixe no bolso para conhecer o universo dela, leva-o para a escola e aí o peixe morre fora da água.

**Camila:** Ah, entendi, realmente, ver o espetáculo é bem diferente de ter lido o conto.

**Cirila:** Mas tem essa relação dessa menina que se encanta por algo que não é possível.

**Camila:** Como fundir os dois universos?

**Cirila:** É.

**Camila:** Entendi. Depois de apresentar as suas peças de teatro para bebês em várias cidades do Brasil, você pôde perceber diferenças importantes entre esses bebês de diferentes contextos brasileiros?

**Cirila:** Não.

**Camila:** Não?!

**Cirila:** Não, eu tinha essa expectativa e, isso entrou na minha dissertação porque no meio do caminho a gente estreou o Voa, que é dirigido pela Rita Castro que fala também sobre perda. Todos os meus trabalhos têm uma conexão e o espetáculo Bubuia também fala sobre perda. Eu acho que de alguma maneira se eu levar para um psicanalista fica...Esses espetáculos vêm da literatura e falam sobre relações não possíveis e que desaguam em dores, da perda. E aí a gente foi convidada para fazer o Palco Giratório, do Sesc, daí eu tinha essa expectativa. Nós passamos por muitas cidades, pelas cinco regiões brasileiras: norte, sul, sudeste, nordeste e centro-oeste. Viajamos por mais de 60 cidades e não sei quantas apresentações.

**Camila:** Em um ano?

**Cirila:** Menos até, por volta de 07-08 meses.

**Camila:** Deve dar um livro de contos.

**Cirila:** Sim, nós registramos tudo, temos muito material. A ideia era que isso entrasse na minha pesquisa, mas já foi no final então entrou mais como uma curiosidade do que um pilar. Aí a situação era que a gente se apresentava nos Serviços Sociais do Comércio (Sescs), o Palco Giratório é um projeto do Sesc, então onde tinha o Edu Sesc, que é a escola do Sesc a gente se apresentava ou em teatros abertos ao público. Mas sempre numa divulgação muito do Sesc para o

público consumidor do Sesc. E trazendo essa informação eu já trago esse recorte do perfil de pessoas que consumiram o nosso trabalho, que são bebês que vão ao teatro, as figuras de referência: pai, mãe, avó, avô, entre outros que levam as suas crianças ao teatro ou são crianças que estudam numa escola particular e que tem o teatro na sua escola ou que a escola leva, que são os Edus Sescs. Então, o perfil socioeconômico era muito parecido.

**Camila:** Então, você percebe que por ser da mesma classe social, mesmo sendo de cidades diferentes eles não tinham tanta diferença?

**Cirila:** Eles têm diferenças porque seres humanos têm diferenças na forma de recepção ou fenotípicas de cada região. Por exemplo, na região Norte há as crianças com tons de pele parecidos com os indígenas, já no Sul, as crianças eram embranquecidas. Eu acho o perfil socioeconômico parecido, mas se a gente for contar a quantidade de crianças negras que assistiram o nosso trabalho é muito pequeno, a gente não se apresentou na periferia, não tivemos essa relação. Por mais que algumas cidades tivessem o poder aquisitivo maior do que outras cidades, uma coisa é você apresentar na cidade de São Paulo, outra coisa é você se apresentar em Poconé, no interior de Mato Grosso ou em Manaus. São cidades com o poder aquisitivo diferentes, são Sescs com o poder aquisitivo diferentes. Então, estruturalmente um teatro tem menos ou mais espaço e conseqüentemente o alcance da divulgação para aquele projeto é maior ou menor, mas era muito parecido.

**Camila:** E era parecido na relação das crianças com vocês atores, como receptores?

**Cirila:** Eu não sei lhe dizer muito porque estou falando do que eu acho e não do que vi. Eu, particularmente como atriz, não consigo ficar de olho em todo mundo, em tudo. Tem tantos atravessamentos ali, que você vê uma coisa ou outra que lhe chama a atenção, você se conecta com uma figura ou outra que está ali, não é tipo você ser a diretora Rita Castro que está de fora, se dedicando a ver como as crianças recebem. Não sei se você já leu o que o Paulo Fochi escreve?

**Camila:** Sim, já, muito.

**Cirila:** Então, ele fala sobre a imagem da cebola, e eu gosto muito dessas camadas. Porque tem a relação dos artistas com os bebês, dos artistas com os adultos desses bebês, dos adultos com esses bebês que estão assistindo, então são muitas camadas ali. E essa relação de um para um como atriz e aquele bebê. Ela se dá não

com todos, mas com alguns, então eu não sei te responder tão objetivamente se essa relação era parecida. Mas, por exemplo, a gente tem uma cena no espetáculo Voa, de um trovão, começa a chover e vai intensificando-se, há trovões, a luz mexe, apaga e acende como se fosse um raio. Nessa cena, a maioria das crianças que assistem entram num lugar de medo porque o som está mais alto, a gente associa o trovão com o medo. Talvez se a gente apresentasse como a Clarice numa aldeia indígena, as crianças teriam um outro tipo de relação com a chuva, que provavelmente é diferente de uma criança de cidade. Então, as possíveis diferenças socioculturais da recepção desses bebês com aquele conteúdo visual, áudio visual, sonoro, imagético não eram tão diferentes porque a gente apresentava para crianças que tinham uma idade parecida e que moram em lugares relativamente parecidos, que consomem produtos culturais relativamente parecidos e, conseqüentemente a resposta de cada uma delas, salvo a bagagem de cada uma está num lugar parecido também.

**Camila:** Entendi. E essa faixa etária era entre 06 meses e 03 anos?

**Cirila:** Não, ela é maior, o indicativo é de 0 a 05 anos, apesar da gente indicar a partir dos 04 meses. O que eu percebo dentro da minha pesquisa é que o bebê a partir de 06 meses tem uma certa dureza, ele consegue ficar mais tempo assistindo. Antes não, ele é muito “gelequinha”. A gente já recebeu bebês de 02 a 03 meses até 05 anos. Esse é o nosso recorte. Às vezes vão crianças mais velhas também que tende a achar um pouco mais chato porque depois de 03 e 04 anos já entra num lugar dos por quês, já tem muita associação: por que ela está fazendo isso? Por que ela está repetindo isso? Por que tem aquela sombra ali? Por que é um passarinho se na verdade é um papel? Então, já começa a entrar num processo cognitivo um pouco diferente. Mas, sempre foi de 0 a 05 anos, a gente nunca recortou até 03 anos.

**Camila:** E quando vocês iam divulgar, vocês divulgavam de 0 a 05 anos?

**Cirila:** Sim, indicativo.

**Camila:** E dentro disso, você percebe - até citando um pouco a experiência da Clarice Cardell, de que a percepção dos bebês é diferente, de acordo com a experiência deles de vida -, acredita que existe uma estrutura dramaturgicacênica, principalmente nas formas das apresentações? Ou seja, a dramaturgia desde antes de entrar no teatro, aquela mediação com os bebês, a escolha da distribuição do espaço que a gente vê de uma forma geral nos espetáculos para bebês aqui no

Brasil, principalmente, a partir do La Casa Incierta, que é essa relação sempre íntima, que não tem palco italiano, no mesmo nível, no máximo 40 bebês, cada um com no máximo 02 acompanhantes. Vocês seguem esse padrão?

**Cirila:** Sim e não. O que eu mais vejo de parecido, antes do formato do que se chama de construção dramaturgica de antes: cheguei nesse espaço, onde vai ser essa apresentação, eu vivo e saio dessa apresentação ela é muito comum em várias companhias brasileiras, principalmente naquelas que pesquisam. Porque, por exemplo, no Rio de Janeiro há um trabalho que tem o site que se chama teatro para bebês, possui um trabalho pavoroso que não segue nada disso. Há várias figuras que desenvolvem esse trabalho e não seguem isso porque não estão preocupadas com esse arranjo e conforto para aquela especificidade etária. Então, no Brasil as companhias que eu conheço e seguem isso tem interesse em pesquisar e se preocupam com o antes, o durante e o depois. As figuras que a Clarice chama de os teatros do filão não seguem isso. Então eu acho que tem figuras que trabalham assim e outras, não. O que me chama mais atenção do que isso na verdade, é a escolha estética do espetáculo em si: da supressão da palavra falada, da utilização das cores, tons mais pastéis, escolhas estéticas sonoras não tão agressivas e violentas, do que a gente considera agressivo e violento, fugas de ambientes muito escuros. Esse lugar comum, do que a gente imagina que é para bebê está nas produções para bebês mais do que o formato da recepção em si, dessa mediação: do eu vou receber, acolher, posicionar, dar tchau e retirar esse pessoal do espaço cênico de uma determinada forma. Isso está presente em alguns trabalhos e essas escolhas estéticas desse formato do espetáculo em si está mais contaminado nas produções brasileiras do que esse outro formato, você entende o que eu quero dizer?

**Camila:** Veja se eu entendi bem. Você entende que esse formato da recepção, eu vou nomear tudo de dramaturgia de uma forma geral. Então, esse formato da recepção, assim como a escolha por uma paleta de cores, a linha e o estilo sonoros menos agressivos pensando talvez nesse bebê numa fase que é muito sensível então, tudo com mais cuidado tem a ver com um caminho escolhido por companhias que pesquisam?

**Cirila:** Não é ao contrário.

**Camila:** Ah, tá! Agora eu entendi.

**Cirila:** Para mim é exatamente ao contrário.

**Camila:** Por que isso recai no óbvio?

**Cirila:** Porque eles querem infantilizar, no que a gente imagina o que pode e o que não pode, no preconceito e no pré-conceito. Então, isso contamina mais as produções de teatro para bebês que eu vejo do que a preocupação em receber esse público, fazer uma mediação, preparar os adultos para não interferirem na relação desses bebês com aquele conteúdo poético, a saída, da forma que você entra você também sai. Isso, esse cuidado está presente em companhias que pesquisam, mas, não me chama muito a atenção isso, porque eu não acho que isso é tão comum porque eu estou vendo trabalhos de pessoas que pesquisam, por exemplo o trabalho da Rita com a Katiane que não tem isso.

**Camila:** Elas colocam que é porque o indicativo é de crianças a partir de 04 ou 05 anos. Então, não seria para bebês.

**Cirila:** Entendo, entra no recorte primeira infância, mas não é primeiríssima. Mas, eu vi trabalhos, por exemplo, nós estivemos em alguns festivais fora do Brasil, América Central e Europa e tem muita gente que não faz esse acolhimento, essa mediação.

**Camila:** Vamos falar do Brasil, que é o meu recorte. De uma forma geral, o que a gente vê aqui no Brasil.. Você percebe que tem essa estrutura de apresentação que segue sempre no máximo 40 minutos, esse acolhimento anterior, a interação não acontece muito durante o espetáculo, tem momentos ou termina e depois libera os bebês para poderem interagir. A interação não faz parte do espetáculo, ela tem blocos medidos. Ou como no espetáculo Voa (que já interage mais do que os outros de uma forma geral), onde tem momentos específicos que as atrizes vão interagir com os bebês e voltam.

**Cirila:** Eu acho que sim, a gente se arrisca pouco e acaba fazendo mais do mesmo, tem essa fórmula que talvez ela funcione dentro de uma relação muito arriscada com figuras que a gente não sabe o que está acontecendo dentro delas e não se sabe como irão reagir. Então, a gente acaba reproduzindo sim, isso é comum, tanto é que se você for olhar os espetáculos que estão sendo produzidos todos estão dentro desse formato.

**Camila:** E quando você fez a sua primeira peça de bebê, você se baseou num formato que já conhecia, que era o do La Casa Incierta?

**Cirila:** Em absoluto não. Porque o Zé trouxe a comicidade, então era um espetáculo de palhaço, não era palhaço porque não tinha o nariz vermelho, mas a gente usava sapatos de palhaço, tinha uma estrutura narrativa com pontos de paradas,

transitando num tom totalmente clownesco. Eu fico muito tentando buscar uma palavra que não funciona porque funciona, acho que inclusive quando algo tem uma funcionalidade ela perde sentido. Não tem que funcionar, mas a resposta era igual à que a gente esperava que desembocava no riso. Por exemplo, no espetáculo Alma de Peixe, a gente tentou trabalhar inclusive com máscaras. O Zé trouxe todos os elementos com os quais ele vinha trabalhando até então, a pesquisa dele segue. A gente trabalhou com máscaras, mas foi um desastre, a gente chegou a fazer máscaras muito grandes e diferentes, eram de papel mache gigante, de uma relação de mãe e uma filha. Descartamos as máscaras. Ele trouxe os sapatos de palhaço. O que ele tinha em comum era o tempo, que tinha por volta de 45-50 minutos, não tinha palavra e tinha uma trilha sonora pouco ousada, amansada, que eu acho que poderia ser muito mais ousada, hoje, mais de 10 anos depois. Para mim não faz mais sentido, estou buscando outras coisas, quero arriscar em outros lugares, inclusive tempo, palavras, em tudo.

**Camila:** E o limite era de 40 bebês com acompanhantes?

**Cirila:** Era, eu defendo esse limite porque eu acho que tem uma questão de controle, mesmo, pois vejo como uma coisa meio osmose, quando um começa a chorar o outro assusta e chora e aí você tem um total descontrole daquele espaço a ponto de uma vez na creche, inclusive com o Zé, a gente estava testando as máscaras e aí um bebê começou a chorar, o outro também, tinha mais ou menos 60 crianças chorando e eu estava assim, querendo chorar, estava muito ruim. Eu olhei para o Zé e, daí ele falou: Calma! Daí ele tirou a máscara e falou, essa é a Cirila, essa é a Tatiana, elas são atrizes...porque foi uma contaminação do choro. Eu não sei se isso é ruim, mas isso é algo, um descontrole total e para a gente retomar o fio é muito difícil. Numa dessas pode virar um grande caos. Então, eu acho que o controle do mano a mano do um para um, que não é de um para um, eu estou te vendo e você está me vendo e algo está acontecendo entre a gente. Se vamos para um teatro que tem 500 lugares e 500 bebês pode ser um grande descontrole, então, eu acho que a quantidade é a única coisa que eu ainda defendo.

**Camila:** Quase no sentido concreto.

**Cirila:** É porque eu acho que é um cuidado que aquela especificidade necessita: o bebê precisa mamar, trocar a fralda. Tem essa especificidade que é real. Eu acho que uma coisa que é real é esse contato: você o vê e ele te vê, essa relação do olho

a olho, da pele e pele, então se você tem muitos bebês não há espaço para essa relação.

**Camila:** E tem uma coisa que a psicologia do desenvolvimento fala, que essa idade de até 01 a 02 anos é a idade da comunicação afetiva, emocional, e precisa estar ali na presença. Porque só a fala, só o visual distante não estabelece relação. Então se você tem 500 bebês, perdeu essa relação.

**Cirila:** No Alma de Peixe tinha também.

**Camila:** Chegou a ter 100 pessoas?

**Cirila:** Não, o Alma de Peixe chegou a ter no máximo, por uma loucura, 80 crianças, de 02 a 04 anos, numa escola em Mato Grosso. A escola começou a encher a sala com crianças e, de repente, tinha 80 crianças com 06 professoras.

**Camila:** Nossa!

**Cirila:** Foi super punk, aí depois disso, no espetáculo Bubuia é o que a gente coloca mais gente, por volta de 120 pessoas, entre adultos e bebês.

**Camila:** Porque o Bubuia me pareceu muito quase um *happening*...

**Cirila:** Eu acho que não porque ele é dentro de um teatro. A gente já fez fora, mas ele tem uma luz, precisa de um tempo para ser montado, não é uma coisa que vai, acontece e se desfaz.

**Camila:** Mas me pareceu, posso estar enganada, que ele tem uma estrutura dramática que é aberta, dá uma possibilidade para brincar mais.

**Cirila:** Não é linear.

**Camila:** É isso!

**Cirila:** Não é uma narrativa linear, como por exemplo, o Voa tem e o Alma de peixe tinha ainda muito. É verdade, eu concordo.

**Camila:** Talvez dê para brincar mais.

**Cirila:** Dê, mas ao mesmo tempo, a gente passa pelos lugares, tem marcas, as cenas têm nome, a gente termina quando acaba. Tem uma estrutura narrativa que a gente passa por ela. Mas, tem uma questão de ele ser muito amplo, ele é um rio, então tem gente de lá e gente de cá, e a gente está o tempo inteiro nas três pontas ou dando conta dessas três pontas. Então, por exemplo, tem uma cena do Bubuia que a gente monta uma cascata de água e está todo mundo nessa ponta, essa galera aqui (que está no lado oposto) toca o terror porque está no escuro e sem nenhuma atriz por perto. Então, eles dispersam muito.

**Camila:** E vocês deixaram rolar? Porque eu vi a peça.

**Cirila:** A gente deixa.

**Camila:** Tudo bem, assumiram isso?

**Cirila:** A gente deixa porque é a barriga, mesmo, que é o momento em que a gente perde eles. Nós achamos curioso, não quisemos consertar. O conserto seria ter alguém aqui, alguém no meio e alguém na ponta, aí todas as crianças estariam cobertas com a presença de alguma atriz ali. Nessa hora, a gente dá uma abandonada e aposta na poesia da água caindo. E aí as crianças se encantam e, algumas já se dispersam e começam a conversar e, perde assim.

**Camila:** E depois vocês têm o trabalho de retomar isso?

**Cirila:** Sim.

**Camila:** Entendi. É linda essa cena da água.

**Cirila:** Eu gosto dessa cena da água.

**Camila:** Como eu estava perto dela eu não vi isso acontecendo. E aí assim, só voltando porque eu queria realmente voltar nisso: você acredita que a mediação com os bebês e com os acompanhantes também, a composição espacial, o número de bebês e seus acompanhantes (a duração a gente já falou e, realmente, você falou que percebe pela prática que tem um sentido importante e necessário) e a interação entre atrizes e público, você acredita que de alguma forma, por mais que você tenha tido toda uma pesquisa, você acredita que essa raiz e esse entendimento dessa pesquisa veio a partir do contato da constituição de como se faz esse teatro do La Casa Incierta? Uma influência?

**Cirila:** Vou dar só um passo atrás. Eu não acho que o tempo, esse tempo, de 30 a 50 minutos...Eu tenho muita vontade de rasgar esse tempo e fazer espetáculos muito mais longos, eu não acho que a gente não é capaz de manter um bebê com a gente por um limite de tempo máximo, entende?

**Camila:** Uhum.

**Camila:** Só para deixar claro assim. Eu acho que a quantidade de bebês...

**Cirila:** Quantidade... Eu errei quando eu falei do tempo, desculpe eu errei. Eu estava pensando em quantidade e falei tempo.

**Cirila:** Com relação à quantidade, eu acho que sim, esse formato eu acho que sim. Porque o La Casa Incierta bem ou mal, tirando essa moça do Rio de Janeiro, quando eu estava no mestrado eu tentei entrar em contato com ela, pedi para ela preencher um formulário, porque eu fiz um mapeamento.

**Camila:** Foi, eu lembro.

**Cirila:** Que hoje está bem maior. Eu não continuei fazendo, mas eu sei que tem muitas outras pessoas fazendo teatro para bebês, tirando essa figura, que inclusive eu acho que, inclusive é portuguesa, uma mulher branca, loira, ou seja, está vindo da Europa.

**Camila:** É mesmo, eu não tinha pensado nisso.

**Cirila:** Eu acho que o teatro para bebês veio muito dessa referência do La Casa Incierta, com esse nome. Principalmente para nós, brasileiros.

**Camila:** Sim, eu estou falando de Brasil, de Brasília e de São Paulo. Porque começou aí e começou em São Paulo porque Sandra Vargas e Luiz André (Grupo Sobrevento) são muito amigos da Cia La Casa Incierta. E viram lá em Madri uma apresentação (da Cia La Casa Incierta) e se encantaram porque tinham acabado de ter tido um filho.

**Cirila:** Isso, e aí nasce o festival O Primeiro Olhar. Então, eles têm essa relação pessoal, inclusive que transcende. E eu acho que a gente não tem outras referências, mesmo. Porque eu nunca fiz um mapeamento realmente, não é o objeto do meu mestrado. Mas eu acho que a gente começou, então, assim veio o La Casa Incierta com esse nome teatro para bebês, aí veio o Sobrevento, aí veio o Alma de Peixe, da gente com o Zé.

**Camila:** Vocês são tipo os terceiros, no Brasil, mais ou menos.

**Cirila:** Não me importo, mas eu acho que eu saiba é isso: veio a gente, aí veio o Zé, com um outro trabalho do Zé, aí veio uma outra galera, aí a coisa começou a crescer. Então, onde que a gente viu, alguém viu quem fez com esse nome e aí essas pessoas foram se encantando, então eu acho que a gente foi se contaminando com esse formato. Mas ao mesmo tempo, eu acho que, por exemplo, o circo de rua é uma arte que recebe bebês desde muito antes porque onde as mães, pais, avós, avôs e adultos de referência levavam seus bebês antes?

**Cirila:** Eu acho que era a arte mais popular que tinha para levar bebês.

**Cirila:** É, porque no teatro em si até não sei aonde ele era proibido entrar. Mas, no circo tinha muito e tem hoje ainda, então assim, é uma galera que tem um *time* para todas essas faixas etárias, mas não tem esse nome, tem o nome de circo. Talvez, alguma coisa de dança também, assim, cobre um pouco essa faixa etária, uma dança mais contemporânea, uma coisa assim, não sei...talvez é uma pesquisa para a gente fazer, mas eu acho que com esse nome, dentro dessa linguagem que a

gente vem chamando de teatro para bebês, eu acho que a gente bebe da fonte deles.

**Camila:** A partir deles?

**Cirila:** É, a partir deles que são figuras que, hoje, o La Casa Incierta não existe mais, mas assim, o Carlos e a Clarice que tem pesquisas muito sérias com todo esse nível de cuidado independentemente, da estética, das escolhas, dos temas. Então, eu acho que o bichinho que picou a gente, a gente viu neles. Eu vi neles. Aí eu não sei quem viu a gente e aí o Sobrevento e aí, uma galera do Rio Grande do Sul, aí uma galera da Bahia, eu acho que dá para dizer que é nos últimos vinte anos, antes disso eu não me lembro de ter teatro para bebês.

**Camila:** É, nunca ouvi falar.

**Cirila:** Então, eu acho que sim, que a gente dialoga com esse formato deles, é um formato branco, pensado para pessoas brancas: para a mulher branca de Brasília, para o homem branco de Madri, da Espanha e, por sua vez eles dialogam com a galera lá da França, que é branca, europeia. Então, assim, por mais que a gente tenha nossas brasilidades, eu acho que a gente está muito numa fonte europeia.

**Camila:** Eu também acho. E, sobre o processo criativo específico das suas peças para teatro para bebês ou para primeiríssima infância: quais são as práticas de ensaio, com a construção de personagens e cenas, você entende que de alguma forma se repetem ou são norteadoras? Ou cada espetáculo tem um formato, um processo de criação?

**Cirila:** No Coletivo Antônia, a gente estabeleceu uma metodologia de trabalho que se repete. A gente está desde 2009, então assim, há 14 anos dos quais muito a gente ficou parada. Enfim, vida, mas eu acho que a coisa que é mais importante no nosso processo é compartilhar o que a gente está criando com a faixa etária que vai participar dessa criação, que vai consumir essa criação. E, são testes, a gente vai testando. Então, por exemplo, curiosamente os três espetáculos vieram da literatura. Então, a gente fez um primeiro trabalho de mesa no Alma de Peixe porque a gente tinha um conto, então, vamos transformar esse conto num espetáculo. Então, o que faz sentido desse conto? A gente quer tratar esse conto assim, a gente vai pegar este personagem com essa personagem, isso vai para a cena, a gente vai utilizar um objeto...então, a gente faz um trabalho de mesa. No Voa, igual porque a gente lendo o conto do Rubem Alves eu falei: E, aí faz sentido isso para gente? Essa menina que está parada a espera de um pássaro macho que sempre volta e ela está

lá encantada, então vamos borrar essa ideia de homem-mulher, vamos deixar uma pássara e uma menina, então a gente vai subvertendo a literatura para o lugar que faz sentido para a gente.

**Camila:** Em conjunto?

**Cirila:** É, em conjunto. Isso foi com a Rita, em menor grau porque a Rita não estava em todos os ensaios. Por exemplo, a gente tinha um acordo com ela que ela não estava lá *full time* com a gente. O Bubuia, também veio da literatura, mas antes a gente queria que ele viesse da materialidade, a gente tentou fugir da literatura... Cara, de novo! Vamos transpor um conto, mas aí quando veio um conto do Guimarães Rosa, a gente falou: esse conto é maravilhoso! É um clássico. E aí foi esse trabalho de mesa também. Então, eu acho que o primeiro momento dessa nossa metodologia é: queremos falar sobre o quê? A gente está agora num processo de criação, a gente parou e vai retomar no ano que vem.

**Camila:** É para bebês?

**Cirila:** É. A nossa faixa etária no (Coletivo) Antônia é sempre para bebês. E, aí a gente falou: não vamos para um conto. E, aí eu descobri um cartunista maravilhoso, chileno e, a gente está lá no papel vendo ele.

**Camila:** Mas, é de um outro lugar.

**Cirila:** É um outro lugar, mas vem do papel, tem o lugar do papel. Eu já estou entendendo que essa é a minha história e aí a teatralidade vai me pressionando para borrar, que eu acho super saudável. Mas então tem esse trabalho de mesa, eu até falo um pouco sobre isso no meu mestrado. Porque, então, eu falei; qual é a diferença entre um processo criativo para adulto e para bebê, o que é essa especificidade? Por que a gente traz essa especificidade? Porque para mim não tem diferença nenhuma de criação. Porque a gente faz um trabalho de mesa, depois a gente vai para a sala de ensaio e aí a gente vai criando cenas, entendendo que essas cenas querem dizer x, y e z; aí a gente vai para as crianças e testa.

**Camila:** Ora, tem uma coisa que me interessa, nesse conto que vocês estão como atrizes, vocês já passaram para o trabalho de mesa e foram para levantar as cenas, mas existe algum exercício de aumentar essa empatia, esse lugar de se colocar no lugar do outro, nesse caso o bebê, do ângulo do bebê na vida ou de aumentar a empatia entre atores e bebês? Existe algum exercício direcionado para isso, que teve lá no início?

**Cirila:** Não, o que a gente faz, por exemplo (no Bubuia a gente não fez isso), que foi paralelo ao trabalho de mesa: a gente ia até os bebês para observar e por que a gente fazia isso? Porque não tínhamos bebês para observar.

**Camila:** Nem sobrinhos, nem nada?

**Cirila:** Não, sou filha única. Pelo simples fato de que eu não tinha bebê para observar, então eu dizia assim eu quero criar um espetáculo que fala sobre uma criança que perde um grande amigo que é esse peixe. Como é que as crianças lidam com perda? Como elas lidam entre si? Como elas se relacionam com o mundo, com o outro, com o externo? Então, eu tive que olhar para essas crianças porque se eu fosse fazer isso para adultos, porque eu acho que são formas de comunicar, eu vou chegando nesse lugar lá na dissertação que eu acho que a única diferença é a forma. E a forma está nesse lugar que você traz, que é essa dramaturgia. Tipo assim, eu recebo essa galera de um jeito, eu preparo essa galera para entrar nesse espaço e tempo poético que é o espetáculo e eu me despeço dessa galera, então, eu acho que essa forma é o que é para mim a especificidade que faixa etária quer, é a única diferença até então. Amanhã eu posso estar pensando diferente, entre um teatro para bebês e um teatro para uma pessoa de quarenta anos ou para um adolescente de quinze anos. As minhas companheiras de trabalho discordam.

**Camila:** Cada um na sua camada, vai atingindo camadas.

**Cirila:** É, porque não é sobre você ver mais de uma vez um mesmo espetáculo e se emocionar igual. Não é saber sobre o que vai acontecer, é sobre como aquilo vai acontecer. E aí, me interessava ver como essas crianças se relacionavam, eu iria apresentar para elas, eu não convivia com bebês até então, hoje sim. E, aí a gente ia para a creche só para observar. Nisso saíram cenas interessantes, como por exemplo, que a gente estava com uma colega e aí uma criança começou a juntar um monte de lápis de cor, com quatro, três, anos de idade. E, aí estava o Zé com uma colega nossa. Essa criança pegou um monte de lápis de cor, deu na mão do Zé e pegou a menina que estava do lado Zé e levou embora. Ou seja, comprou a menina com o lápis de cor.

**Camila:** Nossa! Três anos.

**Cirila:** Tipo assim, pega os meus lápis de cor porque eu vou pegar a menina que é sua, seu macho. Como você falou, a cognição infantil diz que até tal idade, é isso, quando você está interessada em pesquisar você vai atrás do que lhe interessa

saber, eu acho que a gente se coloca no lugar do bebê no processo de criação quando a gente observa como o bebê se relaciona com o mundo. Então, a gente fez isso no Alma de Peixe e no Voa, que foi ir para a creche pelo simples motivo de que na creche era maior concentração de bebês naquele tempo. Porque se a gente tivesse sobrinho, filho, talvez a gente não precisasse ir para a creche, mas a gente ia e observava. E, observava, principalmente porque já tinha um trabalho de mesa acontecendo e a gente já sabia o que a gente queria criar para entender um pouco a lógica de mundo.

**Camila:** Então, foi junto o trabalho de mesa com a observação, com esse diálogo?

**Cirila:** Sim, foi junto, eu acho que esse é o único momento onde se coloca no lugar deles, no sentido de dois mais dois vai dar quatro? Ou para eles vai dar oito, nove, dez, vinte.

**Camila:** Entendi. Agora, eu pude perceber no Bubuia realmente, um elogio que eu gostaria de lhe fazer porque eu me toquei em alguns momentos da sua relação de olhar com os bebês, de uma profunda conexão e empatia. Você acredita que essa empatia, você teria - mesmo interpretando nessa relação de jogo numa plateia adulta ou de outra idade, crianças que seja - o que foi desenvolvido nesses três trabalhos que você fez para bebês? Você, realmente, acredita que a partir, talvez, das observações ou das próprias apresentações foi se criando um lugar dentro de você, como atriz de uma empatia mais potente, fina em cena para com esse público?

**Cirila:** Total, eu acho que todo ator e toda atriz devia encenar para bebês porque é um exercício. Eu não sei nem se eu chamaria de empatia, por um tempo eu chamei de presença, mas também não sei se é isso. Mas é dessa coisa mágica que acontece quando você está em cena e você tem um bebê espectador e vocês se olham ou vocês se percebem porque tem muitas maneiras de se relacionar e algo ali acontece eu não sei como chamar isso. Pode ser empatia, pode ser presença, pode ser...

**Camila:** Conexão.

**Cirila:** Mas só quem fez sabe o que é aquilo e é um nível de verdade e de exposição que eu fico até emocionada porque é muito potente. E eu acho que é um nível de verdade, de honestidade que é um puta exercício de trabalho de atriz, então, hoje eu quase não atuo mais para outras coisas além da minha companhia. Eu estou num momento meio pessimista, várias questões pessoais acontecendo e eu percebo que

é onde eu expesso a minha criatividade como artista é nessa relação com os bebês, então eu não tenho muito interesse em me relacionar com adultos ou com outras faixas etárias. Eu estou nesse momento, mas antes eu não estava e continuava atuando, eu estive numa companhia durante muitos anos de teatro para adulto trabalhando texto clássico e eu melhorei muito como atriz por conta da minha relação com os bebês em cena.

**Camila:** Em cena, mesmo?

**Cirila:** Totalmente em cena porque quando um bebê olha para você e começa a chorar e você precisa se virar para fazer com que ele pare de chorar porque não é um problema chorar, mas não é gostoso também, então se aquele choro não para durante muito tempo tem alguma coisa que está desencaixada. Então, talvez aquele bebê não esteja realmente curtindo. Pode ser que esteja com dor de barriga, com dor de dente, com diarreia ou outra coisa, mas não está bom para ele ali. O choro é a forma do bebê se comunicar: Oi, tem alguma coisa acontecendo comigo como eu não sei falar eu vou chorar. Então, se aquilo persiste, que é o medo, a criança chorou porque está com medo. Quem está com a criança acolhe para ela atravessar o medo e para de chorar. Legal! Mas se ficar chorando o tempo inteiro e não passar, alguma coisa precisa ser feita. E essa relação é com você, ele está chorando com você. Alguma coisa ali está acontecendo, você está conduzindo aquela coisa. Você não tem o controle sobre o porquê do choro dele, mas isso lhe afeta emocionalmente numa autoestima em que você começa a se achar um bosta como performer. Quais são as estratégias que eu tenho para trazer esse bebê de volta e, aí às vezes não vai funcionar e, aí você precisa testar outras coisas. E, isso vai te dando um senso, uma rapidez na resposta, nessa ação e reação com o público. E isso faz de você um artista, um performer melhor.

**Camila:** E você já chegou a contornar choro de bebês quando tinha?

**Cirila:** Já.

**Camila:** Geralmente quando acontece isso, vocês optam por tentar contornar ou pedir para a mãe se retirar?

**Cirila:** A gente nunca pede para se retirar, a gente avisa antes, inclusive o choro é bem-vindo. Não é que a gente quer que os bebês chorem, mas que se eles chorarem está tudo bem porque geralmente quando a gente começa a chorar já falam: Não pode chorar porque o choro não é bem-vindo! A gente como adulto tem dificuldade de lidar com o choro, a gente acha que ele é ruim sempre. E eu acho que

quando a gente se propõe a viver num espaço muito honesto de poesia, quando eu falo que faço teatro para bebês porque eu tento, como adulta, batalhar para que a relação poética do mundo desse bebê com o mundo, que não é nada poético, ela se estenda. Aqui nesse tempo-espaço poético você pode ser o que você quiser porque lá fora você não vai poder. Chora aí, ri aí, desde que tenhamos algumas regrinhas aqui. E aí a gente diz que o choro é bem-vindo e aí muitas vezes os adultos se incomodam e saem porque eles ficam constrangidos.

**Camila:** Entendi.

**Cirila:** Às vezes eu tenho muita vontade de falar, inclusive: Sai, seu bebê não quer ficar aqui. E alguns adultos não saem, mas a gente não pede para ele sair, acho que é deselegante. Às vezes a gente diz que pode sair, pode voltar, pode acalmar. Se não der certo você pode ir embora, pode ter seu ingresso de volta. Cada caso é um caso. Mas, eu tenho um pouco de gastura assim quando você me pergunta: Você já contornou um choro? E eu falei que já... eu sempre lembro dessa cena, nessa apresentação nômade do Alma de Peixe, que eu te falei que tinha umas 80 crianças, lá em Mato Grosso, eu tomei um caldo que foi assim: a gente tinha uma cena que era assim, eu nunca esqueço porque mudou muito a minha relação como artista, performer, atriz. Era uma cena em que a Tati, que era uma amiga que eu descobri em cena. Ela entra numa caixa e aí quando eu abro essa caixa ela não está mais lá. Essa caixa tem um fundo falso que ela sai e os bebês não veem. Então, é uma cena em que a mãe chama, são duas crianças brincando, a mãe chama e ela fala: Se esconde aí, a minha mãe me chamou! Aí ela chama a mãe e a mãe não está mais lá. E aí ela fala: Posso voltar a brincar? Abro a caixa e falo: Vamos brincar. E quando abro a caixa a menina não está mais lá. A perda. Aí a cena é abrir essa caixa e mostrar essa caixa para as crianças e dizer: A minha melhor amiga Bete não está mais aí. E, aí quando eu fiz isso e mostrei, tinha uma criança que começou a chorar muito, desesperadamente.

**Camila:** Um gatilho.

**Cirila:** É acho que foi um baita dum gatilho, tanto é que ele foi para o colo da professora e ele não parava de chorar e, no início eu me achei o máximo e falei: Olha, eu que atriz maravilhosa fazendo esse bebê chorar - olha só que empáfia! Acho que é isso, os bebês ensinam a não sermos artistas prepotentes, talvez.

**Camila:** Arrogância.

**Cirila:** Sim, porque naquela hora eu falei assim: que dramaturgia boa, a luz, a cena, a minha atuação, a luz que diminui, a caixa que foi bem-feita. Funcionou! A ideia do funcionar. Aí ele olhou para mim e começou a chorar. Daí eu falei: Funcionou, é isso que a gente queria, as crianças chorando porque a melhor amiga desapareceu e agora ela tem que dar com essa dor. Aí o bebê era uma criança de 02 a 03 anos não parava de chorar e, aquilo começou a me emocionar. Aí a cena é eu fecho a caixa, a gente tira a caixa e volta numa outra cena completamente diferente. E foi começar a tirar a caixa eu comecei a chorar, me engatilhou uma coisa e eu não podia voltar.

**Camila:** Ele te contaminou.

**Cirila:** E a Tati dizia: Vai! E eu chorando. E ela falava: Vai, você tem que ir. Aquela cena, tudo parado e, aí eu entendi a minha pequenez, que idiota, que babaca, que prepotência, que arrogância, quem sou eu. Aí girou um pouco em mim essa história do tipo: eu já contive um choro, eu fiz um choro ou eu sou o máximo? Eu acho que vai de um outro lugar, de uma relação de uma unidade, mesmo. O Carlos traz essa história, você deve ter lido os livros dele. Ele traz essa história da semente, dessa relação desse bebê que acabou de chegar nesse mundo, então ele está muito mais próximo da ancestralidade do que a gente que está com 30, 40, 50 anos já nesse mundo. Eu acho muito lindo isso, vai para um lugar um pouco mais espiritualista, mas não é isso que me toca. Eu acho que tem um lugar mesmo de, nem sei dizer, eu acho que muito mágico, mesmo. Você não sente isso?

**Camila:** Sim. A última vez que pude encenar para bebês, foi antes da pandemia. Eu lembro de cenas maravilhosas, eu lembro de coisas mais intensas na relação com os bebês da minha família.

**Cirila:** Pura psicologia, né?

**Camila:** É, como eu tentava levar um pouco do que aprendia para eles sem ficar criando coisas e fazendo, lembro de momentos muito emocionantes. Como eu fiz também um período curto, mas agora eu quero voltar -eu fiz só vinte apresentações naquela creche da L2 Norte. E foram coisas absurdas, como por exemplo, você perceber que eles ficam vidrados quando realmente está acontecendo alguma coisa em cena.

**Cirila:** É, e quando você se dispersa, eles se dispersam. É surreal.

**Camila:** E a contaminação do choro, a relação do riso e a relação com a postura da professora influencia a atuação dos bebês. Como é tudo uma grande contaminação...Eu aprendi coisas maravilhosas e espero agora voltar.

**Cirila:** Mas é isso, tem uma coisa que eu não sei explicar que é muito mágico que acontece e eu acho que leva a gente para a nossa infância, eu acho que é psicológico, não é terapia, mas é terapêutico. Não tem como você não olhar para a sua infância.

**Camila:** Você começa a ver de outro lugar a vida. E quando você se distancia dessa experiência com os bebês, você também percebe: Nossa, eu estou distante desse lugar! Para terminar, depois disso tudo, eu acho que já está na sua fala, mas de qualquer forma, você entende depois dessa experiência que existem princípios que são norteadores das suas criações no teatro para bebês e quais seriam eles. Você consegue lembrar de algum, como por exemplo, eu achei isso um princípio, de que não existe regra e nem formato, que você pode falar qualquer coisa e depende do como, isso para mim me pareceu um princípio. E que não precisa seguir esses padrões, talvez de um filão comercial, que é sempre uma musiquinha leve, as cores com paleta clara, e tal, mas, eu achei bonito quando você falou que a gente poderia ousar mais. Eu acredito muito nisso e é um lugar de risco muito grande. Eu queria saber se você pensa em outros princípios norteadores. Depois de toda essa experiência você já entra num processo de teatro para bebês, talvez tendo alguns desses princípios?

**Cirila:** Eu acho que um princípio é o temático, que você já trouxe. Você pode abordar qualquer tema, desde que seja num formato que dialoga com eles. Quando a gente estava falando sobre a metodologia, só para voltar para fechar esse assunto, aí a gente vai para a sala de ensaio, cria e testa. E, a partir dessas reações, a gente entende se é aquilo que a gente quer ou não. E, aí a gente vai fazendo esses testes, a gente vai revisitando e, nisso o espetáculo vai sendo modificado até chegar num formato que é final e que também depois da estreia, vai continuar sendo modificado. É porque eu acho que esse encontro com os bebês, tem muita gente que fala para bebês, com bebês, desde bebês. Eu acho que ele é construído junto, mesmo. Qualquer espetáculo teatral é construído junto. Ele termina na casa de quem foi lhe assistir e na reverberação que fica naquela figura. Eu acho que nos bebês também, mas é porque a gente conhece pouco os bebês e, o pouco que a gente conhece é cheio de preconceitos. Então eu acho que o formato é construído nesse encontro: vou conhecer, vou entender como esses bebês se relacionam com esse mundo. Se a gente vai para uma aldeia indígena são outros bebês. Se a gente vai à África são outras constituições socioculturais. Então, talvez

uma mesma cena vai, a gente não esteve em lugares socioculturais muito diferentes do nosso, a gente já se apresentou na Europa, na América do Norte e na América do Sul. São figuras que quando o pássaro morre fala: Morto. Está morto. Então, eu não tenho esse lugar de experiência, mas eu acho que tem essa coisa do formato, eu acho que ele é um princípio que rasga um pouco essa... na verdade eu acho que vou para antes, acho que um princípio é reconhecer os bebês como espectadores, como figuras absolutamente capazes de receber e se relacionar com um espetáculo cênico. É um passa atrás, desde esse lugar que eu acho que é norteador, que é pilar, é esse o formato e aí o formato traz o tema, o tempo, provocações audiovisuais, estéticas. Quando a gente entende que esses bebês são passíveis de se relacionar com qualquer coisa, você borra tudo que você imagina preconcebidamente que é para bebês. Eu acho que quando a gente faz isso, a gente começa a conseguir um trabalho bem legal, que a gente vai entrando num lugar bem legal, assim do tipo, rosa não é menina e azul não é menino, então e, aí? Eu consigo ficar cinco horas fazendo performance: entra, sai, come, mama, troca fralda e volta? Podemos tentar. Posso fazer um trabalho com textos de Shakespeare? Podemos tentar. Eu acho que tudo é possível, mas para entender se isso é possível a gente precisa entender se isso dialoga ou não. Então, eu acho que um outro princípio é ir ao encontro desses bebês, mesmo, durante o processo criativo.

**Camila:** Você já chegou a encontrar os bebês quantas vezes nesse vai e volta?

**Cirila:** Muitas, depende muito. Tem algumas cenas que a gente não testa. Tem outras que a gente testa quando a gente tem mais dúvida. E, porque também a gente vai entendendo algumas fórmulas, como por exemplo, ah, você já conteve um choro? Sim. Como? Olhando - não tem coisa mais prática e rápida de dizer: Cara, você está aí e eu estou aqui.

**Camila:** São técnicas, não são técnicas sem alma.

**Cirila:** É isso. E tem algumas fórmulas ou técnicas que a gente vai entendendo que elas são funcionais para algumas coisas. Também eu vejo que a gente não precisa testar tudo, mas eu acho que esse ir e voltar é um princípio importante porque ele borra os pré-conceitos que a gente tem com essa faixa etária. Eu acho que o olhar com o olhar - eu nunca apresentei para uma plateia de bebês cegos, então, não sei como é isso. Mas, eu acho que o olhar é um recurso que se faz muito presente e é muito importante nessa contenção e nessa relação. A gente está recebendo mães

no puerpério. Algumas delas, há seis meses, três meses, quatro meses que estão no puerpério, exaustas, não dormem bem há um ano e meio, às vezes é o primeiro bebê.

**Camila:** Às vezes estão aguentando até, no Brasil, por ser um país machista, agressões de marido, falta de dinheiro, mil coisas.

**Cirila:** Cuidando da casa e tal. Muitas vezes é a primeira vez que aqueles bebês estão indo ao teatro, e, conseqüentemente, que aqueles adultos estão levando os seus bebês ao teatro. Então, é uma relação com muitas expectativas, todo mundo meio tenso: os pais porque querem que as crianças adorem e, porque assim como nós estão cheios de preconceitos sobre o que é se relacionar com o próprio bebê e o que é o bebê se relacionar com o espetáculo. Para mim, se o bebê passa todo o espetáculo olhando a luz está tudo ótimo, o pai sai frustradíssimo: o bebê passou o espetáculo inteiro assistindo a luz! É o que ele quis, ele poderia fazer qualquer outra coisa, mas quis ele ficar vendo a luz. Tem bebê que passa o espetáculo inteiro mamando e dormindo. Está tudo bem e a mãe está ali chorando e vendo tudo aquilo ali. É uma função sair de casa com o bebê até chegar ao teatro, com a fralda, com não sei o quê, no estacionamento, com o marido que atrasou, com a avó que se perdeu, com sei lá o quê. Então, tem uma delicadeza nessa recepção porque não é normal, não é cotidiano. Para além de você sair de casa como adulto e assistir a um espetáculo. Então, eu acho que tem esse lugar, desse cuidado gentil com essa galera, num contexto duro para todo mundo ali. Então, eu acho que essa gentileza talvez seja um pilar. A gentileza no sentido dessa disponibilidade, dessa empatia, que você trouxe essa palavra. A empatia também está nesse lugar.

**Camila:** E só terminando, eu achei interessante um ponto que para mim é muito caro, que eu vi o Carlos falar, da última vez que eu encontrei com ele, eu acho que foi em 2019. Ele falou que depois de tanto tempo apresentando para famílias, para os bebês, ele começou a perceber que o grande lance é os pais estarem bem para os bebês estarem bem. A percepção da mãe, do pai. E em um país que a gente vive com tanta desigualdade social e que sete milhões de lares são liderados por mães solo, eu quero te perguntar como é que você percebe o lugar principalmente dessas mães, mas também falando dos outros com o teatro, com a apresentação, como vocês percebem isso, pontos que você acha importantes para se considerar e falar um pouco sobre isso.

**Cirila:** Interessante, você entrou um pouco no meu tema do doutorado. Porque assim, ele está mudando, mas eu tenho me interessado muito em pensar a arte como um pilar na constituição do sujeito, como um direito. Porque traz benefícios estéticos, poéticos, sensíveis, assim como emocionais, assim como é por exemplo a saúde daquela família, assim como é a educação, o saneamento básico. A arte, esse é um ponto que o Carlos (Laredo) defende muito e que a *Rede Nacional da Primeira Infância* defende muito, com o capítulo do Carlos, que eu não sei se você já leu.

**Camila:** Não.

**Cirila:** Que é o direito do bebê, eu não lembro o nome direito, às artes. Uma coisa assim... Ele me mandou num momento. Então, eu acho que a gente precisa. Aí, no meu doutorado, eu falo que isso esbarra no que está se desenhando como a minha pesquisa de doutorado. Eu venho falando muito de uma perspectiva política e de políticas públicas das artes para bebês como algo absolutamente necessário para essa criança ter contorno e boas condições de vida, crescimento e desenvolvimento. Então, eu acho que uma vez eu participei de uma mesa falando sobre internacionalização. A gente não consegue nem viajar dentro do nosso país e a gente está falando em internacionalização. Eu acho que o que você traz está no mesmo lugar, a gente não consegue nem cuidar dessas mães com esses bebês nas cidades satélites, aqui no outro lado da rua, na Asa Norte, naquela ocupação lá na rua pavorosa, que está cada dia maior. Então, como é que a gente vai falar sobre como o teatro é importante para uma mãe que não tem comida, que não tem rede de apoio, não tem casa, não tem nada, falta tudo. Não sei como a gente vai falar sobre isso, mas eu tenho certeza que é a nossa tarefa política enquanto artistas - e a gente pode se interessar em pagar por isso ou não. Ou a gente pode simplesmente continuar fazendo o que a gente faz, que é atuar sem se preocupar com essas intercessões ou outras disciplinas a nível de políticas públicas. Mas eu tenho certeza que um pilar do desenvolvimento dessa criança é estar em contato com manifestações artísticas. Eu lembro de uma cena que a gente apresentou aqui em Brasília, lá no Sesc Garagem, o Voa. Acho que foi na sessão de estreia. Me deixou tão desconcertada! Acabou o espetáculo e aí veio um pai, que já não é tão comum com um bebê muito pequeno, acho que tinha seis meses, chorando: Eu queria dizer muito obrigado. E o pai chorando muito. Eu pedi para segurar o bebê. E o pai chorando. Daí chegou a mãe do bebê. E a mãe pegou o bebê. E ele chorando

falou bem assim: Eu estou muito emocionado porque é a primeira vez que a minha filha vem ao teatro. E é muito comum os adultos chorarem assistindo a gente. É muito comum.

**Camila:** Eu sempre chorei. A minha mãe chorava.

**Cirila:** É assustadoramente comum. Que é isso que o Carlos fala que os pais, como é isso, são as camadas que o Paulo Fochi traz e aí ele chorando falou assim: Eu estou muito emocionado porque é a primeira vez que a minha filha vem ao teatro e hoje eu me lembrei do dia em que ela nasceu e achei muito emocionante. Então, não é só para as crianças. É um cuidado para as mães, para os pais, para os adultos que levam porque elas não entram num Uber, num ônibus, num carro e dirigem e vem até aquele espetáculo. Tem uma rede acontecendo aí, sim ou sim. Então, eu lembro quando eu defendi a minha dissertação e convidei uma professora muito maravilhosa

**Camila:** Eu lembro, eu fui na sua qualificação ela era maravilhosa.

**Cirila:** Ela é ótima. Ela foi falando de outras coisas, ela é super envolvida, ela ama o teatro para bebês.

**Cirila:** Mas, isso é meio protocolar, mas ela falou assim: Para mim você está oficialmente dentro da rede de cuidado e proteção às infâncias. Eu achei isso tão lindo e eu defendendo um mestrado no departamento de Artes Cênicas, essa rede de proteção à infância, o que é que é isso? Eu entendi, mas hoje o meu discurso está mais nesse lugar, um pouco mais teórico, no pensar sobre e não no fazer necessariamente. Eu acho que é isso! Que a gente ocupe esse lugar político de composição de uma rede de proteção às infâncias e a quem está nessa rede: a mãe, o pai, avó, quem cuida, os cuidadores, as cuidadoras. Então, eu acho que queiramos ou não a gente está nesse lugar. É importante o que a gente faz porque a gente cuida também dessa galera nem que seja por 40-50 minutos. Aquele tempo é o tempo de dizer: Vamos sentir? Vamos trocar sensações? Por isso, que eu gosto de chamar tempo-espço poético. Naquele espaço, naquele tempo a gente vai fazer poesia juntos.

**Camila:** A gente vai dilatar o tempo, subverter os sentidos.

**Cirila:** A gente vai chorar. E com figuras que estão muito sensíveis, então voltando lá na primeira pergunta: qual era o perfil desse público quando você circulou? Era bem parecido o perfil socioeconômico e sociocultural porque ainda infelizmente são as figuras que conseguem chegar ao teatro.

**Camila:** Agora entendi porque você está interessada em outras coisas.

**Cirila:** Como é a gente apresentar isso no meio da Estrutural, como é? Aí a gente ia ver que ia ser diferente, aí eu vou poder te responder. Do trovão elas tem medo? Tem. Então, estamos aqui neste lugar que a gente dá para eles, é muito 2D, então chuva é medo, então e se não for medo. Que subjetividades são essas que a gente ajuda a construir?

**Camila:** Outras

**Cirila:** E aí você vai criando um aparato muito maior.

**Camila:** Obrigada!